



LA IMAGEN FIGURATIVA DEL REY DE ARAGÓN EN LA EDAD MEDIA

Marta Serrano Coll

Dipòsit Legal:

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media (Estudio)

Marta Serrano Coll

Director de la tesis doctoral: Javier M. Martínez de Aguirre Aldaz
2005. URV. Tarragona

ÍNDICE

Introducción.....	1
Estado de la Cuestión.....	11
Capítulo I. La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas	
1.- Introducción.....	23
2.- Los precedentes.....	27
3.- Las primeras acuñaciones y su evolución a un sistema legalizado.....	28
4.- La figuración en las monedas del rey de Aragón: una visión de conjunto.....	33
4.1.- Dineros.....	34
4.2.- Óbolos.....	35
4.3.- Croats.....	36
4.4.- Rals.....	36
4.5.- Monedas varias.....	37
5.- Descripción y tipologías.....	38
5.1.- Las primeras emisiones aragonesas y navarras.....	38
5.2.- Las primeras acuñaciones en los condados catalanes.....	50
5.3.- Las acuñaciones en la Corona de Aragón.....	66
6.- El Busto del rey. Descripción y evolución.....	92
6.1.- Las primeras emisiones aragonesas y navarras.....	93
6.2.- Las emisiones del rey en la Corona de Aragón.....	94
7.- A modo de conclusión.....	99
Capítulo II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos	
1.- Introducción.....	105
2.- Los precedentes.....	110
3.- Las primeras impresiones y su evolución a un sistema legalizado.....	116
4.- La figuración en los sellos del rey de Aragón: una visión de conjunto.....	129
4.1.- Ecuestre.....	133
4.2.- Entronizado.....	134
4.3.- En pie.....	135
4.4.- Busto de frente.....	136
4.5.- Heráldico.....	136
4.6.- Desarrollo cronológico de las tipologías.....	137
5.- Descripción y tipologías.....	138
5.1.- Siglos XII y XIII.....	139
5.2.- Del siglo XIV a 1516.....	178
6.- Los distintos tipos figurativos. Descripción y evolución.....	236
6.1.- El tipo ecuestre.....	236
6.2.- El tipo entronizado.....	238
6.3.- El tipo en pie.....	240
7.- A modo de conclusión.....	241

Capítulo III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

1.- Introducción.....	247
2.- El valor del libro en la Edad Media.....	249
3.- La ilustración de los manuscritos.....	257
4.- La figuración del rey de Aragón en los códices iluminados: una visión de conjunto.....	267
4.1.- En pie.....	272
4.2.- Entronizado.....	272
4.3.- Ecuestre.....	273
4.4.- Arrodillado.....	273
4.5.- Busto.....	274
4.6.- Otras.....	274
5.- Descripción y tipologías.....	275
5.1.- Códices y documentos de carácter jurídico.....	275
5.1.1.- Conjunto Civil.....	276
- Dotación de privilegios.....	276
- Reino de Mallorca.....	288
- Otras compilaciones jurídicas.....	302
Feudos.....	302
Fueros.....	321
Usatges.....	333
El Vidal Mayor y otras compilaciones.....	373
5.1.2.- Conjunto religioso.....	402
- Dotaciones.....	402
- Privilegios.....	424
- Otros.....	429
5.2.- Códices de carácter religioso.....	432
5.2.1.- Libros de oración.....	432
- Libros de Horas.....	432
- El Breviario.....	455
- El Misal.....	461
- La Miscelánea de textos devocionales de una abadía.....	464
5.2.2.- Libros literarios.....	466
5.3.- Códices de carácter histórico.....	478
5.3.1.- Crónicas.....	478
- Precedentes: imágenes de los reyes pamploneses.....	478
- La imagen del rey de Aragón en las crónicas.....	488
5.3.2.- Genealogías.....	504
5.4.- Códices de carácter diverso.....	521
5.4.1.- Liturgia regia.....	521
- Precedentes: imágenes de los reyes de Mallorca.....	521
- Las imágenes de los reyes de Aragón.....	526
5.4.2.- Otros códices.....	542
6.- A modo de conclusión.....	544

Capítulo IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

1.- Introducción.....	549
2.- La figuración del rey de Aragón en la pintura: una visión de conjunto.....	553
2.1.- Entronizado.....	555
2.2.- Ecuestre.....	555
2.3.- En pie.....	556
2.4.- Arrodillado.....	556
2.5.- Busto del rey.....	557
3.- Descripción y tipologías.....	557
3.1.- Obras de carácter conmemorativo.....	557
3.1.1.- Hechos históricos.....	557
3.1.2.- Hechos milagrosos.....	592
3.2.- Obras de carácter religioso.....	605
3.2.1.- Razón estamental.....	606
3.2.2.- Razón devocional.....	621
3.2.3.- El rey «a lo divino».....	647
3.3.- Retratos.....	664
3.3.1.- De tipo conmemorativo.....	665
3.3.2.- Retratos “ <i>ad similitudinem nostrī</i> ”.....	673
5.- A modo de conclusión.....	678

Capítulo V. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura

1.- Introducción.....	681
2.- La figuración del rey de Aragón en la escultura: una visión de conjunto.....	682
2.1.- Ecuestre.....	683
2.2.- En pie.....	684
2.3.- Otras actitudes.....	685
2.4.- En posición orante.....	685
2.5.- Entronizado.....	686
2.6.- Busto del rey.....	686
3.- Descripción y tipologías.....	687
3.1.- Imágenes de índole religiosa.....	687
3.1.1.- Con carácter fúnebre.....	688
- Su imagen en las escenas de sus exequias.....	691
- La yacente del rey.....	709
- Su imagen en sepulcros ajenos.....	785
- Imágenes fúnebres efímeras.....	796
3.1.2.- Con carácter devocional.....	802
- En las portadas.....	802
- En los exvotos.....	833
- En los retablos.....	839
3.1.3.- Con carácter conmemorativo.....	845
3.1.4.- Con carácter representativo.....	870
- Otras representaciones en sillerías.....	870

- Representaciones en los retablos.....	879
3.2.- Imágenes de índole civil.....	882
3.2.1.- Genealogías.....	882
3.2.2.- Retratos.....	896
3.3.- Imágenes como parte integrante de arquitecturas.....	898
3.3.1.- Capiteles.....	898
3.3.2.- Claves de bóvedas.....	904
3.3.3.- Ménsulas.....	913
4.- La imagen del rey de Aragón en los metales preciosos.....	924
4.1.- De carácter civil.....	924
4.2.- De carácter religioso.....	936
5.- A modo de conclusión.....	947
Consideraciones finales.....	951
Fuentes utilizadas y bibliografía citada.....	971

CORPUS, GRÁFICOS Y LÁMINAS

Corpus de imágenes.....	1-23
La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas	
Gráficos.....	1-6
Láminas.....	1-9
La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos	
Gráficos.....	1-2
Láminas.....	1-17
La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura	
Gráfico.....	1 ³
Láminas.....	1-61
La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura	
Gráfico.....	1 ²
Láminas.....	1-23
La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura	
Gráficos.....	1 ³ -2 ³
Láminas.....	1-43

que aq̄ll instrumēt q̄ era
monstrato ōtra eul q̄ era fal
so. **C**erq̄ la qual materia
en este caso. i en loy ōtroz que
ales se quiere casoy. es de te
ner en tal guisa seḡit fuero
que q̄daq̄ el instrumēt es
dito falso. luego teue tomar
la calce aq̄ll instrumēt. et
temandato la p̄da q̄ adu
ro aq̄ll instrumēt por que
es dito falso aq̄ll instrumēt.
el temadatoz temto es tem
ditar r̄zō por q̄ es falso aq̄
ll instrumēt. et aq̄ll qui
testiente aq̄ll instrumēt
sinō fiziere aq̄lla temada
la calce teue temadar aq̄
llo por su officio. **E**t es assa
ber. por q̄ dizes q̄ es falso aq̄ll
instrumēt. **E**stas son las
cosas de falsia que pue ten
ser mostradas ōtra est instru
mēt. las quales pue tē ser
allegadas cada una por si. o
todas ensemble. **L**a una
falsia es. es assabz. que aq̄ll
qui es temto en instrumēt
auer mādato q̄ aq̄ll instru
mēt fuese feito. que nō lo
mando que fuese feito a
aq̄ll instrumēt. **L**a otra
falsia es. que el qui mando

ter e instrumēt nō mando.
que fuese feito en aq̄lla q̄ta
que fue feito. **E**t es assabz. q̄
es p̄uesto. en aq̄ll instrumēt
mas o mēnos. cerq̄ la q̄nta
o cerq̄ la cosa. o cerq̄ el termi
no. o cerq̄ el mudamētō de
la cosa. o cerq̄ loz p̄amētos
que nō loz dirieron. o cerq̄ la
odidones del ōnacto. o cerq̄
el poner aq̄llas odidones
las quales nō fuerō ditas
entre las p̄das. o q̄no es pu
esto en ōtra guisa en el instr
ument q̄ nō fue mādato.
La otra es q̄no alguno nō
fue fiator. i el instrumēt dice
que fue fiator. **L**a otra es
quo tanto alḡnoz son p̄uestos
por testigoz en el instrumēt.
sin mādammētō de illos. o nō
fueron p̄sentes q̄no aq̄ll in
strumēt fue feito. o q̄no d̄y
testigoz son escriptoz en el in
strumēt. i el uno de illos non
fue uenido aull por testigo.
La otra es q̄no la era o el
dia es mudato en el instru
mēt. **L**a otra es q̄no nō fi
zo el instrumēt. aq̄ll escua
no qui es nō p̄nato en el instru
mēt. **L**a r̄zō o las r̄zōes
de falsedat anteditas o seme

que aquí instrumēt q̄ era
mostrado otra eul q̄ era fal
so. **C**erq̄ la qual materia
en este caso. i en los otros quo
ales se quiere castoy. es de te
ner en tal guisa segit fuerd
que q̄daq̄ el instrumēt es
dito falso. luego tiene tomar
la calce a q̄ll instrumēt. et
temandato la p̄da q̄ adu
ro aquí instrumēt por que
es dito falso aquí instrumēt.
el temadatoz temto es tem
ōstrar razón por q̄ es falso aq̄
ll instrumēt. et aquí qui
testiente aquí instrumēt
sinō fiziere a q̄lla temada
la calce tiene temadar aq̄
llo por su officio. **E**t es asy
ver. por q̄ dizes q̄ es falso aq̄
ll instrumēt. **E**stas son las
cosas te falsia que pueten
ser mostradas otra est instru
mēt. las quales puetē ser
allegadas cada una por si. o
todas en semble. **L**a una
falsia es. es asy. que aquí
qui es temto en instrumēt
auer madato q̄ aquí instru
mēt fueſte feyto. que nō lo
mando que fueſte feyto a
aquí instrumēt. **L**a otra
falsia es. que el qui mando

fer e instrumēt nō mando.
que fueſte feyto en aq̄lla q̄ta
que fue feyto. **E**t es asy. q̄
es pueſto. en aquí instrumēt
mas o menos. cerq̄ la q̄nta
o cerq̄ la cosa. o cerq̄ el termi
no. o cerq̄ el mudamēto de
la cosa. o cerq̄ los p̄mētos
que nō los dirieron. o cerq̄ la
odidones del onacto. o cerq̄
el poner aq̄llas odidones
las quales nō fuerd ditas
entre las p̄das. o q̄no es pu
esto en otra guisa en el instr
ument q̄ nō fue madato.
La otra es q̄no alguno nō
fue fiatoz. i el instrumēt dice
que fue fiatoz. **L**a otra es
quo tanto algūos son pueſtos
por testigos en el instrumēt.
sin madamēto de ellos. o nō
fueron p̄sentes aq̄no aquí in
strumēt fue feyto. o q̄no los
testigos son escriptos en el in
strumēt. i el uno de ellos non
fue uenido allí por testigo.
La otra es q̄no la era o el
dia es mudato en el instru
mēt. **L**a otra es q̄no nō fi
zo el instrumēt. aquí es q̄
no qui es nō p̄nato en el instru
mēt. **L**a razón o las razones
te falsedat anteditas o seme



INTRODUCCIÓN

Objetivos

Esta tesis tiene como objetivo analizar todas las representaciones medievales del rey de Aragón, establecer las correspondientes tipologías, observar cómo se adaptan a los casos específicos de la Corona de Aragón las fórmulas de representación de la majestad heredadas de la Antigüedad o generadas en la Europa Medieval, evidenciar cuáles son las novedades y las alteraciones que se producen en su repertorio iconográfico y averiguar si estas modificaciones surgen como respuestas a las particularidades históricas, a las nuevas concepciones de poder, a la personalidad de los monarcas o a las circunstancias de finalidad y uso de cada obra específica. Así, este trabajo de investigación constituye un estudio de iconografía e iconología medieval de larga duración al abordar imágenes desde el siglo XI hasta 1516. Centrada en las tipologías y sus manifestaciones particulares, intenta rastrear sus precedentes formales y examinar las motivaciones que llevaron a la promoción de cada una de las elaboraciones que se configuran como soporte de la imagen del rey. Este planteamiento supone, en sí mismo, una originalidad al ir más allá de las aportaciones puntuales al uso, cuestión que se pone de manifiesto en el primer apartado dedicado al estado de la cuestión.

Método de trabajo

El método de trabajo utilizado ha sido el característico de los análisis iconográficos e iconológicos. La primera labor, imprescindible para la buena consecución de la tesis, fue la realización del repertorio figurativo. Para ello, se llevó a cabo una compilación exhaustiva, que de por sí ya supone una novedad, en la que se incluyen las obras conservadas y también las que no han sobrevivido hasta hoy. Fue iniciada a partir de bibliografía general y progresivamente se alcanzaron sucesivos grados de especialización conforme avanzaba el tiempo. La revisión de la bibliográfica fue completada, en la medida de lo posible y con el apoyo económico de la Beca concedida por el Ministerio¹, con estancias breves en el extranjero y otras visitas a distintos centros de interés, que también sirvieron para estudiar directamente las obras a examinar. Entre otras, efectué estancias de un mes de duración en París en

¹ Subprograma de formación de profesorado universitario –de enero 1999 a diciembre 2002–.



los años 2000 y 2001 y en Londres y Roma en 2002; estancias breves de dos semanas en Palma de Mallorca en 2000 y en Madrid en 2004; y de una semana en Valencia en el año 2001.

Con este objetivo, se acudió, en ámbito nacional y entre otros, al Archivo de la Corona de Aragón, a la Biblioteca de Catalunya, al Arxiu Històric de la Ciutat, al Arxiu de la Catedral y a la Biblioteca de la Universidad de Barcelona; al Arxiu de la Paeria y al Arxiu Capitular de Lleida, a la Biblioteca del Monasterio de Santa María de Poblet, al Arxiu Històric de la Ciutat de Cervera, al Archivo Diocesano de la Ciudad de Huesca, a la Biblioteca Nacional, a la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, a la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano y a la Biblioteca del Palacio Real en Madrid; a la Biblioteca de El Escorial; al Arxiu del Regne de Mallorca y a la Biblioteca de la Fundación March de Palma; al Arxiu del Regne de València, a la Biblioteca de la Universidad y al Arxiu Municipal de la Ciutat de València, y también al Archivo Municipal de Alcira. Ya en ámbito internacional, fue necesario acudir a los Archives Municipales de la ville de Montpellier, a la Bibliothèqu du Château Chantilly, a la Bibliothèqu Nationale de France y a las bibliotecas de la Cité Universitaire, del Centre Pompidou, de l'Arsenal, a la Forney, a la Sainte Geneviève y a la Historique de la ville de Paris; a la Biblioteca Apostólica Vaticana, a la biblioteca Pública de Arte y Arqueología del Palazzo Venezia y a la de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC de Roma, o a The British Library en Londres, por ejemplo.

La pesquisa de figuraciones no sólo se limitó a su búsqueda entre los fondos de estos archivos y bibliotecas, donde también pudo consultarse toda la bibliografía correspondiente, sino que además se acompañó de la visita a los museos y monumentos más relevantes para los objetivos de la presente investigación, entre los cuales destacan, de los nacionales, los monasterios tarraconenses de Santes Creus y Poblet; el monasterio de Pedralbes, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu d'Història de la Ciutat, el Museo Textil, Santa María del Mar, el Palau Reial con su Capilla dedicada a Santa Àgata, el monasterio de Junqueras y la catedral de Barcelona; San Jerónimo de la Murtra; el monasterio de Santa María de Ripoll; el Museu Episcopal de Vich; el Museo de la Catedral de Gerona; el castillo de Alcañiz; el Museo Diocesano, la Catedral y su Capilla Real de Palma de Mallorca; el panteón de los reyes de Santiago de Compostela; San Isidoro y la catedral de León; la catedral de Burgos; el Museo del Prado, la Real Casa de la Moneda y el Museo Arqueológico



Nacional de Madrid; o la Capilla Real de Granada. Entre los internacionales sobresalen el British Museum, el National Portrait Gallery, Westminster Abbey o el Victoria and Albert Museum de Londres; la abadía de Saint-Denis y los museos del Louvre y de Cluny en París. Otros lugares de visita provechosa se concentraron en las ciudades de Jaca, Zaragoza, Toledo, Sevilla, Perpiñán o Aviñón.

La búsqueda de imágenes figurativas del rey de Aragón se completaba al tiempo que se accedía a las fuentes bibliográficas necesarias de las bibliotecas universitarias, públicas o de instituciones privadas, tanto nacionales como extranjeras. Dentro de esta tarea conviene acentuar el trabajo centrado en la lectura de textos de la época, reeditados o en su versión original, como las *Ordinacions de la casa del Senyor Rey Pere IV, Joan I, Martí I, Ferrando I y don Alfonso V*, las descripciones de *Les funeralies dels reis de Aragó* o de *Antigualles de Poblet*, y, sobre todo, la notabilísima fuente de información que constituyen las crónicas, entre las cuales se han leído y fichado sistemáticamente el *Libre dels feyts del rei en Jacme*, la crónica de Bernat Desclot, la crónica de Ramón Muntaner, la crónica de San Juan de la Peña –versión aragonesa–, la crónica de Pedro IV, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, las *Cròniques d’Espanya* de Pere Miquel Carbonell, la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar, La *Cronica d’Aragon* de Lucio Marineo Siculo, o los veinte libros de los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita.

Simultáneamente, acudí a congresos, cursos, seminarios y otras reuniones científicas que se descubriesen de contenido beneficioso y sugestivo para la investigación. Con esta intención, he asistido como oyente en los simposios “*La muerte en la Edad Media. Actitudes, Espacios y Formas*” de la Universidad de Navarra en abril de 2000; “*Mentalitat religiosa i devoció en els segles medievals: culte, iconografia i formes artístiques*” de la Universidad de Lérida en julio de 2000; “*Iconografia profana en l’art romànic*”, del Institut d’Estudis Catalans en noviembre de 2000; o “*Els escenaris del rei. Promoció artística en l’àmbit hispà medieval*”, de la Universidad de Lérida en julio de 2001. Asimismo, he participado con las comunicaciones “La imagen figurativa de la reina de Aragón: un estudio aproximativo”, en *Luchas de género a través de la imagen* en Málaga, octubre de 1999 –publicado en 2001–; “Las insignias de la realeza en las imágenes figurativas del rey de Aragón”, en *I Congreso Internacional de Emblemática General* en Zaragoza, diciembre de 1999 –en prensa–; y, más recientemente, con “El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”, en *Modelos*,



intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma, del 20 al 23 de octubre de 2004, Mesa I. *De la recepción a la reformulación. La trayectoria del modelo en las épocas antigua y medieval* –en prensa–. Del mismo modo, tuve la posibilidad de organizar en la Universidad de Tarragona junto con dos compañeras, dos simposios que incluían conferencias de temática relacionada con esta tesis: “*Ámbitos de poder en la Edad Media. Aproximación y reflexiones relativas a su problemática histórico-artística*” en marzo de 2001 y “*Culto, devoción e imaginario en el mundo hispano tardoantiguo y medieval*”, en marzo de 2003. Un tercer simposio, “*Símbolos e imágenes. Una búsqueda de modelos en el mundo hispano tardoantiguo y medieval*”, está previsto que se celebre en marzo de este mismo año.

Tampoco se han desatendido las exposiciones, o sus correspondientes catálogos, que concernían claramente a este proyecto de investigación. Entre las últimas y de mayor relevancia cabe recordar “*Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*” en 2000-2001, “*La moneda en Navarra*” y “*El Renacimiento mediterráneo*” en 2001, “*Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. S. XIII-XV*” en 2004, o las realizadas con motivo del quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica, como “*Isabel I, Reina de Castilla*” o “*Los Reyes Católicos y la monarquía de España*”, entre otras.

Una vez completado el corpus, recopilada la bibliografía y leídas las fuentes fundamentales, se abordó la exploración de cada una de las imágenes, examen que incluía una descripción pormenorizada y un estado de la cuestión de cada obra. A sabiendas de que tanto el corpus como la bibliografía eran susceptibles de incremento –en julio se añadió al análisis una última efigie–, se procedió a la redacción que, debido al grosor figurativo coleccionado, convení en dividir por géneros artísticos. No obstante, y como se apreciará, la familiaridad con el catálogo permitió, ya en un inicio, el cotejo entre tipos iconográficos fuese cual fuese su género, por lo que las posibles vinculaciones entre los distintos soportes a estudiar se han puesto de manifiesto desde el principio.

Conforme se desarrollaba el discurso, se iban creando las láminas que lo ilustran y los gráficos que, más que acompañarlo, procuran aclararlo.

El método de estudio utilizado para abordar cada obra contiene los aspectos más relevantes en lo que concierne a la imagen del rey y a la promoción y significado de la pieza que la envuelve. Por un lado, se ha descrito con detalle la efigie soberana



incluyendo en ella su indumentaria, insignias, actitudes, marco espacial y relación con el resto de personajes insertos en la escena. Por otro, se ha determinado su tipología y se han establecido sus más probables precedentes formales e iconográficos –cuando ha sido posible también se han sugerido las supuestas vías de adopción– y sus consecuentes. Para finalizar, se ha procurado precisar el vínculo entre la imagen y su soporte prestando especial atención a lo relativo a la comisión de la pieza, para lo cual se ha tenido en cuenta a su promotor, la motivación, finalidad o función del encargo, y el marco político, social, religioso y cultural que lo rodea, todos ellos factores que condicionaron, y por tanto explican, cada una de las empresas artísticas y las figuraciones regias en ellas insertas.

Organización interna

Tal y como se ha señalado, de acuerdo con la variedad de soportes que exhiben las imágenes figurativas del rey de Aragón, se ha considerado apropiado organizar el análisis por géneros artísticos debido a que es el criterio que más fielmente daba cuenta de la evolución figurativa de la imagen regia. Con ello se ha conseguido, asimismo, facilitar las tareas de indagación, exponer con mayor claridad el discurso, y proporcionar una útil panorámica de conjunto sobre la iconografía regia en ellos expuesta.

Así, conforme al corpus de figuraciones, se han establecido cinco capítulos por ser cinco los géneros que ofrecen figuraciones reales². Para homogeneizar la disertación, todos comparten una serie de apartados comunes: la “*Introducción*”, la “*Visión de conjunto*”, el epígrafe denominado “*Descripción y tipologías*”, verdadero núcleo de la exploración, y, finalmente, el titulado “*A modo de conclusión*”, donde se presentan unas sumarias conclusiones con tintes de recapitulación. La estructura interna de cada uno de ellos varía según cada género artístico que, siempre para brindar un examen más minucioso, ha requerido se ajustasen sus respectivos epígrafes. No obstante, en la medida de lo posible, se ha mantenido el esquema general, incluyendo no sólo la distribución de los subapartados, sino también las

² Se ha prescindido analizar el tapiz del Alcázar de Segovia, que representa a los Reyes Católicos en familia con sus hijas Juana, Isabel, Catalina y María y con el príncipe don Juan; y las efigies precedentes de los grabados. Asimismo, por razones de extensión, tampoco se han examinado las figuraciones de los reyes de Aragón procedentes de otros reinos, salvo contadas excepciones que, en su momento, se han justificado debidamente.



nomenclaturas de los tipos iconográficos o la disposición y títulos de los campos de las tablas, por ejemplo.

El análisis arranca con la numismática al ser el soporte más temprano a la hora de ofrecer figuraciones del rey de Aragón. Al haber sido un género bastante desatendido por parte de los iconógrafos, se ha estimado oportuno añadir unos breves apartados iniciales con el fin de sumergirse en la historia de las acuñaciones y constatar que, a pesar del interés por mantener inalterable este instrumento económico por excelencia, lo que limitaba en parte innovaciones figurativas de envergadura, el rey plasmó multiplicidad de imágenes consciente de su poder de difusión y de su función como vehículo de propaganda política. El segundo capítulo también está reservado a la *imago regis* entendida como signo de autoridad y poder, pues concierne a las figuraciones insertas en otro género de naturaleza legal una vez adquirió su carácter validatorio: la sigilografía. Las conexiones entre ambos soportes artísticos han permitido una organización de contenidos prácticamente gemela y, al haberse emitido de un modo ininterrumpido, han podido abordarse las piezas siguiendo un orden cronológico, lo que ha redundado en una visión muy clara sobre la evolución de la iconografía del rey en el marco temporal establecido dentro de estos magníficos soportes que, pese a su pequeño tamaño, demuestran que son una fuente de información histórico-artística particularmente rica.

Los siguientes capítulos pertenecen ya a los considerados como indiscutibles géneros artísticos: miniatura, pintura y escultura, el último de los cuales se enriquece con un epígrafe destinado a analizar la imagen del rey en los metales preciosos. Por razones inherentes al amplio volumen de imágenes a examinar, se ha decidido organizar cada uno de ellos de acuerdo con la naturaleza de las piezas, lo que ha incidido en una relativa disparidad de apartados y subapartados. Han sido estas discrepancias las que justifican que cada uno de los grandes bloques se abra con una introducción que esclarece los criterios seguidos en cada caso concreto, incluyendo también los anteriores destinados a sellos y monedas.

Tal y como debe ser, el discurso finaliza con las “*Consideraciones finales*” que, a pesar de ser tan generales y obviar, necesariamente, gran parte de aquello que explica la promoción y elaboración de cada imagen particular, presentan cuáles y en qué sentido se proclaman como los más destacados hitos en la iconografía del rey y ofrecen una síntesis de lo que fue su imagen en la Edad Media, de su evolución o desarrollo, y de lo que significó para sus contemporáneos. Sigue al contenido un



listado de las fuentes manuscritas utilizadas y, por razones de extensión, de la bibliografía que aparece citada en el texto.

Escolta al volumen un completo cuaderno de ilustraciones. En él se compilan los gráficos y las láminas que, ordenados por capítulos, contienen las figuras a las cuales se hace referencia en el texto. Quizás pueda sorprender que una investigación de este tipo no se acompañe de un corpus de imágenes exclusivo del rey de Aragón, compendio que, aunque incompleto, ya fue presentado como tesis de licenciatura en 1999 bajo el título: *“La imagen figurativa del rey de Aragón. Ensayo de catalogación”*. Esta omisión, que no insuficiencia, se ha compensado con un listado inicial en el cual se ofrecen los datos fundamentales de cada pieza: fecha de realización, nombre de la obra, rey representado y, para facilitar una rápida localización, el apartado donde se encuentra analizada pormenorizando el capítulo y los números de lámina y figura respectivos. Este registro, concebido a modo de corpus aunque sin ilustraciones, puede encontrarse al principio del cuaderno destinado a las imágenes.

La inexistencia de un capítulo inaugural que verse sobre marco histórico viene determinada por el dilatado marco temporal escogido que llevaría a una síntesis poco apropiada en un trabajo de estas características y también por la propia naturaleza del discurso, cuyas líneas ya se centran en el estudio detallado de cada una de las obras dentro del marco histórico, social, político y cultural en el que fueron creadas, con lo que se corrige esta aparente carencia inicial.

Me gustaría asimismo justificar la utilización de la expresión “palos de Aragón”, renunciando a la de “barras catalanas”, para describir la heráldica del señal real. Al margen del debate sobre el “aragonesismo” o la “catalanidad” de los cuatro palos de gules en campo de oro, para muchos improcedente, se ha decidido emplear el primer enunciado a tenor de la documentación más antigua, cuyas líneas parecen desvelar que el significado primordial y, durante mucho tiempo, único del palado fue el de denotar la pertenencia de su portador a la Casa de Aragón³.

Además, deben anotarse otras cuestiones referentes a la intitulación y denominación de los monarcas. Aunque conocedora de todas sus dignidades, títulos que se extendían o reducían conforme se sucedía el tiempo y con él, las nuevas situaciones políticas, por razones prácticas concluí designar a los soberanos por su primera dignidad prescindiendo de la retahíla que, muy variante, la acompañaba,

³ Alberto MONTANER FRUTOS, *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución “Fernando el Católico” Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1995, pág. 41.



esto es, conforme a los documentos del momento, rey de Aragón. Al mismo tiempo, y de acuerdo con lo anterior, decidí seguir la enumeración aragonesa. Asimismo, convendría señalar que, para simplificar y a pesar de lo inadecuado, en numerosas ocasiones se ha aludido a los reyes con el término “aragonés” a sabiendas de que su origen era otro y que, también para evitar excesivas reiteraciones, no pocas veces se los ha denominado con los sobrenombres o apodos que, con mayor o menor fortuna y más o menos merecidamente, con el paso de los tiempos les ha regalado la historia.

Agradecimientos

No es ninguna novedad reconocer que una tesis es resultado de las incalculables horas de trabajo y dedicación por parte del doctorando y también de la contribución y el apoyo puntual de muchas personas. Con esta afirmación deseo poner en el lugar que se merecen a aquellos que, directa o indirectamente, han colaborado para la consecución de mis labores investigadoras.

Mi primer agradecimiento está destinado a mi director, Javier Miguel Martínez de Aguirre Aldaz. Además de ser el responsable de mi entusiasmo por la historia del arte, también le debo la idea de este proyecto y que haya llegado a su culminación. Perseverante, meticuloso y generoso, siempre me ha dedicado su tiempo para ofrecer las sugerencias y los consejos necesarios con el fin de mejorar los resultados. Tenaz y constante, le agradezco, sobre todo, su inestimable apoyo en todos los momentos, incluso en los más difíciles, de la investigación.

También quiero hacer constar mi gratitud a los profesores del departamento que han contribuido en mi formación y que, de una u otra manera, han mostrado su interés por mi trabajo. En especial, mi sincero reconocimiento a la catedrática del área de Historia del Arte Medieval, Emma Liaño Martínez, por haberme tenido en cuenta en algunos de sus proyectos profesionales. Asimismo, deseo hacer extensivo este tributo a Francisco Javier Faci Lacasta, catedrático del área de Historia Medieval, por haberse mostrado siempre accesible tanto a nivel laboral como personal: muchas gracias, de veras, por todo.

Mi gratitud se amplía a los archiveros, bibliotecarios o responsables de los centros nacionales y foráneos a donde he tenido que acudir para recabar información, individuos por el momento anónimos cuya identidad se va a ir desgranando conforme se desarrolle el discurso.



Muy importante también, ha sido el soporte de familiares y amigos. A Josep M^a Adzerías debo agradecerle, sobre todo al inicio de los trabajos de pesquisa, su inagotable paciencia y necesarios consejos informáticos, y a su mujer, mi hermana Pilar, que consintiese que le robara su tiempo, por entonces tan escaso. Igualmente a Isabel, y mi cuñado Javier Bach, por acogirme en su casa de Barcelona, hospitalarios y desprendidos como nadie, en tantas ocasiones. Y a M^a Carmen Serrano en Madrid, y a Silvia Domingo en Londres.

A mis padres y a mis suegros, eternamente generosos.

A dos compañeras especiales, Meritxell Pérez y, sobre todo, Esther Lozano, con quien lo he compartido casi todo. Y al resto de amigos, forzados implicados en la tesis: muchas gracias por su resignación, por su interés por el estado de las cosas, por preguntar y, muchas veces también, por no preguntar. A Salvador Solé y Cristina Carbó, amigos fieles; y a Javier Rodríguez, siempre insistente en estimular un cambio de prioridades que, aunque sólo en la última etapa del trabajo, finalmente se produjo.

A los miembros del tribunal quienes, amablemente, han accedido a leer esta tesis doctoral y a los que agradezco, desde aquí, de antemano y con franqueza, su interés por señalar todas las cuestiones mejorables.

Y, sobre todo, al paciente Alberto quien, a pesar de convertirse en indiscutible víctima en el instante en que emprendí esta investigación, ha sido, y es, mi soporte en todos los sentidos.



ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés por la imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media surgió hace varias centurias como parte integrante de las descripciones monográficas que los autores antiguos, impulsados por un enérgico interés por la historia y por el arte, escribieron acerca de los monumentos a ellos más cercanos o representativos. En esta línea, llama la atención por su carácter primigenio el manuscrito *Antigualles de Poblet. Llibre primer en lo qual se conten una compendiosa y curiosissima historia, de les sepultures dels serenissims señors Reys de Arago, Persones nobles, Barons i altres Infinits cauallers, tots de celebre Recordacio. Qui sepultats estan en lo sagrat Monestir de Poblet. I altres coses diuerses dignes de tota memoria, tretes del archiu de dit sant Monestir* que el 2 de abril de 1587 concluyó un fraile populetano que respondía a las siglas B. D. L¹ y que, sin duda, sirvió de inspiración a la obra de 1692 de fray Vicente Prada *Sepulcros de la casa R^l. de Aragon, Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona, Varones, Señores de Vassallos, Cavalleros, Obispos, Abades, y otros muchos, que descansan, y eligieron sepultura en el Insigne y R. Monasterio de Nr^o S^{ra}. De Poblet, Orden del Cister. Elucidados por un indigno Monge de dicho R^l. Monast^o. Dedicados A la Concepcion Purissima de la Reyna y Emperatriz de los Cielos Maria S^{ra}. Nr^o.*². Ambos escritos, aunque vetustos, son reveladores por la información y las descripciones que aportan sus líneas porque, tiempo después, el panteón, como también el resto del cenobio, se convirtió en objeto de la destrucción y del expolio. No fue hasta mediados del siglo XX, a instancias de varios organismos, cuando se iniciaron las labores de reconstrucción de los maltrechos sepulcros, para lo cual el escultor Federico Marés Deulòvol, a quien se encomendó la obra, emprendió unos concienzudos trabajos de documentación previos que, muy útiles para el conocimiento de los cambiantes propósitos del Ceremonioso y de la apariencia final de las sepulturas, vieron la luz bajo el título *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet* por medio de la Asociación de Bibliófilos de Barcelona en el año 1952³.

¹ Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 1701.

² Biblioteca del monasterio de Santa María de Poblet. Ms. Armario VI. C. 19.39.

³ La misma obra apareció, aunque sin la transcripción de los sesenta y nueve documentos y los cuatro apéndices relativos a la construcción de los panteones, en Federico MARÉS DEULÒVOL, *Las Tumbas Reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Publicaciones Abadía de Poblet, Barcelona, 1998. El daño sufrido por el monasterio ya había sido puesto de manifiesto en obras anteriores, como evidencian las de Antonio DE BOFARULL Y BROCA, *Poblet. Su origen, fundación, bellezas, recuerdos históricos, curiosidades y destrucción*, Imprenta y Librería Torroja y



Al margen del obligado paréntesis de la obra de Marés, es también dentro del primer grupo inicial de memorias eruditas de naturaleza descriptiva, donde tiene que insertarse el ya posterior *Ensayo de una colección de sellos que han usado los antiguos monarcas de Aragón* realizado por Próspero Bofarull y Mascaró en 1817⁴, en cuyas páginas manuscritas relató y dibujó algunas de las improntas de los reyes que halló dispersas, entre los legajos y documentos reales, en los fondos de aquel archivo barcelonés.

Nueva línea de investigación se abrió con Valentín Carderera y Solano, quien en su *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, editada por la Imprenta de Ramón Campuzano en Madrid entre 1855 y 1864, ofreció por vez primera una verdadera exploración centrada en la representación icónica de personajes ilustres, entre los cuales se encuentran algunos reyes de Aragón de la Edad Media⁵. Organizada en dos volúmenes mediante láminas que describen y analizan cada una de las figuraciones que aborda y que presenta mediante espléndidos grabados, se configura como una de las escasas obras que ha servido, aunque parcialmente, de base primera o fundamento para la presente tesis doctoral. Con el mismo espíritu investigador aunque centrada esta vez en las series genealógicas o dinásticas de los reyes, en 1916 aparecía, de manos de Blas y Cía., *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, donde Elías Tormo analizaba las series figurativas de los reyes peninsulares entre las cuales sobresalen, para la presente indagación, la perdida genealogía de condes y reyes del salón del Tinell, la estirpe ilustrada del *Rollo genealógico de Poblet* y las tablas de los reyes de Valencia que hoy se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. De la misma forma,

Tarrats, Reus, 1881; Víctor BALAGUER, *Las ruinas de Poblet*, imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 1885; Eduardo TODA I GÜELL, *Panteones reales de Poblet. Destrucción, Envío de los fragmentos a Tarragona y Abandono en los sótanos municipales, en 1854. Traslado al Museo Provincial en 1894, Restitución al monasterio en 1933*, Imprenta Suc. De Torres & Virgili, Tarragona, 1935; o Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet dividida en cinco libros*, Orbis, Barcelona, 1948, por ejemplo.

⁴ Archivo de la Corona de Aragón. Cámara V, armario 14.

⁵ En 1899 completó su obra con la aparición de "Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII. El origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Academia de la Historia, Madrid, 1899, págs. 201-257. Poco tiempo después, en 1903, la imprenta de los hijos de M. G. Hernández publicaba otra obra de referencia, esta vez de Vicente POLERÓ, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII. Copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo*.



supuso una significativa contribución la relación ilustrada de Francisco Javier Sánchez Cantón dedicada a *Los retratos de los reyes de España* que, agrupados por reinos y sucesión cronológica, apareció en Barcelona por Omega en 1948.

En la misma trayectoria, con estructura similar a la línea de trabajo iniciada por Valentín Carderera, aunque quizás imbuido también por los trabajos numismáticos de Aloïs Heiss, Campaner y Fuertes, Manuel y Ramón Vidal Quadras y sobre todo Joaquim Botet y Sisó con los tres volúmenes de *Les monedes catalanes*⁶, se encuentra el compendio *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya* que, divulgada en tres tomos, Ferran de Sagarra y Siscar publicó a través de Estampa d'Henrich en Barcelona entre 1916 y 1932. Fruto de estudios anteriores⁷, la vasta obra se configura como una recopilación exhaustiva de la sigilografía catalana ordenada por cronología, género y rango, que se revela muy útil para exploraciones iconográficas como la que aquí se va a abordar. Aunque en otro género artístico, muy provechosa también por su análogo carácter antológico y por su erudita disertación, resulta la consulta de *Sepulcros de la Casa Real de Aragón* que, del célebre Ricardo del Arco y Garay, el Instituto Jerónimo Zurita publicó en Madrid en 1945⁸.

Estos trabajos de naturaleza colectánea coexistieron con otros estudios puntuales que, más específicos, abordaban una pieza concreta por la razón expresa

⁶ Aloïs HEISS, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, 3 vols., Luis Marquina y Marín, Zaragoza, 1867; Álvaro CAMPANER Y FUERTES, *Numismática Balear. Descripción histórica de las monedas de las islas Baleares, acuñadas durante las dominaciones púnica, romana, árabe, aragonesa y española*, Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca, 1879; Manuel y Ramón VIDAL QUADRAS, *Catálogo de la colección de monedas y medallas*, 4 vols., impresor López Robert, Barcelona, 1892 y Joaquim BOTET I SISÓ, *Les monedes catalanes*, 3 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1911. Esta última obra fue puesta al día, aunque no sin discrepancias en algunas de sus interpretaciones por parte de algunos historiadores, en Miquel CRUSAFONT I SABATER, *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, Vico, Madrid, 1982.

⁷ Como "Apuntes para un estudio de los sellos del rey D. Pedro de Aragón. Memoria leída en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en sesión de 25 de enero de 1892", en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo IV, Jaume Depús, Barcelona, 1898, págs. 103-175; "De les llegendes o inscripcions sigil.lars", en *Miscel.lània Fabra. Recull de treballs de lingüística catalana i romànica dedicats a Pompeu Fabra pels seus amics i deixebles amb motiu del 75è aniversari de la seva naixença*, Coni, Buenos Aires, 1943, págs. 363-379; *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº 29 de 1908, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona, 1908; o *Notes referents als segells del rei Martí, conferència llegida en el Centre Excursionista de Catalunya el dia 2 de juliol de 1910*, Tipografia L'avenç, Barcelona, 1911, por citar los que más atañen al tema de investigación de la presente tesis doctoral.

⁸ Unos años después completó el análisis con la publicación de *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954. Se han realizado numerosos estudios generales sobre las sepulturas regias peninsulares, entre los cuales destacan, por citar el más antiguo y el más reciente constatados, Valentín CARDERERA Y SOLANO, "Variedades. Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo



de hallarse, en ella, supuestas o efectivas representaciones figurativas de los reyes de Aragón. En este sentido parece resultar inaugural el artículo de Joaquín Folch y Torres “Supuesto retrato del príncipe Carlos de Viana” editado en *Diario de Barcelona* el 1 de agosto de 1835 (*)⁹, si bien fue una línea de trabajo que no tuvo repercusión hasta que, ya en 1889, Enrique Cláudio Girbal publicara “La estatua de Carlomagno, el Códice del Apocalipsis y el Tapiz del Génesis de esta Catedral” en la *Revista de Gerona*, donde exponía las dos identificaciones que, de la escultura, se barajaban por entonces. Los numerosos estudios que, en forma de artículos o fichas de catálogos, inundan todo tipo de volúmenes conforme a esta misma voluntad analítica, pone de manifiesto la continuidad, hasta hoy, de esta tónica indagadora¹⁰.

Prescindiendo de las publicaciones que se refieren a las imágenes del rey de Aragón tan sólo por insertarse en las “obras-soporte” que son verdadero objeto de sus análisis¹¹, el primer testimonio constatado que asume como objetivo esencial el

LXXIII, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, 1918, págs. 224-258 y Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARREÑO, *Sepulcros de los reyes de España*, Caixa Ourense, Edileasa, León, 1999.

⁹ Las referencias que aparecen con el símbolo (*) no han podido ser consultadas directamente.

¹⁰ Con el fin de no alargar demasiado la nota, se ha optado por ofrecer, tan sólo, los apellidos del autor, el título del análisis en cursiva, y el año de su publicación. Por supuesto, todos los datos que no constan en esta relación pueden encontrarse en el apartado final “fuentes utilizadas y bibliografía citada”. Realizada la aclaración, los estudios que despuntan en este sentido, ordenados por cronología, son los siguientes: BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *Estatua llamada de San Carlomagno en la exposición histórico-europea*, 1894; GALIAY SARAÑANA, *Retrato de los Reyes Católicos en la portada de la Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza*, 1945; JUAN, *Un retrato de Jaime I de Aragón*, 1960 (*); JOSÉ PITARCH, *Gonçal Peris (Valencia, doc. 1380-1444), Jaume Mateu (Valencia, doc. 1402-1452). Cabeza de rey (procedente de la Casa de la Ciutat. Valencia)*, 1980; FREIXAS CAMPS, *Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai. Estatua de Rei o Sant Carlemany*, 1989; BARRACHINA NAVARRO, *Làpida del Conestable*, 1989; FITÉ I LLEVOT, *Jaume Cascalls (?). Rei bíblic (?)*, 1991; COLL I ROSELL, *Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I*, 1992; CHECA CREMADES, *Fernando el Católico. Isabel la Católica*, 1992; SESMA MUÑOZ, *Tablas procedentes del políptico de Isabel la Católica, 1496-1504*, 1992; SCHÜTZ, *Retrato del rey Fernando el Católico de Aragón*, 1992; CHECA CREMADES, *Fernando el Católico. Isabel la Católica*, 1992; TERÉS I TOMÁS, *Atribuido a Jaume Cascalls. Documentado entre 1340-1378. Figura de rey transformado en San Antonio Abad*, 1992; CAAMAÑO MARTÍNEZ, *El abrazo de los reyes*, 1995; RUIZ I QUESADA, *Retrat hipotètic de Jaume I*, 1999; GARCÍA FLORES, *La Virgen y el rey. Liber instrumentorum*, 2001; PIQUERO LÓPEZ, *Virgen de los Reyes Católicos*, 2001; CARRERO SANTAMARÍA, *Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a la Catedral de Jaca y Donación de Pedro I a la diócesis de Jaca-Huesca*, ambos de 2001; MOLINA I FIGUERAS, *San Carlomagno*, 2001; FITÉ I LLEVOT, *Figura de rey (?)*, 2001; LACARRA DUCAY, *La comunión de los reyes y Retrato de Fernando el Católico con su hijo don Juan. Retrato de Isabel la Católica con su hija la princesa Isabel*, ambos de 2001; TEIJEIRA PABLOS, *Estalos de los Reyes Católicos*, 2001; MELERO MONEO, *La Virgen y el rey*, 2001; o también el de SCHÜTZ y VITALE, *Anonimo fiammingo. Ritratto di Ferdinando II di Aragona, detto il Cattolico*, 2002.

¹¹ La infinidad de referencias que cabría mencionar aquí y que se hallan convenientemente señaladas a lo largo de los siguientes capítulos, ha obligado a que en la presente nota tan sólo aparezcan aquellas que han contribuido especialmente en el estudio de la iconografía figurativa del rey de Aragón. Por motivos de extensión, se ha seguido idéntico criterio de cita y de orden que el empleado en la nota anterior. Así, por cronología destacan ANZIZU, *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, 1897; GIMÉNEZ SOLER, *Los panteones reales de Santas Cruces*, 1903-1904; MARTORELL, *Pere Moragues i la custòdia dels Corporals de Daroca*, 1909; BERTAUX, *Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau de l'Archevêque D. Lope de Luna à Saragosse*, 1909; MAETERLINCK, *Les stalles de la cathédrale de Toledo: la conquête de Granade par Rodrigo Alemán*, 1910 (*); CODINA, *Los sepulcros reales del monasterio de Poblet*, 1920; TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, 1916



(*); SANONER, *Le portail de Santa Maria de Ripoll*, 1923 (*); DURÁN CAÑAMERAS, *La escultura en los países que formaron parte de la Corona de Aragón y especialmente en Cataluña desde el siglo V al XVI*, 1924; PORTER, *The tomb of doña Sancha and the romanesque art of Aragón*, 1924; BASSEGODA I AMIGÓ, *Santa María de la Mar. Monografía Histórica-Artística. Premiada en el concurs Pollés de la Associació d'Arquitectes de Catalunya de 1923*, 2 vols., 1925-1927; CARRIAZO Y ARROQUÍA, *Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de Toledo*, 1927; BOHIGAS, *El repertori de manuscrits catalans. Estat de les recerques (1926-1928)*, 1928; SÁNCHEZ CANTÓN, *El dibujo de Juan Guas (arquitecto español del siglo XV)*, 1928; MASIÀ, *Joan Claperós i la tomba de Pere de Portugal*, 1932; SOLER I MARCH, *Sarcòfag de Santa Eulàlia a la Catedral de Barcelona*, 1934; MADURELL MARIMÓN, *El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia, 1937-1940*; DURÁN I SANPERE *Reyes y caballeros en el Tinell, 1944 y Pinturas del siglo XIII en el Tinell*, 1945; BERNÍS MADRAZO, *Las miniaturas de «El Cancionero de Pedro Marcuello»*, 1952; DE AZCÁRATE, *La obra toledana de Juan Guas*, 1956; MARTÍNEZ FERRANDO, *La sepultura de Pedro de Portugal. Una precisión de las noticias existentes acerca de la misma*, 1960; BOHIGAS, *L'agrupament de les miniatures del llibre vermell*, 1962; VILLALBA DÁVALOS, *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, 1964; VIVES I MIRET, *Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus*, 1964, y *El portal del claustre*, 1965; CID PRIEGO, *Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz*, 1958; LÓPEZ SERRANO, *Libro de horas de Isabel la Católica*, 1969; BOHIGAS, *La il·luminació de les «Leges Palatinae» de Mallorca*, 1969; KAUFFMANN, *The altar-piece of st. George from Valencia*, 1970; DURÁN I SANPERE, *Ex votos reales*, 1970; SANFAÇON, *Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse*, 1970; DURÁN I SANPERE, *El sepulcre de Santa Eulàlia*, 1975; QUARRÉ, *Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta*, 1976; MATEO GÓMEZ, *Los reyes y la nobleza en las sillerías de coro góticas españolas*, 1977; *Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, 1977; LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., 1977; ADROER TASIS, *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi «Ciutat de Barcelona» 1975*, 1978; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, 1979; SIMON, *Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca*, 1979; MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, 1979; ALCOLEA I BLANCH, *Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona*, 1980; MADURELL MARIMÓN, *El Misal de santa Eulalia de la Seo de Barcelona*, 1980; BELTRÁN MARTÍNEZ, *Las monedas de los Reyes Católicos. Ponencia leída el 4 de marzo de 1981 en el coloquio celebrado con motivo del IV Seminario Nacional de Numismática*, 1981; KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*, 1984; LACARRA DUCAY y MORTE GARCÍA, *Catálogo del museo episcopal y capitular de Huesca*, 1984; PLANAS BÁDENAS, *El misal de santa Eulalia*, 1984; BASSEGODA NONELL, *El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración*, 1984; GIMENO BLAY, *Los códices de la fundación de Valldecrist. Notas paleográfico-diplomáticas*, 1985; ALCOLEA I BLANCH, *Ramón de Mur. Judica final*, 1985; Joaquin YARZA LUACES, *Lectura iconográfica, programa religiós amb component polític y también Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll*, ambas de 1987; ESCUDERO RIBOT, *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*, 1988; LACARRA DUCAY, *Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico*, 1989; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, MARÍN ANSÓN y MENÉNDEZ PIDAL, *El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio*, 1991; LACARRA DUCAY, *Conjunto de Tablas con el milagro de los Sagrados Corporales*, 1991; *Jaume III rei de Mallorca. Lleis Palatines. Presentació i transcripció de Lluís Pérez Martínez. Introduccions de Gabriel Llopart i Marcel Durliat. Traducció de Miquel Pascual Pont. Fotografies de F. Llopart Mayans*, 1991; ROSENMAN, *The Royal Tombs in the Monastery of Santes Creus*, 1991; Los artículos de Antoni MUT CALAFELL *Llibre de corts generals, Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca, Llibre de jurisdiccions i estils y Regstrum franchesarum et privilegiorum Civitatis et Regni Maioricarum o franqueses de Mallorca* publicados en 1991; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS y PIZARRO GÓMEZ, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, 1992; VICENTE DE VERA (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, 2 vols., 1992; DOPAZO SANLEHÍ, *Liber Feudorum Ceritanie y Alfonso el Casto (autor), Ramón de Caldes (Compilador), Ramón de Sitges y Bernat de Calledis (escribanos). Liber Feudorum Maior*, 1992; ESPAÑOL BERTRÁN, *Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues*, 1992; COLL I ROSELL, *Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca y Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros*, 1992; PLANAS BÁDENAS, *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, 1992; YARZA LUACES, *Llibre d'hores de Maria de Navarra. Ferrer Bassa i taller*, 1992; MATEO GÓMEZ, *Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos del Prado*, 1992; PLANAS BÁDENAS, *La miniatura catalana del período internacional. Primera generación*, 1992; AINAUD DE LASARTE, *La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys*, 1991-1993; ESPAÑOL BERTRÁN, *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz*, 1993; AYMAR I RAGOLTA, *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, 1993; LACARRA DUCAY, *Catedral y museo diocesano de Jaca*, 1993; SIMON, *Copy of donation of Pedro I*, 1993; COLL I ROSELL, *Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los códices de los Usatges de Barcelona*,



estudio de la representación regia y su significación en un período de tiempo determinado, es el de Felipe Mateu i Llopis “La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos” aparecido en 1944 en los *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Acompañado por ilustrativas figuras, su exposición, que tiene en cuenta el arte del retrato y sus posibles precedentes, se constituye también como la primera justificación y reivindicación de que sellos y monedas deben ser incorporados en los trabajos de naturaleza iconográfica. Esta obra halló eco en el estudio que, ya en 1953, publicaba Jean Babelon con el título “Retratos monetarios de Fernando el Católico”; en el de Ernesto Bernareggi, “I Re Cattolici sulle monete di Napoli” de 1972; en el posterior “Dineral inédito” de Pascual Gallego Moreno que, en 1996 aparecía, como los otros dos anteriores, en la revista *Numisma* y, sobre todo y a pesar de lo sintético, en ciertos estudios del catálogo *La imatge del poder a la moneda* que, con motivo de una exposición realizada en el Museu Nacional d’Art de Catalunya, coordinó Marta Campo Díaz en 1998¹².

1994; PLANAS BÁDENAS, *Un manuscrito catalán iluminado en torno a 1400: los Oficios de Devoción Privada (a.III.1) de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial*, 1994; RICO, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, 1976; *El “Manuscrito de San Miguel de los Reyes” de las “Ordinacions” de Pedro IV*, 1994; IBARBURU ASURMENDI, *Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón*, 1994; YARZA LUACES, *El retrato medieval: la presencia del donante*, 1994; COLL I ROSELL, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d’alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, 1995; ROVIRA I PORT y CASANOVAS I ROMEU, *El complejo pictórico del castillo de Alcañiz*, 1995; YARZA LUACES, MARCON y ARNALL, *María de Navarra y la ilustración del libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana*, 1997; GIMENO BLAY y SERRA DESFILIS, *Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*, 1997; los estudios de PLANAS BÁDENAS, *Els Usatges de la Paeria i les propostes artístiques lleidatanes al segon quart del segle XIV*, 1997; *Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía*, 1997-1998 y *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, 1998; VERRIÉ, *Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l’assalt i conquesta de Madina Mayurqa*, 1998; ESPAÑOL BERTRÁN, *El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet*, 1998-1999; ALCOY I PEDRÓS, *Els murals del carrer de Batea i la pintura del primer gòtic a Barcelona y Retaule del conestable*, ambos de 1999; BLASCO I BARDAS, *Pintures murals del Palau Reial Major*, 1999; ALEIXANDRE TENA, *Liber instrumentorum*, 1999; *Genealogía de los reyes de Aragón*, 2000; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico*, 2000; LACARRA DUCAY, *La comunión de los reyes*, 2000; URGELL, *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, 2000; PLANAS BÁDENAS, *El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet*, 2001; PÉREZ MONZÓN, *Libro de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, 2001; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Poder, Memoria y Olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)*, 2002; LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)*, 2002; ESPAÑOL BERTRÁN, *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, 2002-2003; SERRA DESFILIS, *La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón*, 2002-2003; PEREDA ESPEJO, *Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas*, 2003; o MELERO MONEO, *La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll*, 2003.

¹² Como son “El Poder i l’emissió de moneda”, págs. 10-13; “Reis, prínceps i emperadors”, pág. 17; “El monarca i els atributs del seu poder. *La imago regis*”, págs. 18-19; “El nom del sobirà”, págs. 22-23, o “El vincle entre Déu i el sobirà”, págs. 42-43.



Con idéntico perfil centrado básicamente en la figuración regia, aunque esta vez ajustado a las imágenes de Alfonso V en cualquier soporte, la levantina Institución Alfonso el Magnánimo publicaba, en 1950, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, estudio de Antonio Igual Úbeda glosador, aunque no de forma exhaustiva, de obras peninsulares y ultramarinas con efigies de aquel rey con el problemático fin de vislumbrar el carácter del afamado soberano. La personalidad del rey Alfonso también fue motivo de análisis en la conferencia de Joan Ainaud de Lasarte, “Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo” que, centrada en su vertiente artística, fue leída y editada con motivo del *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* celebrado en Palma de Mallorca en 1955; de la obra de Esteban Sarasa Sánchez *Alfonso V el Magnánimo. La imagen real*, imprimida con motivo de la exposición organizada por el Justicia de Aragón en Zaragoza en el año 1996 y, aunque con una perspectiva más amplia destinada a ver cómo fue elaborada la imagen del rey, por qué medios fue difundida y cual fue su evolución, de la intervención de Eulàlia Durán Grau “La imatge del rei Alfons” en el *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona* celebrado en Nápoles en 1997 cuyas actas fueron publicadas en el año 2000.

Con antecedentes como los de Mateu i Llopis, Babelon, Bernareggi, Igual Úbeda y contando también con los artículos de Diego Angulo Íñiguez¹³, Fernando el Católico volvió a ser objeto de una exploración global, aunque escueta y poco escrupulosa, por parte de Enrique Pardo Canalis en *Iconografía de Fernando el Católico* publicada por la Institución Fernando el Católico en 1963. La predilección por don Fernando y la imagen de la monarquía que encarnaba junto con su esposa doña Isabel prosiguió en otros trabajos posteriores, como ponen de manifiesto los de Justa Moreno Garbayo, “Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio”, difundido en *Reales Sitios* en 1970¹⁴ y donde se analizan sus efigies en los libros conservados en aquella biblioteca; la tesis doctoral de María Estrella Cela Esteban *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1991; la extraordinaria monografía que

¹³ En los que examinaba las efigies de Fernando el Católico, aunque sólo en el soporte de la pintura. Entre otros, se citará “Un nuevo retrato de Don Fernando el Católico”, en *Archivo Español de Arte*, nº 95, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, págs. 260-261. Quizás, también pudo ser significativo su más temprano análisis *Iconografía española*, cuaderno I, Madrid, 1945 (*).

¹⁴ La revista estaba dedicada a los Reyes Católicos y mostraba otros estudios como los de Matilde LÓPEZ SERRANO, “Libros manuscritos de los Reyes Católicos”, págs. 29-36, y M. GUADIANA y P. GARCÍA MORENCOS, “Bibliotecas de El Escorial y de Palacio. La imprenta y sus libros con los Reyes Católicos”, págs. 37-40.



supone, para comprender la figura del Católico desde su nacimiento hasta su muerte, la argumentada tanto documental como figurativamente *Fernando de Aragón. Hispaniarum Rex* de José Ángel Sesma Muñoz, editada por el Gobierno de Aragón en 1992; el artículo de Joaquín Yarza Luaces “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos” que apareció, también entonces, en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* por parte del Instituto Municipal de Estudios Iconográficos de Vitoria-Gasteiz; la completa relación de Rafael Domínguez Casas *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, editada en Madrid por Alpuerto en 1993; la serie de estudios surgidos también en aquel momento para *Las Artes de Aragón durante el reinado de Fernando el Católico, 1479-1516*¹⁵ a cargo de la Institución Fernando el Católico; la obra de obligada referencia de Joaquín Yarza Luaces *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, publicada por Nerea durante aquel mismo año¹⁶; el igualmente ineludible trabajo de Carmen Morte García “La iconografía real” dentro de *Fernando II de Aragón. El Rey Católico* impreso en 1996 por la Institución Fernando el Católico; el no menos significativo “Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media”, que Joaquín Yarza Luaces hizo público, en 1997, dentro de la *23 Semana de Estudios Medievales. Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas*, abordando, en esencia, las imágenes de realeza o retratos representativos de Isabel y Fernando y, también del mismo autor, la ponencia “Política artística de Fernando el Católico” perteneciente al congreso internacional dedicado a Carlos V celebrado en Barcelona en febrero de 2000 y divulgado el año siguiente bajo la coordinación de Ernest Belenguer Cebriá. El reciente quinto centenario de la muerte de doña Isabel ha originado importantes exposiciones acompañadas de sus correspondientes catálogos dentro de los cuales se incluyen, claro está, investigaciones relativas a la promoción artística de su reinado. Sirvan de ejemplo, entre otros elencos¹⁷, el discurso de Joaquín Yarza Luaces “Un

¹⁵ Como los de Domingo BUESA CONDE, “El prestigio de la cultura en la España de los Reyes Católicos”, págs. 11-39; Joaquín YARZA LUACES, “Los Reyes Católicos y la miniatura”, págs. 63-97; Carmen MORTE GARCÍA, “Fernando el Católico y las artes”, págs. 155-198; o el de Jesús M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, “Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla”, págs. 223-239.

¹⁶ Del mismo autor, precedía a este volúmen, en la misma línea, aunque más acotado, sintético y centrado en doña Isabel, el artículo “Isabel la Católica, promotora de las artes”, publicado en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año XXVIII, n^o 110, Madrid, 1991, págs. 57-64. El estudio de los encargos de los Reyes Católicos y su significado se vio complementado con la aparición de *La Nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV* que, también de Joaquín Yarza, El Viso editó en noviembre de 2003.

¹⁷ Como los de Mercedes PASALODOS, *La reina y la corte de Castilla*, Comunidad de Madrid, Red Itiner, Madrid, 2004 o *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*,



arte al servicio de los reyes” en *Isabel I, reina de Castilla*, celebrada en Segovia, o el de Rafael Domínguez Casas, “La corte y la imagen real” en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España* organizada por dos importantes museos de la capital levantina¹⁸.

Precedido por otros estudios que retomaban las manufacturas artísticas como fuente de información de la imagen regia y su simbolismo¹⁹, Joaquín Yarza Luaces descubría, en “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano” con motivo del curso celebrado en Valladolid en 1988 *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, una nueva dirección interpretativa al abordar la obra de arte soporte de las efigies, en este caso reales y nobiliarias, en cuanto a símbolo. En esta misma trayectoria es donde hay que insertar, al margen de otros reveladores trabajos que no conciernen o afectan directamente al análisis del rey de Aragón²⁰, los estudios que Frédéric-Pierre Verrié y Josep Bracóns Clapés dedicaron a

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, coordinado por M^a José Hueso Sandoval.

¹⁸ Ambos catálogos contienen diversos estudios que aluden a piezas que se abordan en esta tesis doctoral. Muestra de ellos son, con respecto al primero, los de Francisco José PORTELA SANDOVAL, “La escultura en Segovia en tiempos de Isabel I de Castilla”, págs. 177-208; Letizia ARBETEA MIRA, “Las joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y signos del poder y realeza”, págs. 209-242; o Glenn MURRAY FANTOM, “La moneda durante el reinado de Isabel la Católica”, págs. 243-265. Con respecto al segundo destacan los artículos de Carmen ALFARO ASINS, “La reforma de la moneda”, págs. 97-112; Miguel Ángel LADERO QUESADA, “La guerra de Granada”, págs. 269-286; o Joaquín YARZA LUACES, “Entre Flandes e Italia. Dos modelos y su adopción en la España de los Reyes Católicos”, págs. 313-327, y también las fichas del catálogo de José Luis GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MORENO, “Alonso de Cartagena (1384-1456). Genealogía de los Reyes de España, que escribió en latín don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Traducida al romance y glosada y añadida por Juan de Villafuerte”, pág. 338; Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS, “Fernando de Bolea y Galloz. Representación del príncipe Carlos de Viana”, págs. 350-351; Miguel A. SORROCHE CUERVA, “Anónimo. Escuela hispanoflamenca. Piedad con los santos Juanes y los Reyes Católicos”, pág. 359; Joaquín YARZA LUACES, “Carta de Privilegios de los Reyes Católicos al colegio de Santa Cruz de Valladolid”, págs. 363-364; o Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS, “Anónimo. Fernando el Católico”, pág. 372, por citar algunos de los más significativos.

¹⁹ Como los de Gabriel ALOMAR ESTEVE, “Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles”, en *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Historia. Número especial conmemorativo del VII centenario de la fundación del colegio de Miramar* 2^o época año XCII, Madrid, 1976, págs. 5-36; el de Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí”, en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, n^o 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, págs. 287-291; o el de Soledad SILVA Y VERÁSTEGUI, “Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval” en *Príncipe de Viana*, Instituto de Estudios Riojanos, año XLI, n^{os} 160-161, Pamplona, 1980, págs. 257-271, luego ampliado en *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Institución Príncipe de Viana, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1984.

²⁰ Como, por ejemplo, los de Teófilo F. RUIZ, “Images of Power in the Seals of the Castilian Monarchy: 1135-1469”, en *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años. Anexos de Cuadernos de Historia de España*, vol. IV, Instituto de Historia de España, Buenos Aires, 1986, págs. 455-463; Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Leonor de Aquitania en Fontevraud: la iconografía funeraria como expresión de poder”, en Eliseo SERRANO MARTÍN (Ed.), *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, págs. 451-470; los de Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “Creación de imágenes al servicio de la monarquía” y “La imagen del rey en la figuración gótica”, ambos en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 133-159 y 375-386, respectivamente; o el del ya citado Manuel NÚÑEZ



la promoción artística de Pedro IV en el volumen consagrado a *Pere el Cerimoniós i la seva època* que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicó en 1989 y que llevan por título “La política artística de Pere el Cerimoniós” y “*Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus*”. L'escultura al servei del Cerimoniós”, donde examinan la personalidad de Pedro IV a partir de las obras por él promovidas, entre las cuales se encuentran algunas de dudosa identificación como las atribuidas a San Carlomagno y a San Antonio Abad. Asimismo centrados en el uso de las imágenes reales como medio de propaganda y legitimación, destacan los trabajos de 1996 de Francesc Massip Bonet “Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)” en el marco del XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al *Poder real en la Corona de Aragón*²¹, y el de Miguel Falormir Faus “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España Bajomedieval” difundido por el *Boletín de Arte* de la Universidad de Málaga cuyas líneas exponen además, la importancia de la creación de un entorno artístico en la corte para mantener el carácter representativo de las imágenes figurativas, cada vez más naturalistas, del monarca. Punto culminante en este recorrido, salpicado de otras obras reveladoras²², lo configuró el estudio de Francesca Español Bertrán *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó* que vio la luz en Barcelona en el año 2001 y que supone una obra de obligada referencia por descifrar las ambiciones y los deseos que se escondieron tras algunas de las promociones áulicas del rey de Aragón a lo largo de la Edad Media incidiendo en las grandes personalidades tanto en el ámbito civil como en el religioso. En esta misma línea se insertarían los análisis de Carmen Morte García “Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del Gótico y durante el Renacimiento” dentro de las conferencias dedicadas a *l'Art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó* celebradas en Tortosa en 2000 y, dos años después, “El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza

RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999.

²¹ Congreso que contó con otras intervenciones afines a esta cuestión, como son la de Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón”, vol. 1, págs. 191-229; la de Salvador CLARAMUNT RODRÍGUEZ, “El poder real y la cultura”, vol. I, págs. 355-387; la de M^a Luz RODRIGO ESTEVAN, “El poder real y los rituales públicos de exaltación de la monarquía en una ciudad aragonesa: Daroca (1449-1525)”, vol. III, págs. 460-478; o la de Rafael NARBONA VIZCAÍNO, “La fiesta cívica: el rito del poder real”, vol. III, págs. 402-420.

²² Como la de Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Clientes y promotores en el gótico catalán”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, págs. 217-231 y Joaquín YARZA LUACES, “Clientes y promotores en el marco del gótico catalán”, en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 47-55.



en el mecenazgo real”, publicado en la monografía *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica* publicada por el Gobierno de Aragón.

En suma, puede concluirse que la mayor parte de estudios que abordan las imágenes del rey de Aragón son análisis cuyo objetivo primero no es el de examinar la iconografía del rey por sí misma, sino que son aportaciones, más o menos circunstanciales, que forman parte de programas de investigación mucho más amplios. Es verdad que existen significativas y meritorias excepciones a la afirmación, si bien sobre casos concretos, en número escaso y más o menos recientes.

Así, a pesar de la falta de un número aceptable de estudios en la misma línea que puedan servir de cimiento, para sumergirse en el análisis que aquí se propone conviene tener en cuenta las monografías antiguas de carácter descriptivo aunque muy interesantes en cuanto a soporte documental, las obras de carácter compilatorio a modo de catálogos fundamentalmente de sellos y monedas, las centradas en las representaciones icónicas de personajes ilustres y, para finalizar, las que tienen como auténtico propósito la promoción y su simbolismo y la representación regia y su significación, análisis con los que más nos identificamos a pesar de ser fragmentarios y no estudiar sistemáticamente la figuración del rey de Aragón en la Edad Media, que no es otro que el objetivo planteado en la presente tesis doctoral.



1.- INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, Felipe Mateu i Llopis hacía referencia a la sorpresa que ya entonces producía la incorporación de sellos y monedas en la iconografía de los reyes de España. Lo cierto es que todavía hoy, cuando se realizan estudios sobre la imagen del rey se dedica atención suficiente a la miniatura, a la pintura y a la escultura, mientras se olvida, frecuentemente, la labor de unos artesanos que, como señalaba este mismo historiador, “durante todas las épocas de la escultura realizaron un trabajo que no pretendió otra cosa que la de retratar a los reyes”¹. Nos referimos a la tarea de los grabadores de cuños monetarios y de matrices de sellos, artistas meticulosamente seleccionados entre los mejores escultores y orfebres del momento, como más adelante se aludirá. A pesar de demostrar, sobradamente en muchos casos, su gran valía artística, se han visto, en líneas generales, muy poco atendidos entre los historiadores del arte en lo que afecta al tema que aquí se trata: la imagen figurativa del rey.

Podría haberse introducido el estudio de monedas y sellos en un mismo apartado, pues existen varios elementos que insisten en el claro substrato común que subyace entre ambos géneros artísticos. Por un lado, y en conexión con lo comentado en las líneas precedentes, la labor de estos dos géneros de artistas que se diferencia únicamente en el soporte sobre el cual trabajan, puede integrarse en uno solo; el del entallador, género que precisa de una escrupulosa pericia técnica para ilustrar los pequeños espacios de cuños y matrices². Por otro, el hecho de que tanto los sellos reales como las monedas se configuren como claras manifestaciones de la autoridad monárquica. Es decir, como señalaba Juan Francisco Blanco, “tanto los tipos representados por los grabadores por orden de la autoridad como los símbolos políticos utilizados en sellos y monedas reales van encaminados al fortalecimiento de la monarquía. Aquéllos y éstas son vehículos de propaganda del rey, por lo que hay

¹ Felipe MATEU Y LLOPIS, “La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, 1944, pág. 5. Se citará como MATEU, *Iconografía sigilográfica*.

² No son escasos los estudios que hacen referencia a la misma identidad de los artesanos dedicados a cuños monetarios y a matrices de sellos. De entre otros, Miquel Crusafont i Sabater y Anna M^a Balaguer demuestran, con ejemplos, el encargo, en algunos casos, de sellos y monedas a un mismo artífice. Miquel CRUSAFONT I SABATER, y Anna M^a BALAGUER, “Historia monetaria y sigilografía”, en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, pág. 67 –en lo que sigue, CRUSAFONT y BALAGUER, *Historia monetaria*–. También en este mismo congreso, Juan Francisco Blanco hacía hincapié en esta misma cuestión. Juan Francisco BLANCO GARCÍA, “Sigilografía y numismática”, en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, pág. 65 –se verá como BLANCO, *Sigilografía*–.



que considerarlos como dos ramas del mismo tronco”³. Igualmente, sellos y monedas parten de un mismo corpus ideológico, utilizan los mismos símbolos políticos y están dotados del mismo carácter garantizador: la efigie real en las monedas avala la autenticidad del metal acuñado, de igual modo que el sello prueba la autenticidad del documento del cual pende. Y si bien, como señalan Miquel Crusafont y Anna M^a Balaguer, la moneda medieval no depende literal y físicamente del documento como los sellos, depende de él de una forma substancial⁴. Finalmente, se llamará la atención sobre un particular totalmente aceptado por todos los estudiosos de ambos elementos: el apoyo, a todos los niveles, que puede suponer para la historia monetaria el análisis sigilográfico, y viceversa. Pese a estas conexiones, que no son pocas, se ha decidido establecer un capítulo aparte para cada uno de estos dos géneros, pues el repertorio figurativo es extenso y también, en consecuencia, su estudio iconográfico.

Tal y como se ha indicado, sería incompleto realizar el estudio de la imagen del rey sin tener en cuenta la moneda emitida por cada uno de los monarcas que integran nuestra tesis; de hecho, son muy frecuentes y variadas las figuraciones reales en este tipo de soportes. Hay que añadir, además, que las monedas, al igual que los sellos, ofrecen una particularidad: permiten ver su evolución de un modo prácticamente ininterrumpido. Y es que puede considerarse que las acuñaciones tienen su propia historia porque se crean en un momento determinado, circulan durante un período que puede ser más o menos dilatado, y cumplen una serie de importantes funciones, no sólo en el marco estrictamente económico, sino también en el político y social, como más adelante se demostrará. Así mismo, las monedas deben entenderse como documentos históricos al aportar datos y noticias referentes al momento de su acuñación y período de circulación. Informan, entre otras muchas cuestiones, sobre cambios dinásticos, sobre conflictos políticos, sobre los ciclos de auge o de decadencia económica –con las nuevas acuñaciones o las devaluaciones de su material–, y también sobre la iconografía real, incluidas sus insignias.

Ciertamente, el poder soberano, como máximo responsable en la producción numismática, va a elegir con sumo cuidado sus inscripciones e iconografías consciente del gran poder de difusión de este soporte metálico⁵. Así pues, en el

³ *Ibidem*, pág. 61.

⁴ CRUSAFONT y BALAGUER, *Historia monetaria*, pág. 67.

⁵ Más adelante se señalarán documentos que ilustran perfectamente el interés del rey por figurar de alguna manera determinada en sus monedas.



I. La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas

25

presente capítulo van a analizarse todas aquellas acuñaciones en las que figura representado el rey. Tras realizar una minuciosa descripción de cada una de las tipologías escogidas, se hará especial hincapié en las posibles repercusiones sociales de los nuevos tipos, en las relaciones iconográficas que se pueden establecer entre las distintas emisiones contemporáneas y también en los cambios que se aprecian con respecto a las insignias regias que portan cada uno de nuestros protagonistas.

Sin embargo, antes de pasar al estudio propiamente dicho, es necesario advertir que el presente análisis no pretende configurarse como un completo catálogo de tipos y variantes, de pesos y valores de los metales que conforman cada moneda. Para ello, existen los catálogos de Álvaro Campaner, de Manuel Vidal Quadras, de Joaquín Botet i Sisó, de Aloïs Heiss, de Felip Mateu i Llopis o de Miquel Crusafont i Sabater⁶. Del mismo modo sería, aunque interesante, interminable hacer todo el recorrido con cada una de las acuñaciones existentes, de manera que se profundizará en las emisiones especialmente relevantes para nuestro estudio. Es decir, se insistirá en las variantes de aquellos tipos que ofrecen alguna singularidad destacable para la evolución de la imagen regia.

Para finalizar esta breve introducción, tan solo queda realizar una serie de observaciones en lo que respecta a la metodología y estructuración del capítulo. A pesar de que existen diversas indicaciones que se refieren al modo y nomenclatura con que deben realizarse los análisis referentes a numismática⁷, es necesario advertir que no se ha seguido ninguno al completo por solicitar, todos ellos, información prescindible para el presente estudio. De este modo, figuran en el trabajo sólo aquellos datos fundamentales para el presente análisis, tales como el nombre del poder emisor, la ceca correspondiente, la fecha aproximada de acuñación, si se

⁶ Citamos aquí únicamente la obra más reconocida de cada uno de los autores. Álvaro CAMPANER Y FUERTES, *Numismática Balear. Descripción histórica de las monedas de las islas Baleares, acuñadas durante las dominaciones púnica, romana, árabe, aragonesa y española*, Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca, 1879 –en adelante, CAMPANER, *Numismática balear*–; Manuel y Ramón VIDAL QUADRAS, *Catálogo de la colección de monedas y medallas*, 4 vols., Impresor López Robert, Barcelona, 1892 –se verá como VIDAL QUADRAS, *Catálogo*–; Joaquín BOTET I SISÓ, *Les monedes catalanes*, vol. III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908 –aparecerá como BOTET, *Monedes catalanes*–; Aloïs HEISS, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, vols. II y III, Luis Marquina y Marín editor, Zaragoza, 1962 –en lo que sigue, HEISS, *Descripción general*–; Felipe MATEU I LLOPIS, *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anubar, Valencia, 1977 –reseñado como MATEU, *Valencia y Mallorca*–; Miquel CRUSAFONT I SABATER, *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, Ediciones Vico, Madrid, 1982 –aparecerá como CRUSAFONT, *Numismática de la Corona*–.

⁷ En cualquiera de los catálogos antes mencionados pueden leerse diversas directrices, al igual que en el escueto aunque claro y conciso artículo de la directora del Gabinete Numismático de Cataluña, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Marta CAMPO DÍAZ, *Numismàtica. Dades per a la documentació numismàtica*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Barcelona, 1987.



conoce, el tipo y material de la moneda, y lo que verdaderamente nos atañe, una completa descripción de sus anversos y reversos.

Debe prevenirse de nuevo que en el presente estudio tan sólo se señalará aquella amonedación que supuso un cambio iconográfico, prescindiendo así de todas aquellas nuevas labras que, pese a introducir, efectivamente, novedades en los tipos monetarios no trastornaron de modo alguno la figuración real. Igualmente, deberá tenerse en cuenta que, tal y como ha sido frecuente hasta fechas recientes, un valor, si no era retirado de la circulación, sobrevivía siempre a su soberano titular, del mismo modo que, ante nuevas denominaciones, el antiguo valor tardaba mucho en desaparecer por completo. De igual manera ocurría en la sociedad de la Edad Media que, a veces, padecía momentos de compleja circulación monetaria al sufrir un período de tránsito o de adaptación de las nuevas piezas labradas. Advertidos sobre este punto, tampoco se realizarán más observaciones sobre el tema. También en cuanto a la metodología aquí empleada, los distintos tipos iconográficos aparecerán citados en cursiva para no confundirse con el texto, y se diferenciarán los anversos y reversos mediante el signo /.

En cuanto al orden establecido en este capítulo, se ha considerado oportuno realizar un escueto, y quizás demasiado general, apartado denominado “*Los precedentes*” cuya principal función es la de evidenciar el temprano uso de las monedas como soporte propagandístico por parte de las respectivas autoridades emisoras⁸. Seguidamente, se ha estimado necesario redactar otro apartado titulado “*Las primeras amonedaciones y su evolución a un sistema legalizado*” para explicar algunos aspectos propios de nuestro territorio, pionero en acuñaciones, conformado en dos partes. Una de ellas configurada, en sus inicios, como un mosaico de varios condados que paulatinamente se irán unificando en torno a uno preeminente, el de Barcelona. La otra, formada por una sola unidad: Aragón. Estas diferencias iniciales van a provocar, como se verá, una serie de peculiaridades en la historia de su amonedación. El siguiente apartado, tal y como indica su título “*La figuración en las monedas del rey de Aragón: una visión de conjunto*” ha sido creado únicamente para ofrecer una, estimamos útil, visión general sobre la iconografía del rey durante toda la Edad Media. Tan sólo a partir de esta previa concepción global, que se fundamenta en una serie de gráficos ubicados justo antes de las láminas pertenecientes a este



capítulo, será posible adentrarse en el apartado inmediato, “*Descripción y tipologías*”, verdadero núcleo del presente análisis. Subdividido en tres partes –las dos primeras destinadas a las acuñaciones realizadas antes de la unión y la tercera, a la amonedación tras la unión del reino de Aragón con el condado de Barcelona– tiene como único objetivo el estudio de cada una de las piezas monetarias que inciden directamente en la iconografía de la autoridad emisora; en nuestro caso el rey de Aragón. Las figuras a las que se hace referencia en el texto se sitúan, como las del resto de capítulos, en las láminas también situadas en el volumen aparte. Seguidamente, se ofrece el apartado “*El busto del rey. Características y evolución*”, donde se establecen, a grandes trazos, los distintos tipos de efigies que fueron grabados en los cuños monetarios. Finalmente, las “*Conclusiones*” sintetizan los resultados obtenidos tras el estudio pormenorizado de cada una de las piezas que, entre todas las acuñaciones del rey de Aragón, son iconográficamente más significativas.

2.- LOS PRECEDENTES

Se debe entender la moneda como un objeto oficial de uso público que, como tal, precisa incorporar una serie de elementos. Las imágenes y leyendas que ocupan su superficie y que reclaman nuestra atención, tienen la importante función de reconocer, y de hacer reconocible, a la autoridad emisora. Los motivos iconográficos, muchas veces de gran tradicionalismo y lejos de la estética coetánea, se conservan inalterables en el tiempo porque, como acertadamente señala Teresa Marot, el mantenimiento de la apariencia de una moneda consolida la estabilidad y asegura su aceptación⁹. Así, no debe parecer extraño que, por ejemplo, emisiones como el *croat*, instaurado por Pedro III, se mantenga casi invariable hasta el último de los monarcas que aquí se tratan, Fernando II.

La invención de la moneda fue consecuencia de un largo proceso. El paso fundamental se dio en la segunda mitad del siglo VII a. C. en Asia Menor, verdadero escenario de invasiones y distintas civilizaciones, con la instauración en el reino lidio

⁸ De hecho, aunque son muchos los ejemplos de los que se dispone que ejemplifican este aspecto, en el presente discurso se han escogido únicamente algunos de los más representativos para evitar una introducción al tema excesivamente amplia.

⁹ Teresa MAROT I SALSAS, “La moneda medieval, moderna i contemporània. Els bitllets”, en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 12, Disseny. Vestit. Moneda i Medalles, ed. L’Isard, Barcelona, 1997, pág. 258. Se citará, a partir de ahora, como MAROT, *La moneda*.



de unos lingotes de carácter estatal que contenían un sello estampado. Al cumplir con una serie de requisitos necesarios, como son una aleación y peso decretados por la entidad emisora, que les garantizaba y les otorgaba un valor determinado, con ellos se iniciaba por fin la moneda metálica acuñada¹⁰.

Muy pronto las autoridades se convencieron del gran poder mediático de este nuevo elemento, que no sólo incumbía al ámbito puramente económico, sino también al ámbito social. Así, Ciro III el Grande, tras apoderarse en 543 a. C. de Sardes, acuñó una moneda en la que el Gran Rey, coronado y vestido con larga túnica, figuraba lanzando una flecha mediante un arco que sostenía con su mano izquierda.

Sin embargo, fue en Grecia, concretamente en tiempos de Alejandro, cuando el uso de la moneda como soporte propagandístico ya se manifestó como plenamente consciente por parte de los poderes emisores. En 336 a. C. Alejandro añadió su nombre en las monedas por él batidas. Y en 326 a. C. la ceca de Alejandría grabó monedas con Heracles, admitiéndose que en ellas se reproducía la testa regia. Igualmente, cuando fue deificado en Susa, en 324 a. C., Babilonia conmemoró el hecho acuñando una nueva emisión en la que figuraba en el anverso el conquistador a caballo atacando al rajah Poro de la India, y en el reverso Alejandro divinizado y coronado por la Victoria¹¹. Como puede observarse, las primeras imágenes conscientes de poder en numismática son, efectiva y sorprendentemente, muy tempranas.

A partir de entonces, aunque de modo interrumpido y no siempre al unísono en todos los territorios, reyes, emperadores, príncipes y todos aquellos que personificaban la máxima autoridad, van a interesarse en proporcionar una imagen que muestre su prestigio y su alta condición política.

3.- LAS PRIMERAS ACUÑACIONES Y SU EVOLUCIÓN A UN SISTEMA LEGALIZADO

Conforme se rompían los vínculos con los reyes francos, los condados catalanes se fueron convirtiendo en una especie de pequeños estados gobernados por condes

¹⁰ Octavio Gil realiza un completo recorrido sobre la historia de la moneda desde los momentos previos a su invención hasta la actualidad. Incorpora, al final de su obra, una serie de láminas que ilustran su discurso. Octavio GIL FARRÉS, *Historia universal de la moneda*, Prensa Española, Madrid, 1974, pág. 25. Citado, en adelante, GIL, *Historia*.

¹¹ *Ibidem*, págs. 20-38.



hereditarios. Espacialmente se hallaban en una situación de bisagra entre los poderes franco y musulmán, de modo que no debe resultar extraño que ambas culturas influyeran de un modo notable en su idiosincrasia. De hecho, la usualmente denominada “Cataluña naciente” presentaba, en el siglo X, una herramienta económica que le era peculiar, puesto que carecía de ella el resto de reinos cristianos peninsulares coetáneos: la moneda. De todos modos, los pagos en especie no fueron ajenos a estos territorios, tal y como recuerdan algunos autores¹².

Podría decirse que la autonomía monetaria se inició con las amonedaciones carolingias emitidas en Barcelona, es decir, con las monedas batidas en esta ciudad a pesar de llevar el nombre del monarca franco. Se dio un segundo paso al tiempo que los condes concedieron participaciones en el beneficio de la fabricación de la moneda de los condados de los que eran titulares, lo que demostraba una actitud abiertamente independiente respecto de los reyes francos. Un tercer, y definitivo, estadio se abría cuando los condes decidieron, por fin, acuñar moneda con su propio nombre¹³. A partir de este momento se iniciaron, pues, las emisiones plenamente condales, emisiones que, por otra parte, no dejaron de sufrir importantes cambios. La lenta aunque inexorable incorporación de estos condados al de Barcelona, que comenzó a adquirir gran relieve a partir de Ramón Berenguer I, conllevó, entre otras cosas, la paulatina extinción de los monedajes privativos para conseguir un sistema monetario propio y unificado.

La práctica totalidad del mundo medieval del Occidente europeo, entre los siglos que aquí se tratan, había heredado el sistema creado, y posteriormente perfeccionado, por los reyes carolingios que, a su vez, se habían inspirado en el legado de Roma. De entre las iniciativas que tomaron habría que señalar la sustitución de las antiguas medidas por una sola, el abandono de la acuñación de oro para dar lugar al monometalismo de la plata, y finalmente, la equivalencia 1 *libra* = 20 *sueldos* = 240 *dineros*¹⁴. Este sistema, que se extendió rápidamente por todo el imperio franco y, poco después, por toda la cristiandad, ha sobrevivido hasta

¹² Estos pagos en especie, surgidos tras un período de utilización monetaria, se referían siempre a valores en moneda. Es lo que se expresa como *III solidos in rem valentem*, por ejemplo, que señalaba que determinado objeto se vendía por el valor de tres sólidos; es decir, a cambio de algo de ese mismo precio. Anna M^a BALAGUER, Manuel GARCÍA y Miquel CRUSAFONT I SABATER, *Historia de la moneda catalana*, Caja de Barcelona, Barcelona, 1986, pág. 50. Aparecerá, en lo que sigue, como BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*.

¹³ Se considera que la primera moneda condal, en el pleno sentido del término, se debió a Ramón Borrell (992-1012), donde figuraba el nombre del conde en el anverso RAIM[undu]S y BARC[inon]A en el reverso.



prácticamente hoy día¹⁵. Algunas de estas iniciativas, aunque no todas, como seguidamente se expone, serán también adoptadas en las acuñaciones que en el presente estudio se manejan.

Si bien la dependencia monetaria del mundo carolingio es evidente en los albores de la moneda propiamente condal, cabe decir que el monometalismo instaurado por los francos tuvo aquí un limitado período de vida al batirse los primeros *mancusos* de oro a finales del siglo X¹⁶. Como es bien sabido, el sistema monetario de los territorios a los que aquí se hace alusión fue bimetálico¹⁷; de oro y de plata, a pesar de que para la plata existiesen dos tipos monetarios: el *croat* y el *diner*.

Este sistema, creado de forma progresiva, se basaba en tres monedas¹⁸:

- . *Diner* de vellón de terno: 25% de plata y 75% de cobre.
- . *Croat* de plata: 96% de plata y 4% de cobre.
- . *Florí* de oro: 75% de oro y 25% de cobre o plata.

Sus valores, como es evidente, sufrieron cambios más o menos frecuentes que fueron más o menos drásticos a lo largo del período que aquí se analiza. Y aunque, como ya se ha indicado en líneas precedentes, no es objeto del presente estudio examinar estas devaluaciones, sí es adecuado apuntar la extraordinaria estabilidad de los tipos monetarios de la Corona de Aragón si se compara con las de los otros reinos peninsulares, como Navarra o Castilla¹⁹. Algunos autores sugieren que este equilibrio es común en los estados basados en el comercio, donde los comerciantes,

¹⁴ GIL, *Historia*, pág. 79.

¹⁵ Hasta no hace muchos años seguía vigente en Gran Bretaña, donde una libra equivalía a 20 chelines y a 240 peniques.

¹⁶ Sobre todo en el grupo condal barcelonés, tal y como señala Anna M^a BALAGUER en *Història de la moneda dels comtats catalans*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Institut d'Estudis Catalans, 1999, pág. 70. Aparecerá, a partir de ahora, como BALAGUER, *Comtats catalans*.

¹⁷ Debe considerarse un sistema bimetálico y no trimetálico porque aunque el cobre era también utilizado, tenía la única función de dar cuerpo a las monedas que tenían bajo contenido en plata. Es decir, aunque el cobre se configura como elemento a veces esencial en algunos tipos, como en el *diner*, lo que realmente tiene valor es el contenido de plata, aunque sea muy escaso, en la acuñación. Como señala, entre otros, Anna M^a Balaguer, una clara muestra nos la ofrece la moneda local, generalmente batida de cobre puro, con la que el municipio emisor debía hacer, necesariamente, un depósito en moneda de curso general, es decir, de oro o de plata, igual al volumen de la cantidad de numerario local emitido para garantizar así su reembolso. BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 61.

¹⁸ Los valores de las monedas y las equivalencias se han extraído de *Ibidem*, pág. 60.

¹⁹ Casi todos los catálogos que existen hoy sobre numismática medieval hacen hincapié en los cambios de valor de cada uno de los tipos acuñados. Igualmente, son numerosos también los artículos que hacen referencia a este aspecto. Es muy interesante el breve resumen que hacen BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT en *Historia* con respecto a las emisiones de la Corona, y el de Miguel IBÁÑEZ ARTICA "Estudio metalográfico de monedas medievales: Reino de Pamplona-Navarra, siglos XI-XIII", en *Numisma*, n^o 241, año XLVIII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1998, págs. 59-93 con respecto a las navarras. Este último se citará como IBÁÑEZ, *Estudio*.



conscientes de la necesidad de una buena moneda, se aseguraron los elementos de control sobre ella²⁰.

El estudio de la moneda en la Edad Media topa, sobre todo en los primeros tiempos, con la escasez de noticias. A pesar de la existencia de cuerpos jurídicos interesantes, como es el caso de las *Consuetudines diocesis gerundensis*²¹, las *Commemoracions de Pere Albert*²² o el *Recognoverunt proceres*²³, la ausencia de leyes en lo que a organización de monederías se refiere es bien patente, si bien los *Usatges de Barcelona* constituyen una clara excepción²⁴. De todos modos, la Corona de Aragón no tuvo nunca una norma única sobre la organización de sus cecas, cuyo número acrecentaba conforme integraba nuevos territorios bajo su dominio, aunque sí pueden observarse notables influencias de los ordenamientos de unas monederías sobre las otras, incluso en materia de privilegios.

De hecho, en lo que se refiere al funcionamiento de estos talleres, ya hace algunos años, Pío Beltrán manifestaba lo siguiente: “los talleres medievales españoles, todos los cabildos de monederos, tuvieron composiciones análogas a base de un jefe con nombres variados, empleados judiciales y administrativos y además los que verdaderamente manejaban los metales que se convertían en monedas, tallador o fabricante de los cuños, ensayador que garantizaba la ley oficial de la moneda, balanzario encargado de que tuvieran el peso justo y obreros para fundir monedas, acuñar, blanquear, etc. El funcionamiento de los establecimientos

²⁰ Así es como Anna M^a Balaguer y otros sintetizan el importante papel que tuvo la clase comerciante en el equilibrio del valor de cada uno de los tipos emitidos por la monarquía: “Los comerciantes llegaron a hacerse cargo de las emisiones monetarias cuando éstas eran poco rentables para el rey, retiraron de la circulación moneda adulterada a sus costas en más de una ocasión y consiguieron, finalmente, en el 1444 un control tan estricto sobre la moneda de plata, que los Consellers de Barcelona hacían y deshacían a su conveniencia [...]. Ciertamente, muchas de las concesiones fueron obtenidas gracias al poder económico de los comerciantes. Así el privilegio comentado del 1444 fue obtenido con el pago a Alfonso IV de 10.000 florines de oro”. Para más información sobre este tema remito a BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 60.

²¹ Jaime COTS, *Consuetudines diocesis gerundensis*, Llibreria Casulleras, Barcelona, 1929. Citado por Jaime LLUIS Y NAVAS-BRUSI, “Los orígenes del derecho sobre amonedación en Cataluña y Aragón”, en *Numisma*, año XI, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n^{os} 48-53, 1961, pág. 28, n. 7. Citado, en lo que sigue, como LLUIS, *Derecho*.

²² José ROVIRA Y ERMENGOL, *Usatges de Barcelona i Commemoracions de Pere Albert*, Barcino, Barcelona, 1933. Citado en *Ibidem*, pág. 28.

²³ Jaime MANS y Andrés MIÑARRO, *Recognoverunt proceres*, Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho, Barcelona, 1929. También reseñado en *Idem*, pág. 29.

²⁴ Si bien Jaime Lluís y Navas-Brusi analiza este código señalando las leyes de mayor importancia referidas a numismática, otros autores también se han servido del código jurídico para extraer información monetaria, como Felipe MATEU Y LLOPIS en “Estudio de las cláusulas penales pecunarias de los ‘Usatges’” en *Numisma*, año VI, n^o 19, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 9-32 y también en su artículo “El castigo de la falsificación de moneda en la Cataluña Medieval”, en *Numisma*, año IV, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos,



monetarios llevaba consigo un papeleo incalculable y una legislación muy frondosa. Sin embargo, y por mala suerte para los estudiosos, el número de documentos monetarios conservados es muy pequeño²⁵. Sin ánimo de contrariar las líneas del reconocido historiador, existe una magnífica información documental sobre la técnica de las acuñaciones durante los siglos XIV y XV localizada en los *Títulos y enajenaciones del Real Patrimonio* conservados en el Archivo General del Reino de Valencia²⁶. De su estudio, se desprenden las siguientes operaciones fundamentales:

1^a.- Contratación de metales y monedas –extranjeras o no– destinadas a la fundición.

2^a.- Fundición de dicho metal y fijación de la liga o aleación que debía tener la nueva pasta para la acuñación de la nueva moneda.

3^a.- Entalle o labra de cuños por parte de los entalladores²⁷.

4^a.- Ensayo de los rieles del nuevo metal por los ensayadores y corte en cospeles o piezas redondas, ya dispuestas para la acuñación.

5^a.- Peso de las piezas ensayadas y tamizado de las mismas.

6^a.- Blanqueo u operación de devolución del color propio del metal, que había sufrido cambios tras las operaciones de fundición.

7^a.- Puesta en el horno de los cospeles –o discos de metal– que recibirían la impronta de los cuños.

8^a.- Acuñación: puesta de los cospeles entre las dos piezas; la llamada *pila*, que era fija y se colocaba en la parte inferior, y el *troquel*, elemento móvil colocado en la parte superior.

9^a.- Golpeo con un martillo para producir la moneda.

10^a.- Ensayo, por el ensayador, de una de estas piezas ya acuñadas y peso de las mismas, recortando de una de ellas un trozo, que se guardaba como muestra y certificación del resultado del ensayo.

11^a.- Tras someter las piezas acuñadas a las operaciones de blanqueo, limpieza o restauración del color de su metal, libranza de las mismas²⁸.

Barcelona, nº 10, 1954, págs. 23-29; por sólo citar unos pocos. Se verán, en lo que sigue, MATEU, *Estudio* y MATEU, *Castigo*, respectivamente.

²⁵ Pío BELTRÁN, “Consideraciones numismáticas”, en *Caesaraugusta*, nºs 19-20, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1962, págs. 129-130. Citado en LLUÍS, *Derecho*, pág. 29.

²⁶ Felipe MATEU Y LLOPIS, “La técnica medieval de las acuñaciones monetarias”, en *Numisma*, año I, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, nº 1, 1951, pág. 69. Citado, en lo que sigue como MATEU, *Técnica*. También describe el funcionamiento de la ceca, aunque no tan pormenorizado, en MATEU, *Valencia y Mallorca*, págs. 131-132.



El clarificador artículo se refiere también a los diversos espacios, locales y departamentos que debía integrar una ceca en pleno rendimiento, e igualmente, a los distintos personajes contratados en la monedería cuyas buenas aptitudes facilitarían la obtención de buenas acuñaciones y su confianza garantizaría la legalidad de las emisiones²⁹. No en vano, la autoridad emisora se veía obligada a dictaminar leyes para combatir los numerosos fraudes y cuantiosas falsificaciones que en el reino se producían³⁰.

4.- LA FIGURACIÓN EN LAS MONEDAS DEL REY DE ARAGÓN: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Se ha estimado oportuno realizar, previo al análisis exhaustivo de cada una de las tipologías iconográficas empleadas por el rey de Aragón en numismática, un escueto apartado destinado a ofrecer una visión de conjunto sobre las acuñaciones

²⁷ Este trabajo, según noticias del autor, podía ser realizado antes, durante o después de los puntos anteriormente descritos. Vid. MATEU, *Técnica*, pág. 70.

²⁸ Para más información sobre el trabajo de la fabricación de moneda, remito, entre otros, a Antonio IGUAL ÚBEDA, *El gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Colección Cuadernos de Arte, n° 9, Valencia, 1956, en especial págs. 27-52 –en lo que sigue, IGUAL, *Gremio de plateros*–; Joan DOMENGE I MESQUIDA, *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*, José J. de Olaneta ed., Palma de Mallorca, 1991, págs. 16-47 –se verá como DOMENGE, *L'argenteria sacra*–; o Julio TORRES LÁZARO, “Evolución histórica de la fabricación de moneda”, en Miguel Ángel HURTADO ALFARO (Coord.), *La moneda en Navarra. Exposición. 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Gobierno de Navarra y Caja de Navarra, Pamplona, 2001, págs. 257-286 –en adelante, HURTADO (Coord.), *Moneda en Navarra*–.

²⁹ Como es el caso de la puntualización “hombres buenos y aptos para guardas [...] y tengan cuidado de todas las cosas pertenecientes a los oficios dichos”. Para más detalles sobre este tema, vid. MATEU, *Técnica*, págs. 70-72.

³⁰ La manifiesta lejanía de este sugerente tema con respecto a la iconografía del rey de Aragón obliga a ofrecer, tan sólo, parte de los abundantes estudios que analizan esta problemática, practicada desde muy antiguo en todos los territorios. Véase la dilatada trayectoria, a este respecto, de Jaime Lluís y Navas-Brusi, quien se detiene en las falsificaciones desde época visigoda y musulmana e incluyendo, en sus estudios, a todos los territorios peninsulares. Claros ejemplos constituyen sus artículos “La España visigoda ante la falsificación de moneda”, en *Numisma*, año II, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 5, 1952, págs. 87-96; “El castigo de la falsificación de monedar en el Fuero Real de Alfonso X el Sabio”, en *Numisma*, año III, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 6, 1953, págs. 97-88; “La falsificación de la moneda ante los Fueros y Observancias de Aragón”, en *Numisma*, año VI, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 22, 1956, págs. 63-86; “Consideraciones críticas sobre los caracteres del derecho musulmán en relación con la problemática de la delincuencia monetaria ante el Islam español”, en *Numisma*, año VIII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 33, 1958, págs. 75-105 –ya antes, había escrito unas observaciones críticas sobre el problema de la represión de la delincuencia monetaria en el Islam español en *Numisma*, año III, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 6, 1953, págs. 107-136–; “La represión de los delitos monetarios en el derecho de Navarra”, en *Numisma*, año XII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 59, 1962, págs. 25-46. Obsérvese también MATEU, *Estudio* y, del mismo autor, *Castigo*.



realizadas por estos monarcas a lo largo de la Edad Media³¹. Evidentemente, el presente discurso va a iniciarse con las emisiones batidas antes de la unión, de modo que se tendrá en cuenta, así, la política monetaria del rey de Aragón y de Pamplona y también la emprendida por los condes de Barcelona antes de la unión de ambos territorios llevada a cabo por el enlace matrimonial de la reina Petronila con el conde Ramón Berenguer IV en 1137³².

4.1.- Dineros³³

Previa unificación, los *dineros* de Pamplona y Aragón destacan por el uso indiscriminado de figuración real mediante *busto de perfil*, tanto a la derecha como a la izquierda. Mención especial merecen los acuñados por Alfonso I (1104-1134) en León, pues en ellos aparece representado el monarca con *busto de frente* y con imagen del rey *ecuestre*; dos novedosas tipologías como se señalará en el pertinente estudio. Los condes de Barcelona, sin embargo, mantuvieron distinta actitud al primar los *diners* sin figuración condal, siendo tres los gobiernos que constituyeron la excepción; los protagonizados por Berenguer Ramón I (1018-1035)³⁴, Ramón Berenguer I (1035-1076)³⁵ y Ramón Berenguer IV (1131-1162)³⁶.

Tras la unión del reino de Aragón con el condado de Barcelona, pese a que la tipología de *busto de perfil* siguió siendo la más generalizada, conviene realizar una serie de consideraciones. Mientras que en Aragón desde Alfonso II (1162-1196) ya se acuña con este tipo, tal y como venía haciéndose desde tiempo atrás, en Cataluña no se adopta esta iconografía hasta tiempos de Jaime I (1213-1276), de quien se conocen dos etapas numismáticas; su minoría con emisiones sin figuración y, más adelante, con figuración regia³⁷. La escasa tradición en emisiones con este tipo

³¹ Un sintético análisis global sobre la moneda castellana medieval, desde el punto de vista iconográfico y estilístico, puede encontrarse en la obra de Eduardo FUENTES GANZO, *Dinero y moneda en un concejo medieval: en el umbral de Euro (1202-2002)*, Ayuntamiento de Benavente y Centro de Estudios Benaventanos, Benavente, 2001.

³² Los gráficos que figuran en volumen de láminas serán de gran ayuda para facilitar el seguimiento del presente apartado. Aprovecho la nota para advertir que los nombres de cada emisión aparecen según la denominación que recibieron en el lugar donde fueron acuñadas salvo cuando se generaliza, que entonces sólo aparecen en castellano.

³³ Vid. Gráfico 1 y 2.

³⁴ Quien alternó emisiones sin figuración junto con otras en las que, probablemente, muestran su efigie en *busto de perfil*.

³⁵ Cuyas monedas barcelonesas prosiguen la tipología iniciada por su padre a la vez que las de Gerona ofrecen su *busto de frente*.

³⁶ A quien se le observa con *busto de perfil* en sus monedas batidas en Gerona.

³⁷ Durante la minoría del Conquistador se acuñaron monedas con símbolos políticos o religiosos. Hacia 1236, cuando el rey tenía 28 años, acuñó en Aragón las primeras monedas con su busto coronado. Al



iconográfico podría ser la causa de su tardía aceptación, si bien es cierto que una vez empleado el *busto de perfil*, salvo en el caso de Pedro III (1276-1285), se utiliza sin excepción. Deben advertirse también los casos de Sicilia, lugar en donde se acuña generalmente sin figuración –salvo en el reinado de Jaime II (1285-1295)³⁸–, y Mallorca, cuyos *diners* emitidos a partir de Pedro IV (1347-1387)³⁹ tienen, en todos los casos, el *busto de frente*, siguiendo la tradicional emisión del destronado y malogrado rey mallorquín. Finalmente, tan sólo destacar la actividad monetaria de Alfonso V (1416-1458), pues fue el primero, y a veces el único, en acuñar *dineros* en Cerdeña, Menorca y Nápoles, para los cuales empleó las tres tipologías comunes para esta longeva moneda: el *busto de perfil*, el *busto de frente* y también la ausencia de figuración real.

4.2.- Óbolos⁴⁰

Moneda también de larga duración, los *óbolos* muestran, en líneas generales, el mismo comportamiento que los *dineros* según se comprueba en los gráficos facilitados en el anexo.

Es decir, previa la unificación, los *óbolos* se acuñaron con figuración de *busto de perfil* en Aragón mientras que en el condado de Barcelona ésta no se admite salvo en los casos de Ramón Berenguer I (1035-1076), quien también decide acuñar *òbols* con iconografía de *busto de frente* y de Ramón Berenguer IV, que decide batirlos incluyendo el *busto de perfil*, ambos tipos procedentes de la excepcional ceca gerundense.

Tras la unificación, tan sólo se emitirá este tipo de moneda en Aragón, Cataluña y, únicamente bajo el reinado de Jaime I (1213-1276), también en Valencia. Igualmente, tal y como se veía con los *diners*, la iconografía utilizada fue la de *busto de perfil*, tanto a la derecha como a la izquierda, salvo en los primeros reinados en territorio catalán, donde se acuñaron *òbols* sin efigie. Es, de nuevo, la figura del Conquistador quien protagoniza el cambio en estos territorios, pues fue precisamente este monarca quien introdujo la imagen del rey tan tradicional en Aragón en los *òbols* acuñados en Cataluña, si bien los acuñó tras su mayoría y los alternó con el tipo

respecto, remito a Marta CAMPO DÍAZ, María CLUA y Teresa MAROT I SALSAS, “Els reis nens”, en Marta CAMPO DÍAZ (Coom.), *La imatge del poder a la moneda*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1998, pág. 30. Este último aparecerá citado como CAMPO (Coom.), *La imatge*.

³⁸ Cronología como rey de Sicilia.

³⁹ Cronología como rey de Mallorca.



aquí acostumbrado –sin figuración–, política que, como se ha visto, empleó en paralelo con la moneda anteriormente comentada. Con esta decisión el monarca, quizás, intentó crear un estadio transitorio de monedaje. De hecho, podría asegurarse que un cambio de figuración tan importante en una moneda establecida hacía ya muchos años no podía hacerse sin un período de asimilación y de identificación con la moneda precedente.

4.3.- Croats⁴¹

Moneda que, acuñada por vez primera en tiempos de Pedro III (1276-1285), tuvo la doble particularidad de emitirse tan sólo en territorio catalán y de ofrecer, siempre, la efigie del rey en *busto de perfil*. Todos sus sucesores continuaron con la emisión, salvo en los casos de Juan I y de Renato o René de Anjou quienes, parece, no hicieron uso de su prerrogativa para acuñarla⁴². Si se observan claras modificaciones en el valor de las piezas, si bien ésta es una cuestión que escapa claramente a los intereses planteados inicialmente, lo que justifica, claro está, el silencio al respecto.

4.4.- Rals⁴³

De plata, emitidos por vez primera en tiempos de Pedro IV(1347-1387)⁴⁴ en la isla de Mallorca siguiendo las emisiones de quienes habían sido sus reyes privativos, destacan los de oro, acuñados únicamente por el citado rey usurpador y por Jaime II (1285-1295)⁴⁵ en Sicilia, cuyos campos albergaban a un magnífico rey *entronizado*. Tan sólo en Albania, en tiempos de Alfonso V (1416-1458), se acuñaron *rals* de otro material –plata, el metal común de este tipo monetario– con esta misma iconografía. El *busto de frente* se constituyó como la figuración más generalizada, si bien en momentos puntuales se emitieron con algunos cambios, como fue la ausencia de figuración, el *busto de perfil* y la aparición de *efigies afrontadas*, todas ellas

⁴⁰ Vid. Gráficos 1 y 3.

⁴¹ Vid. Gráfico 4. Clarificador artículo sobre los *croats* barceloneses se encuentra en Octavio GIL FARRÉS, “Los *croats* barceloneses desde su origen hasta el reinado de *Fernando el Católico*”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1959, págs. 351-389. En adelante, GIL, *Croats barceloneses*.

⁴² Se acepta que Enrique IV y Pedro de Portugal sí emitieron esta moneda durante la guerra civil.

⁴³ Vid. Gráfico 5.

⁴⁴ Cronología como rey de Mallorca.

⁴⁵ Cronología como rey de Sicilia. La dificultad de clasificación de estas monedas se pone de manifiesto en el trabajo de Jaime COLOMER MONTSET, “Reales de los Reinos de Castilla y León a nombre de Fernando y doña Isabel”, en *Numisma*, año VI, nº 23, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 49-68.



variedades empleadas sobre todo en tiempos de los Reyes Católicos. Los lugares de mayor tradición en este tipo de emisiones fueron Mallorca y Valencia, si bien el Magnánimo lo introdujo también en Cerdeña –sin figuración–, Nápoles –*busto de frente*– y, como se ha adelantado, en Albania –rey *entronizado* en moneda de plata–.

4.5.- Monedas varias⁴⁶

A partir del reinado del Ceremonioso se sucedieron, siempre dentro del marco de la Corona de Aragón, un sinfín de nuevas emisiones que complican enormemente el estudio pormenorizado de cada una de ellas. Del complejo gráfico se desprenden, sin embargo, algunas particularidades.

Monedas como el *Timbre d'or*, con el *rey en pie* decorando su campo; el *Pacífic*, acuñado con motivo de la guerra civil por parte de Pedro de Portugal, Renato de Anjou y luego Juan II; y el tipo napolitano denominado *alfonsín de oro*, con el rey *ecuestre*, serán tres tipos monetarios que encontrarán amplio espacio en el estudio descriptivo inmediato a estas líneas por ser monedas de gran interés iconográfico al mismo tiempo que de elevado contenido político. Sin embargo, aunque brevemente, deben señalarse otras monedas que encontraron aceptación más o menos exitosa en los territorios que, en algún momento, conformaron la Corona de Aragón.

A partir de Juan II (1458-1479) se inició, en territorio aragonés, la emisión del *ducat*, que luego se extendió a los territorios de Valencia, Mallorca y Nápoles. Inicialmente con *busto de frente*, su sucesor Fernando II (1479-1516) decidió batirlos, sin embargo, con *busto de perfil*. Igualmente, el territorio catalán conoció otras emisiones, como el *cuartillo* o el *principat*, ambos sin consecuentes, y el *dobler*, de clara procedencia mallorquina. También Valencia adoptó nuevos tipos, como el ya citado *timbre d'or*, aunque esta vez sin figuración, y el igualmente nombrado *ducat*, cuyo campo ofreció, en tiempos de Fernando II, numerosas variedades como las *efigies afrontadas*, el *busto de perfil* tras la muerte de la reina Isabel y también, la ausencia de figuración, como también ocurría con sus *rals*. Del mismo modo, el *Pítxol*, emisión casi exclusiva de Cerdeña, destaca por haberse batido sin figuración hasta tiempos de Juan II, quien decidió acuñarlo con *busto de perfil*. Finalmente, el *carlí* y el *trionfo* ofrecen cierto interés, al tiempo que debe destacarse, según muestra el gráfico, la intensa actividad de los Reyes Católicos, cuyas emisiones reflejan la

⁴⁶ Vid. Gráfico 6.



adopción no sólo de nuevos tipos monetarios, sino también de nuevas representaciones de gran atractivo iconográfico.

5.- DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍAS

Tras el breve comentario concerniente al temprano nacimiento de la moneda condal, que manifestó desde sus inicios una evidente influencia franca, y su progresiva evolución hacia un completo y práctico sistema monetario, y tras la visión de conjunto, organizada por tipos monetarios, de las emisiones aragonesas a lo largo de toda la Edad Media, las siguientes líneas van a centrarse en la descripción y tipologías de las acuñaciones más representativas para este estudio.

El recorrido se va a iniciar con las monedas emitidas con figuración real en los territorios que conformaron los antiguos reinos de Pamplona y Aragón hasta Alfonso I el Batallador (1104-1134), por ser éste el último monarca del que se ha conservado numerario por él batido⁴⁷. Seguidamente, va a proseguirse con las emisiones de los condes de Barcelona hasta Ramón Berenguer IV, para finalizar, en un tercer subapartado, con las monedas de los reyes de la Corona de Aragón.

5.1.- Las primeras emisiones aragonesas y navarras

Al abordar el estudio de las primeras acuñaciones en los reinos de Pamplona y de Aragón durante el siglo XI, sorprende, en primer lugar, las enormes discrepancias existentes en las atribuciones, en el establecimiento de los distintos tipos, en las lecturas de las leyendas y en las interpretaciones de las referencias documentales por

⁴⁷ Un documento fechado el 13-XI-1135 y transcrito por Felipe Mateu y Llopis –ya aportado por Pío Beltrán anteriormente, según cita el autor en “El sistema monetario del reino de Aragón. Síntesis histórica”, en *La moneda aragonesa. Mesa redonda*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982, pág. 96– menciona la intención del rey Ramiro II de batir moneda: *per meam monetam facere in Iacha* y también *ipsa die mutavit rex illa moneta in Iacha*. Se citará como MATEU, *Sistema monetario*. Sin embargo, este historiador pone en duda dicha emisión, al contrario que Pinilla y Beltrán –José M^o PINILLA “La numismática aragonesa del siglo XII”, en *II Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Dedicado al siglo XII*, vol. I, Talleres tipográficos de Justo Martínez, Huesca, 1920, págs. 75-79 y Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, “La moneda medieval aragonesa: estado de la cuestión”, en *Numisma*, año XXXIV, n^{os} 186-191, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1984, pág. 267. En adelante se verán como PINILLA, *Numismática aragonesa* y BELTRÁN, *Moneda medieval*–. Algunos años más tarde, Miguel Ibáñez Artica –en IBÁÑEZ, *Estudio metalográfico*, pág. 77– explicaba que esta cita documental debía interpretarse como un cambio en el valor de la ley, no como un cambio en el tipo monetario. Al margen de estas consideraciones y teniendo en cuenta las condiciones con las que aceptaba la corona, no resulta del todo extraño que Ramiro II decidiera no acuñar con tipos nuevos pues ejerció como rey sólo desde finales de 1134 hasta el 13 de noviembre de 1137, fecha en la que, cumplido su propósito de estado –procurar descendencia– decidió retirarse a San Pedro el Viejo de Huesca.



parte de los historiadores, lo que dificulta, en gran medida, la tarea que se propone en el presente apartado.

*(Fig.1) Una de las primeras monedas, curiosamente con figuración real, que aparece en los catálogos como perteneciente a un rey de Aragón y de Pamplona es un problemático *dinero* de vellón en un principio **atribuido a Sancho III el Mayor** (1004-1034)⁴⁸. En él vemos un *busto de perfil* a la izquierda rodeado por el término IMPERATOR⁴⁹ y en su reverso, el comúnmente denominado “árbol superado en cruz”, al que luego volveremos a aludir, con NAV – ARA según algunas lecturas, horizontalmente a los lados. Dos aspectos deben comentarse acerca de la misma: en primer lugar, la atribución no es segura⁵⁰ y, en segundo lugar, la leyenda del reverso

⁴⁸ Figura con el nº 190 del catálogo de Miquel CRUSAFONT I SABATER “Acuñaciones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna”, en *Catálogo General de las monedas españolas*, vol. IV, ed Vico y Segarra, Madrid, 1992. Obra citada, a partir de este momento, como CRUSAFONT, *Acuñaciones*.

⁴⁹ Es precisamente este término el que ha suscitado todo tipo de controversias. Aloïs HEISS no se extraña por la intitulación, pues considera que al ser uno de los soberanos más ricos y poderosos de la Península, se le había dado naturalmente el sobrenombre de Mayor o Grande, y también el de Emperador, según reza el epitafio de la tumba de su esposa, doña Mayor: “HIC REQVIESCIT FAMVLA DEI DOMNA MAYOR REGINA, VXOR SANCII IMPERATORIS”, mandado hacer por él mismo. HEISS, *Descripción*, pág. 11. Sin embargo, como también recuerda el autor, no se intitula de igual modo en el suyo propio, sino únicamente “[...] SANCIVS REX PVRENEORVM ET C TOLOSÆ [...]”. Por otro lado, otros autores recuerdan que este rey nunca utilizó el título de *imperator* en ningún diploma auténtico; de hecho, para ellos éste es uno de los motivos que les hacen concluir que esta moneda no pertenece a Sancho III. De entre ellos, Carmen JUSUE SIMONENA y Eloísa RAMÍREZ VAQUERO, *La moneda en Navarra*, Colección Panorama, nº 9, Gráficas Lizarra, 1987, pág. 47. Citado, a partir de ahora, como JUSUÉ y RAMÍREZ, *La moneda*.

⁵⁰ Las discrepancias se advierten claramente al consultar los diversos catálogos. HEISS en su *Descripción* la integra en sus láminas como perteneciente a Sancho III –fundamentalmente por una errónea lectura de la leyenda, según Miguel IBÁÑEZ ARTICA, “Consideraciones sobre las primitivas monedas de Pamplona-Navarra”, en *Numisma*, año XLIII, nº 232, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1993, pág. 114. Citado, a partir de ahora como IBÁÑEZ, *Primitivas monedas*; Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ en “La primitiva organización monetaria de León y Castilla”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 5, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1928, mantiene esta misma atribución, al igual que Ramón MENÉNDEZ PIDAL en *La España del Cid*, vol. I, Plutarco, Madrid, 1929; P. Germán DE IRUÑA, en “Discutibles interpretaciones de la moneda de Sancho el Mayor”, en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 26, Impr. de la Diputación de Gipúzcoa, San Sebastián, 1935, págs. 655-660; Pío BELTRÁN, en “Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición”, en *Caesaraugusta*, nº 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1951, págs. 51-112 y en “Notas sobre monedas aragonesas (addenda et corrigenda)”, en *Caesaraugusta*, nos 11-12, 1958, págs. 41-85; o José V. AMORÓS BARRA, en “Estado de la cuestión referente a las monedas navarras de la casa de Navarra (con motivo de una moneda navarra del Gabinete Numismático de Cataluña)”, en *Numario Hispánico*, nº 3, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Antonio Agustín” de Numismática, Madrid, 1954, págs. 17-40. Sin embargo, la bibliografía más reciente discurre sobre esta equívoca autoría, salvo alguna excepción, como se observa en CRUSAFONT, *Acuñaciones*, que vuelve a mostrarla como perteneciente al reinado de Sancho III el Mayor. Un temprano estudio de Octavio Gil señala, muy acertadamente, tres objeciones a la tradicional identificación. Por un lado, le resulta extraño que Sancho III acuñase con título imperial su moneda en Nájera en lugar de en León, ya que era esta última la plaza representativa del Imperio. Por otro, y en relación con lo anterior, el autor apunta que la ciudad de Nájera no ascendió a título de capital hasta el reinado de su hijo García III. Finalmente, explica que salvo esta moneda, todas las piezas españolas conocidas con mención de IMPERATOR se atribuyen a Alfonso VII de León, lleven éstas su nombre o no. Para profundizar algo más sobre esta cuestión, remito a Octavio GIL FARRÉS, “Estudio crítico de las



también se ha leído como NAI – ARA, esto es, Nájera⁵¹. Al ser su tipología muy parecida a las monedas de Sancho Ramírez (1076-1094) y Sancho IV el de Peñalén (1054-1076), existen también muchas posibilidades de que esta moneda pertenezca a uno ellos. Sin embargo, lo que realmente interesa, es que esta tipología surgida quizás en la primera mitad del siglo XI va a mantenerse, con algunas modificaciones, hasta Sancho el Sabio (1150-1194)⁵², conformándose así como la más característica de este siglo en el territorio navarro-aragonés. Sus precedentes más inmediatos no se localizan en las acuñaciones francesas, sino en las alemanas de finales del siglo X y principios del XI, a su vez inspiradas en las inglesas de la segunda mitad del siglo X⁵³. De hecho, un simple vistazo por el repertorio numismático de este período pone en evidencia la gran riqueza tipológica de las emisiones alemanas en contraposición a las francesas⁵⁴. *(Fig.2) Claro ejemplo de estas analogías nos lo brinda un *dinero* de Bernardo I (973-1011), duque de Sajonia, con la cabeza del soberano a la izquierda rodeado por título respectivo; el parecido con la moneda atribuida antaño a Sancho III es evidente. *(Fig.3) Una de las principales diferencias de estas acuñaciones con las que se emiten, durante el mismo período en Inglaterra, es la ausencia de insignias regias, como se aprecia en una de las monedas emitidas por Atalredo II (979-1016)⁵⁵.

primitivas acuñaciones navarras y aragonesas”, en *Numisma*, año V, nº 14, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1955, pág. 43 y sig. –citado, en lo que sigue, como GIL, *Estudio crítico*-. Igualmente, Miguel Ibáñez niega, con rotundidad, esta atribución a la vez que realiza un completo estado de la cuestión referente a este tema. Vid. IBÁÑEZ, *Primitivas monedas*, págs. 110-118.

⁵¹ Existen varios estudios que se centran en la correcta lectura de la leyenda. De entre ellos destacan el de Ibáñez –*Ibidem*, págs. 119 y sig.–, y el de Octavio GIL FARRÉS, “Consideraciones acerca de la equivalencia Navara-Nagara-Nájera”, en *Numisma*, año VII, nº 24, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1957, págs. 35-43.

⁵² La tipología *busto de perfil a la izquierda / “árbol superado en cruz”*, puede observarse con García III (1035-1054), Sancho IV (1054-1076), Sancho Ramírez (1063-1094), Pedro I (1094-1104) y Alfonso el Batallador (1104-1134). Los reyes privativos de Navarra García IV (1134-1150) y Sancho el Sabio (1150-1194) continuarán con este mismo tipo. Bajo Sancho el Fuerte (1194-1234) se mantiene el anverso aunque difiere en el reverso; se trata de los famosos *sanchetes*, cuyo reverso se caracterizaba por llevar grabado una media luna con una estrella.

⁵³ Debe recordarse que, ya en este período, el sistema monetario británico era uniforme tanto en tipos como en pesos, lo que ha sido calificado como plenamente nacional. Philip GRIERSON, *Monnaies du Moyen Age*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1976, pág. 94. Aparecerá, en lo que sigue, como GRIERSON, *Monnaies*.

⁵⁴ *Ibidem*, págs. 86-87 explica esta desigualdad como resultado de las distintas situaciones políticas de cada uno de los países. La monarquía francesa no era todavía fuerte, de modo que la moneda, siempre reflejo de las realidades políticas, fue fundamentalmente epigrafe o con algún monograma, aunque se aprecian escasos tipos figurativos, de primitivo diseño. Sin embargo, Alemania, pujante, con profusión de talleres y con dos poderes fundamentales, la iglesia y el emperador, fue cuna de ricas representaciones: multitud de bustos reales o episcopales, santos y también magníficas representaciones de monumentos lo confirman.

⁵⁵ También hay otras divergencias en los tipos, como la profusión de bustos colocados de frente que invaden la franja destinada a la leyenda o el gran cuidado en los detalles de las vestiduras e insignias reales, como son la corona y el cetro. Son precisamente estas diferencias las que aconsejan la comparación de la moneda en cuestión con las alemanas y no con las inglesas.



De este modo, se puede concluir que no es extraño el uso de figuración regia en este momento –siglo XI–, aunque en ningún modo cabe admitir por parte del soberano la voluntad de hacerse representar a imagen y semejanza suya en este tipo de soporte, es decir, con el aspecto particular de su rostro. Por un lado, debe de tenerse en consideración que la intencionalidad de estas figuraciones, al menos durante estos tempranos tiempos, es, ante todo, la de evidenciar la dignidad regia del individuo allí encarnado por encima de cualquier parecido relativo a la fisonomía; es decir, no se aspira a grabar la *vera imago* o la *effigies personae*⁵⁶, sino su majestad; la *imago regis*⁵⁷. Por otro lado, el gran parecido de estas figuraciones con los modelos a los que estos *dineros* se remiten también desmiente cualquier tipo de suposición de deseo retratístico por parte de la autoridad emisora⁵⁸. Sí debe valorarse, sin embargo, la creación de la moneda como tal, batida en un momento en que la reanimación demográfica y la expansión económica obligaba a una mejor adecuación de los instrumentos de cambio. Al ser insuficientes las especies monetarias que entonces circulaban, el rey de Aragón y de Pamplona decide batir por vez primera su propia moneda⁵⁹, y para ello va a utilizar un tipo frecuente por entonces en algunos territorios: el busto del rey, con el que además mostraba y evidenciaba abiertamente que se integraba dentro del distinguido, selecto y poderoso círculo que por entonces ostentaba la autoridad.

⁵⁶ Ambos términos utilizados por MATEU, *Iconografía sigilográfica*.

⁵⁷ Podría atribuirse a los macedonios Demetrios (292 a.C.) y a Antígono (227 a.C) el inicio de las acuñaciones en las que figuraría el “retrato personal” de las autoridades emisoras, que muy poco después alcanzaría total perfección. En Roma la práctica adquirió gran aceptación, como manifiestan las emisiones de Cayo Julio César (45 a.C.), a las que anteriormente se ha aludido. El hecho de que en Hispania Octavio batiese monedas con un retrato, la mayoría de las veces, imaginario –GIL, *Historia*, pág. 59– no es sino una evidente muestra de un interés más o menos relativo a las representaciones fisionómicas, si bien el gobernante debía continuar mostrándose, con toda su excelencia y como tal, en una de las caras para otorgar validación a las mismas. De todos modos, existen piezas que invitan a suponer cierta virtud retratística, como indica Philip Grierson con respecto a una moneda alemana perteneciente a Conrado II: “*il est certain que la tête barbue de Conrad II sur les pièces de certains ateliers correspond à la description qu’en donnent les sources littéraires*”. Vid. GRIERSON, *Monnaies*, pág. 86.

⁵⁸ Jean Babelon afirmaba que “en verdad no hubo retratos monetarios antes de 1450”. Consideraba el autor que la aparición de estos verdaderos retratos respondió a una clara manifestación del espíritu del Renacimiento. Vid. Jean BABELON, “Retratos monetarios de Fernando el Católico”, en *Numisma*, año III, n° 7, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, pág. 68. Figurará citado, en lo que sigue, como BABELON, *Retratos monetarios*. Más adelante se retomará la cuestión.

⁵⁹ En su reino, sin duda, se disponía de suficiente metal amonedado, aunque de especie musulmana. Conforme a los postulados de Eloísa Ramírez, al soberano aragonés le interesaba demostrar palpablemente sus poderes fácticos, uno de cuyos baluartes era la emisión de moneda: la facultad de efectuar pagos con piezas propias, *suyas*. Eloísa RAMÍREZ VAQUERO, “Bases de la simbología monetaria”, en VVAA, *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, pág. 162. Aparecerá como RAMÍREZ, *Simbología monetaria* y VVAA, *Signos para Navarra*, respectivamente.



Para concluir con esta primera moneda, conviene realizar unas consideraciones con respecto al reverso, que ha sido definido en numerosas ocasiones como “*árbol superado en cruz*” o también identificado como “*árbol de Sobrarbe*” o “*árbol crucífero de Sobrarbe*”⁶⁰. Según defiende Faustino Menéndez Pidal⁶¹, esta figura puede ser una forma de lábaro o de cruz procesional en la que los aparentes ramajes serían puras ornamentaciones que, posteriormente, se asimilarían a la encina crucífera⁶². Es un tipo de representación que, como recordaba el investigador⁶³, sólo se ve en estas monedas, en los relieves de algunos sepulcros de San Juan de la Peña, de atribución desconocida, y en la larga vara rematada en cruz que lleva un rey de Pamplona en los tempranos relieves de Luesia⁶⁴. *(Fig.4)Esta hipótesis se ve reforzada al compararse estos reversos con los de las monedas de otras zonas cristianas peninsulares, como las acuñadas en los territorios que hoy conforman Cataluña, fundamentalmente las batidas por los Condes de Barcelona, y con monedas emitidas fuera del marco hispánico⁶⁵. Todos ellos parecen evidenciar la común identidad de todas las cruces

⁶⁰ Alberto MONTANER FRUTOS, en *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución “Fernando el Católico” Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1995, págs. 16-22, dedica un escudo apartado a los elementos legendarios que justifican la concepción de este elemento como un motivo preheráldico de la monarquía aragonesa. Aparecerá citado como MONTANER, *El señal*.

⁶¹ Primeramente, expone ampliamente su teoría en “El blasón de la vila de Cintruénigo y las armas de Sobrarbe” en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año III, n° 8, Instituto de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955, págs. 126-133; y más adelante, ya en 1986, en “Los emblemas heráldicos de España”, en *Revista de Historia militar*, año XXX, n° 60, Servicio Histórico Militar, Madrid, pág. 221, vuelve a referirse a ella, aunque en muy breves líneas. Estas obras aparecerán citadas, en lo que sigue, como MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *El blasón*, y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Emblemas*.

⁶² Según indica Alberto Montaner en *El señal*, pág. 18, esta tesis fue inicialmente apuntada por Lluís Domènech i Montaner y Fèlix Domènech i Roura, aunque posteriormente fue desarrollada, tal y como se señala en la nota inmediatamente anterior, por Faustino Menéndez Pidal de Navascués. Otra de las hipótesis que se refiere al origen iconográfico de este motivo, a la que no nos adherimos, es la defendida por Adolfo CASTILLO GENZOR en “Los blasones del reino de Sobrarbe: Aragón y sus raíces heráldicas”, en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, vol. XXXIII, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985, págs. 525-538, quien sostiene que ya desde un principio este motivo representaba un árbol que remataba en cruz. Esta última obra aparecerá citada como CASTILLO, *Los blasones*.

⁶³ Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “El escudo”, en *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2000, pág. 25. Se verá MENÉNDEZ PIDAL, *El escudo*.

⁶⁴ Analizados en Bernabé CABANERO SUBIZA y Fernando GALTIER MARTÍ, “Tuis exercitibus crus Christi semper adsistat. El relieve prerrománico de Luesia”, en *Artigrama*, vol. 3, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, págs. 11-28.

⁶⁵ Rudi Thomsen explica que entre las monedas danesas datadas en la Edad Media temprana, puede encontrarse un dinero emitido a finales del reinado de Canuto el Grande, de antes de 1035, cuyo anverso muestra lo que él define como “el tipo clásico de reverso navarro-aragonés: cruz sobre alto vástago entre dos ramas adornadas, en formación”. Se trata de una moneda de la que sólo se conocen cinco ejemplares, por lo que el autor sospecha que este tipo fue imitado en Dinamarca y no inversamente. Rudi THOMSEN, “Ensayo de sistematización de las monedas navarras y aragonesas de los siglos XI y XII. Estudio preliminar”, en *Numisma*, año VI, n° 20, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 75-77 –citado, en lo que sigue, como THOMSEN, *Ensayo*-. Este inusual tipo de moneda danesa patentiza también que esta cruz procesional grabada en



que campean en su superficie, estén o no profusamente decoradas con volutas u otros elementos. Debe aceptarse, tal y como indica el prestigioso investigador, que el supuesto árbol crucífero es sencillamente una variedad de cruz procesional que se encuentra totalmente al margen de cualquier signo personal o dinástico. Se trataría, entonces, de un motivo religioso común que, como reminiscencia constantiniana, debería asociarse a la dignidad regia⁶⁶. Así, tampoco debería relacionarse este tipo con la antigua amonedación denominada “à la croix” ya que superficialmente, aunque parecen compartir las mismas características en anverso y reverso, esto es, *busto de perfil* a derecha o a izquierda / *cruz*, nada tienen en común con respecto a su profundo significado⁶⁷. Es preciso recordar que fue Tiberio II Constantino (578-582) quien instauró por vez primera en sus reversos el tipo de cruz sobre gradas, figura que, casi simultáneamente, imitó Leovigildo entre 578 y 584 y que continuó utilizándose, con algunas variantes, hasta la amonedación de Wamba, entonces todavía en curso⁶⁸. De este modo, podría sospecharse que todos estos soberanos

su reverso no puede referirse, en modo alguno, a un signo personal o dinástico propio de la monarquía aragonesa.

⁶⁶ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *El blasón*, citado en MONTANER, *El señal*, pág. 20. La utilización de este elemento fue, sin embargo, anterior a la época de Constantino. Recuérdese que Evans, en una capilla del palacio de Knossos, descubrió una cruz de mármol con los cuatro brazos iguales que se puede remontar al siglo XX a. C. Sin embargo, su representación directa antes del siglo IV parece muy extraño pues no hay que olvidar el carácter infame que ésta había conservado al servir como lugar de suplicio para los criminales hasta época constantiniana, cuando su uso fue abandonado. Más detalles sobre esta cuestión en Louis BRÉHIER, *L'art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*, H. Laurens, Paris, 1918, págs. 32-33.

⁶⁷ Nos referimos a las monedas datadas desde finales del siglo III al I a. C. y halladas en diversas áreas geográficas, como Suiza, Norte de Cataluña, sudeste de Francia, Europa Central, etc. Muy interesantes son los artículos que, con respecto a ellas, se recogen en la revista *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1972: Jean Claude-Michel RICHARD, “Les monnaies “à la croix”: Corpus des illustrations” –págs. 97-111–; Jean-Baptiste COLBERT DE BEAULIEU, “Le signe du dernier au droit des monnaies d'argent gauloises dites ‘à la croix’” –págs. 113-119–, y George SAVÈS, “Le nouveau chemin des monnaies ‘à la croix’”, donde hace un completo recorrido sobre las mismas, incluyendo las diversas teorías sobre su origen, al tiempo que aporta numerosa bibliografía –págs. 121-138–.

⁶⁸ Aunque Próspero de Aquitania, historiador del siglo V, había atribuido la introducción de este tipo monetario a Arcadio de quien dice, en uno de sus escritos teológicos, que había colocado una cruz en sus monedas para celebrar la victoria sobre los persas, pues en dicha batalla habían aparecido milagrosamente unas cruces en las ropas de sus soldados. En el siglo VI, Juan de Éfeso señalaba que Tiberio II había colocado la cruz sobre gradas a causa de una visión y como reacción contra las monedas de Justino II, donde figuraba Constantinópolis sentado. Esta cruz, sin embargo, sobre gradas y en joya, probablemente represente la gran cruz de plata erigida por Teodosio II en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Estas noticias proceden de Philip GRIERSON, “Symbolism in early medieval charters and coins”, en VVAA, *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo. 3-9 aprile 1975*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1976, págs. 615-616. Por otra parte, se advertirá que el uso de elementos religiosos en los reversos no es una novedad surgida en el siglo VI: pueden encontrarse algunos ejemplos en época tan temprana como es el siglo III a. C., cuando Açota (274-236 a.C) reunió bajo su control casi toda la India y acuñó moneda con emblemas budistas como muestra del fervor del monarca hacia la nueva religión –GIL, *Historia*, pág. 44–. Pero es, sin duda, en las emisiones de Tiberio II cuando aparece por vez primera un símbolo cristiano que se desliga totalmente de la iconografía oficial de la tradición romana,



utilizaron un mismo motivo para integrarse socialmente dentro de un grupo que, precisamente por dicho elemento, los identificaba. Los reyes navarro-aragoneses no constituyeron ninguna excepción al respecto⁶⁹.

De todo lo comentado hasta el momento puede resumirse que desde mediados del siglo XI se produjo en el reino de Pamplona y Aragón una larga serie de monedas de *busto de perfil* a la izquierda⁷⁰ / *cruz procesional*⁷¹, generalmente muy ornamentada, hasta el reinado de Alfonso I (1104-1134) pues con Alfonso II se iniciaron, como más adelante se verá, grandes modificaciones en la efigie real de perfil. Naturalmente, existen varias diferencias entre todas estas emisiones, lo que ha originado gran número de series y grupos tipológicos sobre los que aquí nada va a especificarse, aunque sí van a señalarse las más representativas por ser las que pueden aportar cambios más o menos significativos en la iconografía real.

*^(Fig.5)El gran desarrollo numismático correspondiente a **Sancho Ramírez** (1063-1094)⁷² ha permitido no sólo constatar gran pluralidad de manos en los tipos sino también interesantes particularidades entre todas sus emisiones⁷³. De entre ellas cabe destacar, en primer lugar, un grupo de monedas en las que existe lo que ha sido descrito como “*un adorno nugal*”⁷⁴ compuesto, la mayoría de las veces, por tres pequeñas perlas. Observando la numismática anterior podría concluirse que esta decoración no es sino una clara reminiscencia de la tan usual diadema que adornaba la ilustre testa de los antiguos bizantinos y romanos⁷⁵. En segundo lugar, y también

ocupando por sí sólo el reverso, incorporando así un tema independiente de la imaginería imperial. Vid. André GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, fasc. 75, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Paris, 1936, pág. 163. Se citará, en lo que sigue, como GRABAR, *L'empereur*.

⁶⁹ Felipe Mateu sintetizaba esta hipótesis con la siguiente expresión: “Este supremo símbolo es el que da unidad al numario cristiano”. Un examen sobre la aparición de este reverso en las monedas peninsulares medievales en Felipe MATEU Y LLOPIS, “El *arbor ad modum floris* en dineros de Castilla, Navarra, Aragón y Valencia, siglos X al XIII”, en *Príncipe de Viana*, Año 30, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1969, págs. 245-254.

⁷⁰ En la mayoría de los casos, aunque también existen emisiones de Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso I con el busto a la derecha. Estos bustos, suelen ser más alargados en fechas tempranas y más redondeados conforme avanza el tiempo.

⁷¹ Tipología que se encuentra en época de los visigodos, concretamente desde Leovigildo.

⁷² No en vano, la más antigua referencia conocida en Aragón data de 1068, cinco años después de la coronación de este monarca. GIL, *Estudio crítico*, pág. 52.

⁷³ *Ibidem*, pág. 66.

⁷⁴ En la descripción de una de las monedas de Sancho Ramírez puede leerse “*un adorno nugal con forma de una bolita*” –vid. IBÁÑEZ, *Primitivas monedas*, pág. 128–. Igualmente, se lee “*perlas en la nuca*” en uno de los comentarios generales que realiza CRUSAFONT, *Acuñaciones*, pág. IV.49. Es lo que algunos autores han identificado, quizás erróneamente, con un moño –como Antonio M^a DE GUARDIÁN, *La moneda ibérica. Catálogo de numismática ibérica e ibero-romana*, Cuadernos de Numismática, Madrid, 1980, pág. 68, por ejemplo–.

⁷⁵ Algo más cercanos, en el tiempo y en el espacio, a los soberanos aquí estudiados son los suevos, cuya moneda acuñada en Mérida ofrece diversos ejemplos de diadema rematada, en sus dos extremos, por



en relación con lo anterior, han llegado hasta hoy algunos *dineros* cuyas efigies muestran un busto a la izquierda peinado con una especie de moño⁷⁶. *(Fig.6) El primero de ellos, que data de tiempos del rey **Pedro I** (1094-1104), ha llevado a algunos a pensar en la gran originalidad de su maestro grabador, pues se trataría de la primera vez en donde aparece una efigie con un peinado de estas características⁷⁷. Otros autores, sin embargo, apuntan como precedente inmediato una pieza de Sancho Ramírez cuyo busto lleva un mechón en la nuca⁷⁸. Las notables diferencias existentes entre ambas monedas junto a la imposibilidad de hallar unos precedentes más o menos fiables obliga a acreditar y confirmar la gran singularidad de su artífice⁷⁹. Sin embargo, que este monarca hubiera emitido moneda antes de ser coronado –los insólitos *dineros* a nombre de PETRVS SANCII⁸⁰– y que ya siendo rey, tras un tipo de transición con la leyenda REX, iniciase esta curiosa serie de busto entero tocado con el moño característico y complementado por abundantes vestiduras, invita a suponer que existió algo más que el reconocido talento del maestro; parece denotar un deseo consciente por parte del monarca de figurar, desde el punto de vista iconográfico, de un modo distinto a cómo había aparecido en las monedas que él mismo había ordenado batir antes de su coronación. En tercer lugar, una breve cuestión que hace referencia a la vestimenta que tan sólo tímidamente en algunos casos, asoma en la superficie grabada. Se trata de lo que algunos autores han calificado de “*hileras de collares*” en las acuñaciones batidas desde tiempos de García III hasta Alfonso I⁸¹. A pesar de no haber encontrado ejemplos parecidos en la numismática contemporánea a la que aquí se maneja, dos particularidades permiten lanzar la hipótesis de que no se trata en realidad de hileras de collares o simples adornos, sino de una cota de malla. *(Fig.7) Por un lado, de entre el numerario polaco

perlas. Vid. Arthur ENGEL y Raymond SERRURE, *Traité de Numismatique du Moyen Age*, vol. I, Arnaldo Forni Editore, Paris, 1890, pág. 22 –en adelante, ENGEL y SERRURE, *Traité*–. Igualmente, los visigodos hicieron también claro uso de esta insignia. *Ibidem*, vol. I, págs. 41-53.

⁷⁶ La primera, de Pedro I es imagen n° 213 del catálogo de CRUSAFONT, *Acuñaciones*, pág. IV.52. Como señalaba Octavio Gil, también Alfonso I y Alfonso II mantuvieron este mismo tipo de peinado en algunas de sus emisiones. Vid. GIL, *Estudio crítico*, n° 32, pág. 42.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 74.

⁷⁸ Se trataría de la primera moneda que, de Sancho Ramírez, se ofrece en la primera lámina. *(Fig.5)

⁷⁹ Primero, respecto a las monedas del reino de Pamplona y Aragón, no hay duda de lo novedoso en la representación. Segundo, y en relación con la numismática anterior, si bien se observan peinados parecidos en monedas francas del siglo VI acuñadas en Marsella, Arlés u otros centros, lo que podría identificarse como moño siempre se encuentra bajo la diadema que ciñen las efigies, de modo que resultaría de la presión que ejerce ésta en el cabello del individuo. Vid. imágenes en ENGEL y SERRURE, *Traité*, págs. 63-75.

⁸⁰ Como indica IBÁÑEZ en *Estudio metalográfico*, pág. 85.

⁸¹ Thomsen atribuye algunas a García III y a Sancho Ramírez –vid. THOMSEN, *Ensayo*, fig. n° 2 y n° 42–. Por su parte, Ibáñez identifica otras con Alfonso I –IBÁÑEZ, *Estudio metalográfico*, pág. 67–.



coetáneo a Alfonso I pueden verse ejemplos de Wladislav II (1139-1146) en los que figura un guerrero ataviado con hileras de bolitas que parecen sugerir la loriga⁸². Es decir, las supuestas perlas de los collares no son sino una representación de las escamas que entretejen la túnica del *ausberg*. ^{*(Fig.8)}De hecho, existen muchas muestras figurativas, en todos los soportes artísticos, en los que la cota de malla ha sido representada como hileras de bolitas, como son la *Tapicería de Bayeux* –finales del siglo XI– o la *Biblia de Sant Pere de Roda* –de la segunda y tercera décadas del siglo XI–, por ejemplo. Por otro lado, y volviendo a la moneda analizada, lo que ha sido descrito como “*una reducida escotadura en su parte central*”⁸³ evidenciaría que se ha reproducido un tipo específico de cota caracterizado por una abertura por delante –también denominada ventana o pechera– que, en este caso concreto, deja asomar, posiblemente, el cuello del jubón que viste el monarca⁸⁴. Parece corroborar la hipótesis el primer folio del *Libro de los Testamentos*, conservado en la catedral de Oviedo, donde se muestra a Alfonso II el Casto en adoración ante el Pantocrator acompañado por su *armiger* quien, además de portar escudo y espada, va ataviado con este tipo de loriga.

Establecido, pues, el tipo predominante en las acuñaciones de los reyes de Aragón y Pamplona tan sólo nos resta esclarecer en qué fechas éstas pudieron llevarse a cabo. Miguel Ibáñez Artica sitúa estas primeras emisiones entre unas fechas en torno a 1072 y 1076, y considera que la elección de este tipo monetario que lleva representado el busto del monarca responde, sin duda, a una clara intencionalidad política: la confirmación de la autoridad real de Sancho Ramírez que estaba puesta en entredicho por los reinos vecinos⁸⁵. Según este mismo autor, sería

⁸² La imagen polaca a la que se hace referencia figura dibujada en ENGEL y SERRURE, *Traité*, pág. 866.

⁸³ Vid. IBÁÑEZ, *Primitivas monedas*, pág. 128, quien sugiere, acertadamente a nuestro parecer, que estas tres hileras marcarían el comienzo de la vestimenta.

⁸⁴ La función concreta de esta abertura, que se muestra en numerosa iconografía del contexto europeo coetáneo, se desconoce. Al respecto remito a la tradicional y todavía fundamental obra de Martí DE RIQUER, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, edicions Ariel, Barcelona, 1968, págs. 18-20 –en adelante, DE RIQUER, *L'arnès del cavaller*–, donde especifica las diversas interpretaciones que de la pieza se han dado, y a la más reciente obra de Xavier HERNÁNDEZ CARDONA, *Història militar de Catalunya*, vol. II. Temps de Conquesta, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 2002, pág. 23 –en lo que sigue, HERNÁNDEZ, *Història militar*–.

⁸⁵ Una de las motivaciones que llevaron a Sancho Ramírez a acuñar moneda fue, según este mismo autor, la recaudación fiscal. Igualmente, recuerda teorías de otros estudiosos, entre ellos Barceló y Cantó, quienes suponían que la principal motivación de las masivas emisiones de oro y plata durante el emirato y califato de Córdoba y, posteriormente, durante los diferentes reinos taifas, era la de facilitar las tareas de recaudación fiscal. Miquel BARCELÓ, “Un estudio sobre la estructura fiscal y procedimientos contables del emirato omeya de Córdoba (138-300/755-912) y del califato (300-366/92-976)”, en *Acta Mediaevalia*, nºs 5-6, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984-1985, págs. 54-72, y Alberto CANTÓ, “La moneda”, en *Historia de España* vol VIII: Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo



el mismo Sancho Ramírez (1063-1094) quien introdujo la moneda primero en Aragón y luego en Navarra, si bien nunca acuñó con la problemática leyenda NAVARA o NAIARA⁸⁶.

Antes de finalizar con este primer apartado dedicado a las acuñaciones del rey de Aragón y de Pamplona, debe hacerse referencia a otros tipos que destacan por su excepcionalidad. ^{*(Fig.9)}El primero de ellos es el extraordinario mancús con *busto de perfil* a derecha de Sancho Ramírez; único ejemplar conocido con figuración real. Hallado en Oriente Próximo, parece indicar, según algunos autores, que este rey tuvo que pagar en moneda de oro su endeudamiento a la Santa Sede⁸⁷, quien luego utilizó estos recursos para la cruzada, lo que motivó la arribada de oro aragonés a las riberas del Mediterráneo oriental⁸⁸. Sin embargo, no todos los estudiosos⁸⁹ confirman la autenticidad de esta pieza tan singular en la elección de su tipología, motivada quizás, por la expansión territorial que la misma iba a tener⁹⁰.

^{*(Fig.10)}Extraordinarios son, igualmente, los tipos de *dineros* batidos por **Alfonso I el Batallador** (1109-1126) en León, donde figura el monarca *ecuestre* y también con *busto de frente*, ambos tipos seguidos por su sucesor en aquellas tierras, Alfonso VII. Aunque no corresponde analizar en el presente estudio estas emisiones al ultrapasar el marco territorial establecido, por ser moneda batida por un rey aragonés conviene realizar algunas consideraciones. La correspondiente a la figura ecuestre, inédita hasta una publicación de Thomsen⁹¹, pese a no ostentar ningún tipo de insignia regia salvo la leyenda ANF REX en el anverso y LEO CIVITAS rodeando una cruz

XI, Espasa Calpe, Madrid, 1994, págs. 273-297. Ambos citados en IBÁÑEZ, *Estudio metalográfico*, pág. 80.

⁸⁶ La moneda propiamente navarra comenzaría a partir de 1134 con la restauración de la monarquía. IBÁÑEZ, *Primitivas monedas*, págs. 140-141.

⁸⁷ No debieron ser extraños los pagos en oro a la Santa Sede. Beltrán señala un documento testamentario transcrito por Anna M^a Balaguer en el que la condesa Valencia de Pallars ordenaba pagar “*ad Sanctum Petrum Rome XVII uncias auro de Jacca et X uncias ad Sancta Maria de illo Pugo*”. Vid. BELTRÁN, *Moneda medieval*, pág. 264.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ibáñez cita las siguientes palabras que Octavio Gil escribió en “Espagne”, en *A survey of numismatic research 1966-1971*, II International Numismatic Commission, New York, 1972, págs. 123-134: “*Cette pièce ayant été offerte plus tard au Musée archéologique national de Madrid, j’ai été prié par son conservateur en chef d’en vérifier l’authenticité. Après l’examen, j’en ai conclu que ce mancuso est un faux*”. Citado en IBÁÑEZ, *Estudio metalográfico*, pág. 80 n. 3.

⁹⁰ Al margen de la falsedad o no de este mancuso y pese a desconocer si el pago a la Santa Sede debía hacerse o no en moneda de oro, sería significativo que Sancho Ramírez los acuñase con su efigie porque denotaría que el monarca suponía que más adelante el papado, totalmente inmerso en la empresa de las cruzadas, podría utilizarlos para mediar otros pagos. Siguiendo su política monetaria instaurada en Aragón y luego en Pamplona, decidió, también con fines propagandísticos, acuñar mancusos, moneda tradicionalmente reservada a escritura cúfica y latina, con su propia efigie grabada en el anverso de la misma.

⁹¹ THOMSEN, *Ensayo*, pág. 67.



procesional en el reverso, *(Fig.11) podría estimarse como una readaptación de las monedas galas en donde figuraba el *Invictus augustus*; con el emperador a caballo venciendo al enemigo, tema a su vez muy romano⁹². El precedente más inmediato a la presente pieza es una moneda recientemente descubierta del conde Ermengol V de Urgell quien, precisamente, pasó gran parte de su vida en tierras de León, donde su esposa tenía muchos heredamientos y lugar en el que, se cree, este hombre pudo morir⁹³.

Con respecto al *dinero* en donde aparece el *busto de frente*⁹⁴ rodeado por el término REX ANFVS IMPERATOR convendría señalar que, a pesar de la gran discrepancia en las atribuciones⁹⁵, el reverso es casi idéntico al de los óbolos navarros, lo que parece indicar que es auténticamente navarra o acuñada para Navarra⁹⁶. *(Fig.12) Que no existe inconveniente en que Alfonso I pudiera acuñar con esta novedosa tipología lo indican las acuñaciones de su esposa doña Urraca, en las que aparece la reina tanto de frente como de perfil⁹⁷.

*(Fig.13) Para concluir, una tercera moneda excepcional, aunque también problemática en su atribución, es la que muestra en su anverso dos efigies afrontadas separadas por una alta cruz. La iconografía, que procede del numerario bizantino⁹⁸, se hizo sentir, aunque con variaciones, en otras acuñaciones del

⁹² El *aureus* de Victorino (269-271), conservado en la Biblioteca Nacional de Francia es, de entre otros, una clara muestra que ejemplifica estos lejanos precedentes. Figura con el n° 9 de VVAA, *La monnaie. Miroir des rois (Exposition)*. Hôtel de la monnaie. Paris. 1978, pág. 201. Igualmente, en la Península, es típico este tema en las monedas antiguas del grupo pirenaico-suesetano, es decir, de las gentes que habitaban el Alto Aragón, en cuyos reversos cabalgaba un jinete lancero.

⁹³ Felipe MATEU I LLOPIS, *La iconografía y la heráldica de los condes de Urgell en la sigilografía y en la numismática*, Escuela Provincial, Lérida, 1967, pág. 13, la atribuye a Ermengol IV. Según Anna M^a Balaguer, quien sostiene que la emisión se debe a Ermengol V, el grabador de la pieza debió tener una moneda antigua de Bolskam en sus manos, puesto que copia no sólo su iconografía sino también la leyenda de su reverso. Igualmente, realiza una serie de interesantes conjeturas y elucubraciones con respecto a lo que motivó una copia tan fidedigna. Vid. BALAGUER, *Comtats catalans*, págs. 234-237.

⁹⁴ Tipo anteriormente utilizado, como más adelante se comentará, por Ramón Berenguer I (1035-1076) conde de Barcelona. Quizás el precedente más cercano a la acuñación de Alfonso I se encuentre en este *diner* barcelonés.

⁹⁵ Alois Heiss lo atribuye, al igual que el tipo ecuestre, a Alfonso VII, -Vid. HEISS, *Descripción*, lam. 2-, identificaciones que sigue Fernando Álvarez Burgos -Remito a su *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, vol. III, Colección Catálogo General de las monedas españolas, Vico-Segarra, Madrid, 1998, págs. III.27. Citado, en lo que sigue, como ÁLVAREZ, *Catálogo*-; mientras que otros autores como Thomsen -vid. THOMSEN, *Ensayo*, págs. 66-67- u Octavio Gil -GIL, *Estudio crítico*, pág. 75- lo suponen de Alfonso I.

⁹⁶ La mención LEGIO CIVITAS del reverso indicaría, según Octavio Gil, la procedencia del monarca que ordenó su labra. Añade el autor que la colocación de esta leyenda en arco y hacia arriba niega su procedencia castellana a la vez que confirma la pamplonesa. *Ibidem*. De idéntica opinión es Thomsen, quien supone que utilizando el tipo de la ceca de Navarra, Alfonso I hizo acuñar esta moneda en León, la ciudad que, precisamente, le otorgó el título imperial. Vid. THOMSEN, *Ensayo*, págs. 66-67.

⁹⁷ ÁLVAREZ, *Catálogo*, pág. III.16, figs. 11 y 12.

⁹⁸ Bajo el reinado de Heraclio I (610-641), se abrió una tercera época en la moneda bizantina marcada por una transformación radical no sólo en el estilo, sino también en la iconografía, pues el emperador, a



continente europeo: la moneda alemana de Teófilo, con Miguel y Constantino VIII (830-840) en el reverso; la escandinava de Magnus el Bueno (1042-1047) y Harald de Haaderaade, con quien se asoció en el gobierno; o la húngara de Bela IV acuñada a partir de la asociación de su hijo Etienne al trono, sucedida en 1254, así lo ponen de manifiesto⁹⁹. *(Fig.15) Las evidencias documentales advierten que este tema compositivo tampoco estuvo ausente en las cecas de la Península: una pieza batida cuando Égica compartió el poder real con Witiza, que presenta en su anverso los rostros en perfil de los príncipes ante una cruz patada, así lo confirma¹⁰⁰. También se observa, aunque con ciertas variantes y con connotaciones religiosas, en algunos condados catalanes; caso ilustrativo es la acuñación, quizás debida al obispo Guillermo de Vich (1046-1076), del dinero con las efigies en perfil esta vez de San Pedro y San Pablo¹⁰¹.

De vuelta a la moneda regia, la teoría más generalizada sobre su significación determina que se trata de Alfonso VII de Castilla y García IV de Navarra evidenciando, con esta esta iconografía, su situación de vasallaje¹⁰², aunque Thomsen apuntaba que quizás la emisión fuese anterior, concretamente de tiempos de Sancho Ramírez¹⁰³, motivo por el cual se ha estimado oportuno aludir a esta curiosa moneda, aunque tan brevemente. Por su parte, y para finalizar con ella, Ibáñez sostenía que, al igual que interpretaba Beltrán, podría haber pertenecido a los dos hijos de Alfonso VII y que vendría a vaticinar la división del reino producida a la muerte del emperador en 1157¹⁰⁴.

partir de entonces, raramente aparecía solo: casi siempre el príncipe se hacía acompañar por otro personaje augusto. Caso significativo fue el *follis* de Heraclio y Heraclio Constantino, o el *sueldo* de oro de Constante II, Constantino Pogonato, Heraclio y Tiberio. *(Fig.14)

⁹⁹ Todas ellas se hallan analizadas y dibujadas en la obra de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, pág. 529, fig. 949; pág. 850, fig. 1320; o págs. 888-889, fig. 1410.

¹⁰⁰ Conforme a las noticias de Engel y Serrure, este tipo vuelve a emplearse en la ceca de Narbona durante la asociación al trono de Chindasvinto y Recesvinto. *Ibidem*, vol. I, pág. 45.

¹⁰¹ Parece ser que el conde Ramón Berenguer I tomó esta moneda como modelo para batir unas acuñaciones en el condado de Osona. Más detalles al respecto en BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 122.

¹⁰² IBÁÑEZ en *Primitivas monedas*, pág. 137, realiza un recorrido sobre las distintas atribuciones que ha recibido la pieza.

¹⁰³ Thomsen sostiene que la situación de vasallaje existente entre ambos monarcas reproduce otro episodio parecido acaecido 58 años antes, cuando Sancho Ramírez debió tomar en feudo del emperador Alfonso de Castilla gran parte de Navarra. Este hecho explicaría también la leyenda del reverso, en donde se lee ANFVS SAN REX, que transmitiría los nombres de ambos reyes; el del señor feudal, el emperador Alfonso VI, y el vasallo, Sancho Ramírez. Vid. THOMSEN, *Ensayo*, págs. 72-73.

¹⁰⁴ Miguel IBÁÑEZ ARTICA, "Consideraciones sobre las primitivas monedas del reino de Pamplona-Navarra", en *Numisma*, año XLIII, n° 232, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1993, págs. 137. En adelante, IBÁÑEZ, *Consideraciones*.



5.2.- Las primeras acuñaciones en los condados catalanes

Adentrándonos algo más en el tiempo, deben tenerse en cuenta otras interesantes acuñaciones. Se trata de las emitidas por los condados catalanes, comúnmente admitidos como el primer ámbito cristiano peninsular que batió moneda. Al margen de todas aquellas piezas realizadas a imitación carolingia¹⁰⁵, que son muy abundantes, cabe destacar las episcopales de hacia la segunda mitad del siglo X que, por un lado, ponen de manifiesto la extraordinaria riqueza iconográfica de sus talleres¹⁰⁶ y que, por otro, muestran el uso de la cruz en sus reversos.

*^(Fig.16) Sería inexcusable omitir uno de los *diners* emitidos en Gerona por manifestar, en su reverso, el erróneamente llamado “árbol superado en cruz”, al ser una muestra más de la cruz procesional ornamentada a la que en líneas precedentes ya se ha hecho referencia. La cronología establecida, entre 934 y 970¹⁰⁷, obliga a confirmar que este motivo no suponía ningún signo familiar o personal de los reyes de Aragón al utilizarse con antelación y además, parece corroborar que efectivamente es una cruz, puesto que son muy extrañas las monedas del presente período que carecen de este elemento en una de sus caras¹⁰⁸. Este tipo de reversos, donde campea una cruz procesional ricamente decorada, va a seguir utilizándose durante décadas, según parecen confirmar unos *diners* emitidos hacia 970-1016 y acuñados también en Gerona que muestran, en sus anversos, un busto barbado diademado a la derecha, y en sus reversos, la mencionada cruz, aunque con una interesante particularidad al estar compuesto su brazo por el término GIRVNDA entre grandes volutas. No debe resultarnos casual el gran parecido de ambos reversos, pues los dos parecen referirse al mismo motivo, la cruz, aunque con variantes. Curiosamente, en

¹⁰⁵ Es decir, con una cruz en su anverso y un monograma en su reverso.

¹⁰⁶ Fundamentalmente los de Vic y Gerona, como se desprende de sus anversos, adornados con detallados bustos, que se pueden encontrar tanto de frente –de Cristo o de la Virgen–, como a derecha o a izquierda. Sus composiciones son de clara procedencia bizantina.

¹⁰⁷ Según notas de CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 170.

¹⁰⁸ Habrá que esperar a entrado el siglo XI: en Gerona Pere Roger (1010-1050) acuña *dineros* con *ángel de medio cuerpo nimbado / cruz*, aunque dispone de una variante cuyo reverso muestra una mano abierta. Este motivo surgido en la época iconoclasta del Imperio Bizantino, según afirma GIL en *Historia*, pág. 82, pasó, vía Italia –como parecen confirmar las monedas de los papas Benito IV y Luis III (901-903) – al mundo occidental. En Vic, Berenguer Sunifred de Lluçà (1078-109) bate un *diner* con *san Pedro y san Pablo confrontados* –aunque ambos sostienen una cruz procesional– / *labrador con pareja de bueyes*; y Berenguer Guillem (1099-1101) emite otro *diner* con *obispo de medio cuerpo con báculo / busto confrontados que sostiene una cruz procesional*. Algo antes, en Cardona, el Vizconde Folc II (1040-1099) acuñaba la misma moneda con *busto a derecha y cruz a su izquierda / jinete con lanza a la derecha*. De todos modos, se aprecia que aunque ninguna cruz ocupa completamente el campo de estas monedas, es decir, que desaparece aquella como único motivo iconográfico de la superficie, debe indicarse que o bien figura de un modo secundario en la composición, o bien existe otro elemento devoto –la mano bendiciendo, en nuestro caso– que indica la religiosidad del emisor.



este mismo período e igualmente en Gerona, se baten otros *diners* con la misma iconografía en el anverso y una destacada cruz interior en el reverso.

Antes de la pertinente inmersión en las monedas con figuración acuñadas por los condes de Barcelona durante el siglo XI y parte del siglo XII, conviene aludir a una serie cuestiones.

La primera hace referencia a la circulación de **mancusos de oro** en los condados catalanes, que se documenta ya en el 978, aunque se trataba de emisiones únicamente musulmanas, concretamente de las de Iafar, primer ministro de al-Hakam II, califa de Córdoba¹⁰⁹. Con el tiempo, los condes catalanes también decidieron emitir sus propios *mancusos*, moneda batida según el modelo musulmán y que evidencia uno de los caracteres más sugerentes de la España medieval: el orientalismo, que tiene en la numismática una de sus más claras manifestaciones¹¹⁰.

La aparición de esta moneda foránea se debió a las expediciones de mercenarios catalanes a Córdoba, entre otros lugares, y, posteriormente, a los tributos o las *parias* que las taifas debían pagar a los condados. Y parece ser que el descenso en la recepción de esta moneda procedente de territorio musulmán, que muy pronto había sido adoptada por los condados catalanes, provocó rápidamente la acuñación de oro en Barcelona, ya que más del 90 % de transacciones económicas allí efectuadas se realizaba con esta emisión áurea¹¹¹. *(Fig.17) Una muestra de la intensa circulación de este tipo de monedas es la miniatura del folio 83v del *Liber Feudorum Maior*, donde se representa a Ramón Berenguer I y su esposa Almodis, sentada a su derecha con una

¹⁰⁹ Para más información, vid. Anna M^a BALAGUER, "The influence of moslem coinages upon the monetary systems of medieval Iberian Kingdoms", en Mario GOMES MARQUES (Ed.) *Problems of Medieval Coinage in Iberian Area*, Instituto Politécnico de Santarem, Santarem, 1984, pág. 314. Citada, a partir de ahora, como BALAGUER, *The influence*.

¹¹⁰ En el presente estudio se va a prescindir de los *mancusos* batidos tan abundantemente en tiempos de Berenguer Ramón I (1017-1035) y de Ramón Berenguer I (1035-1076), y que posteriormente también se acuñarán aunque con varias modificaciones, por tener una iconografía que se aleja notablemente de los intereses de este trabajo. Se trata de los *mancusos* denominados "*bonhom*" que Joaquim BOTET en *Les monedes*, documentó a pesar de no poder presentar ningún ejemplar. Fue Ugo MONNERET DE VILLARD en "Le monetazione nell'Italia barbarica", artículo publicado en *Rivista Italiana di Numismática*, 1919, págs. 73-118, quien logró identificar el primero a través del catálogo de Henry LAVOIX, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale*, vol. III, Espagne et Afrique, Paris, 1891 –todos ellos citados en CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 50–. De todos modos, conviene señalar la importancia de este tipo de acuñación por remitirse a modelos musulmanes, como son los de las cecas de Zaragoza, de Ceuta y de Al-Andalus, aunque luego se batirá un modelo exclusivo propio –catalogado por George C. MILES en "Bonhom de Barcelone", *Études d'orientalisme a la mémoire de Lévi-Provençal*, Paris, 1962, págs. 683-693–, y por estar realizada con oro. Su nombre, que deriva del árabe y que significa "grabado", procede de la denominación cristiana del *dinar* de oro musulmán utilizado en los siglos IX y X. Miquel CRUSAFONT I SABATER, *Història de la Moneda Catalana. Interpretació i criteris metodològics*, Crítica. Grijalbo Mondadori, Madrid, 1986, pág. 185. Se citará como CRUSAFONT, *Interpretació*.



graciosa cofia, en el momento de pagar al conde Guillem Ramon de Cerdaña y a su mujer Adelaida para la cesión de los derechos feudales que éstos tenían sobre Carcasona. Lo que efectivamente interesa destacar de esta miniatura es el cuantioso volumen de *mancusos* que guarda el conde barcelonés en su regazo y la considerable cantidad que ofrece al conde de Cerdaña mientras exhiben, mediante un gesto, el pacto establecido entre ambos¹¹².

De entre todos los tipos barceloneses que se han conservado, debe destacarse uno emitido por el conde Ramón Berenguer I (1035-1076), concretamente el bilingüe. *(Fig.18) En él, una interesante particularidad llama la atención: aunque sigue el modelo musulmán, muestra inscrita en una de sus caras la leyenda RAIMVNDVS COMES, en caracteres latinos. Es decir, el conde por vez primera acuña una moneda de oro, material tradicionalmente reservado al emperador, con su nombre propio inscrito en su superficie¹¹³. ¿A qué pudo deberse esta iniciativa?

Anna M^a Balaguer, tras rastrear la documentación, apunta la posibilidad de que las anteriores emisiones de *mancusos* –las denominadas de Bonhom y las de Eneas– fuesen de carácter privado¹¹⁴. Y sospecha, además, que la iniciativa del conde de incluir su nombre en las acuñaciones se debe, precisamente, a su interés por erradicar esta práctica¹¹⁵. Un documento de hacia 1069 parece confirmarlo: el conde

¹¹¹ Este tema aparece ampliamente expuesto en el apartado dedicado a los *mancusos* de la obra de BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 70-72.

¹¹² Juan Reglà supuso que los territorios catalanes habrían funcionado a modo de bisagra en la circulación de *mancusos* musulmanes hacia las zonas ultrapirenaicas. Anna M^a Balaguer explica que este tipo monetario apenas superó los condados catalanes y añade que sólo cuando Ramón Berenguer I adquiere, con una gran suma de oro, los condados de Carcasona y Rasés, se advierte una “*breu circulació àuria a la zona del Llenguadoc*”. La miniatura, a la que se alude en el texto, ilustra el momento. Juan REGLÀ, *Història de Catalunya*, Aedos, Barcelona, 1969, pág. 209. Citado en BALAGUER, *Història*, pág. 70.

¹¹³ Material distinguido no sólo en la cultura occidental, sino también en la oriental. Se conoce que Abderramán III (912-961), quien tendría el sobrenombre del Grande, tras tomar el título de *Imam* y Príncipe de los Creyentes procedió rápidamente a emitir moneda de oro, cosa que sus antecesores no habían osado por constituir un atributo de suprema soberanía que asumía el Califa de Oriente, único representante del Profeta. Al realizarlo, adoptó los tipos de los dinares abbasidas, siguiendo una tradición monetaria consistente en imitar la moneda que en aquel momento gozaba de aceptación en los mercados. Casto M^a DEL RIVERO, “La ceca musulmana de Córdoba y sus acuñaciones”, en *Numisma*, año V, n^o 15, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1955, pág. 53. En las siguientes páginas, DEL RIVERO, *Córdoba*. La presencia de los nombres y títulos califales de Al-Andalus como expresión de la articulación del poder en la moneda también se analiza en Alberto CANTO GARCÍA, “La moneda, instrumento fiscal y eje del encuadramiento político”, en *El Islam y Cataluña*, Lunberg, Barcelona, 1998, pág. 111. Este último se verá como *El Islam y Cataluña*.

¹¹⁴ Se ha conservado documentación que confirma que Bonhom fue prestamista judío y orfebre afinado en Barcelona. Parece ser que hacia 1034-1035 muere este personaje, aunque no por ello dejan de emitirse *mancusos*, puesto que un documento de 1036 ya señala la existencia de los denominados *mancusos* de Eneas, otro prestamista judío que prosigue la tarea del anterior monedero. BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 71.

¹¹⁵ Cuando otros autores tan sólo veían en esta moneda una muestra del cruce de la influencia musulmana con la corriente cultural cristiana reflejada en las letras románicas de la orla del *mancús*,



hace jurar a los monederos Gerardo y Esteban no sólo que no batirán otra moneda de oro que la que él indique, sino también que denunciarán la existencia de otras emisiones¹¹⁶.

De este modo, la inscripción del conde Ramón Berenguer I responde a una clara voluntad de eliminación de los talleres difusores de la moneda áurea y a la consiguiente validación inmediata de la suya propia, como así parece atestiguar el documento antes comentado. Con esta leyenda se hace evidente, pues, que las inscripciones ayudan no sólo a facilitar la comprensión de la imagen representada, como más adelante se verá, sino también a manifestar y aumentar la dignidad y autoridad del poder emisor.

*(Fig.19) La segunda cuestión a comentar antes de iniciar el análisis propiamente dicho de las monedas con figuración condal, se refiere a unos insólitos *diners* emitidos, parece ser, durante el **correinado de Ramón Berenguer II (1076-1082) y su hermano Berenguer Ramón II (1076-1096)**¹¹⁷. Parece razonable que durante el período de tiempo en el que ambos se alternaron en el ejercicio del poder circulara una única moneda, concretamente el *diner* del lirio. Fue Pío Beltrán el primer historiador que anunció esta posibilidad, aunque posteriormente han aparecido estudios con suficientes datos que así lo confirman¹¹⁸. Dos peculiaridades destacan

como señalaba Jaime LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, “La función del Mediterráneo en la Historia monetaria”, en *Numisma*, año VI, nº 19, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 41-42 –se citará como LLUÍS, *Mediterráneo*-. Este investigador, en el mismo artículo, hace hincapié en interesantes cuestiones como el conflicto que se inició con el papado que censuraba la emisión de moneda con inscripciones infieles, o el defecto de indole jurídica y ética que pudo haber en utilizar los símbolos de otro poder público sin la autorización de éste y sobre la cual carecía el conde de autoridad.

¹¹⁶ Se trata del documento 12 del apéndice documental de una de las obras de esta autora. En él se lee: “*Juro ego Gerallus et Stefanus [...] non fecerit aliud aurum in ista moneta de donmo Raimundo Barchinonensi comite, nisi qualem ipse mandaverit ibi facere, et si facit et possum hoc scite, qualicumque modo dixerit hoc ad eum*”. BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 318.

¹¹⁷ Ramón Berenguer I dispuso en su testamento que sus dos hijos debían compartir herencia. A diferencia de lo que ocurriría en Carasona, donde Ramón Berenguer II acuñaría moneda propia, las emisiones de Barcelona pertenecerían a ambos hermanos en proindiviso. La puesta en práctica de este testamento produjo numerosos conflictos; de hecho, las diferencias surgidas entre los dos obligaron al papa a actuar. A pesar de que en el 1079 se logró llegar a un acuerdo en el reparto patrimonial y en el establecimiento de turnos alternativos en cuanto al ejercicio del poder condal, la moneda se mantuvo en el régimen de proindiviso. Santiago SOBREQUÉS I VIDAL, *Els grans comtes de Barcelona*, Vicens Vives, Barcelona, 1970, pág. 103. Se verá como SOBREQUÉS, *Comtes*.

¹¹⁸ Pío BELTRÁN VILLAGRASA, “Interpretación del usatge “solidus aureus””, en *Obra Completa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1972 –citado, a partir de ahora como BELTRÁN, *Interpretación*-. Los estudios que aportan datos que confirman esta tesis son los de CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 57, que precisamente ha determinado, en esta tipología, tres grupos que ha ordenado más o menos cronológicamente; y BALAGUER, *Comtats catalans*, págs. 75-78. Un breve resumen de estas bases documentales sobre las que verifican la “intuición” de Pío Beltrán se encuentra en Anna M^a BALAGUER y Miquel CRUSAFONT I SABATER, “Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals”, en *Les excavacions a l'església de Sant Andreu (Òrrius). Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals*, nº



en este tipo monetario: se incluye una flor de lis en el anverso, de ahí su denominación, y se elude cualquier tipo de identificación condal al contener como única leyenda el término BARCINO[na], o BARCINON[a] en las más modernas.

Como se sabe, el cetro se utilizó como insignia de autoridad, y el modelo utilizado preferentemente y, al mismo tiempo, el cronológicamente más antiguo es el de la flor de lis. Debe advertirse que no hay que entender su uso como destinado estrictamente a un personaje real, ya que existen producciones artísticas que evidencian también su uso por parte de los condes. *(Fig.20) Aunque es imposible afirmar que los condes hicieron un efectivo empleo de ellos, existen miniaturas, como la del fol. 88v del *Liber Feudorum Maior*, que los muestran con todas las insignias que podrían calificarse como reales: el trono, la corona y el cetro¹¹⁹. Se trata, pues, de representaciones que tienen como objetivo único plasmar del modo más evidente a la dignidad soberana, tenga o no tenga ésta un carácter real. Sin embargo, el espacio temporal existente entre la aparición de las monedas del lirio y las miniaturas del *Liber Feudorum Maior*, de finales del siglo XII, no nos permite corroborar, con total seguridad, ni el efectivo uso de este elemento por parte de los condes barceloneses, ni el conocido significado simbólico del lirio durante el período que aquí se trata¹²⁰.

2, Col·lecció Excavacions Arqueològiques a Catalunya, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983, pág. 66. Se citará como BALAGUER y CRUSAFONT, *Estudi preliminar*.

¹¹⁹ El folio aquí expuesto representa a Alfons Jordà de Tolosa y a Ramón Berenguer III. Ferran SOLDEVILA (Dir.), *Història dels catalans*, vol. II, Ariel, Barcelona, 1970, pág. 765. Citado, en lo que sigue, como SOLDEVILA (Dir.), *Història*. Como se aprecia, ambos personajes, que no poseen dignidad real, están sentados en un trono, complementado con cojín de rollo y decoración pictórica, lucen visible corona y sostienen con sus manos un libro y una destacada flor de lis.

¹²⁰ Michel Pastoureau señaló, sin embargo, que la utilización con fines simbólicos u ornamentales de la flor de lis es común en todas las civilizaciones. Los ejemplos más remotos, que la muestran muy similar a la usada en el mundo medieval y luego en épocas más modernas, puede encontrarse en los relieves sirios del III milenio a. C. Igualmente, al decorar tiaras, pulseras y cetros, parece que ya por entonces jugaba el papel de atributo real. Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Grands Manuels Picard, Paris, 1997, pág. 160 –aparecerá como PASTOUREAU, *Traité*–. Existen otras muchas publicaciones sobre el lirio o el loto, aunque destacan, de entre ellas, la obra de Marc-Michel Rey, que resulta de gran interés por aportar gran número de láminas que evidencian su temprano uso y por mostrar también el gran número de tratadistas anteriores a él que investigaron sobre este elemento –Marc-Michel REY, *Histoire du Drapeau, des couleurs et des insignes de la monarchie française*, 2 vols., Techener, Paris, 1837–, la de Robert A. KOCH, “The origin of the Fleur-de-lis and the Liliun candidum in art”, en Lawrence D. ROBERTS (Ed.), *Approaches to Nature in the Middle Ages. Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Birmingham-New York, 1982, págs. 109-136; y la perteneciente a Henri LECLERQ y CABROL, Fernand, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Librairie Letouzey, Paris 1923, pág. 2, cols. 1699 ff. En la Península, de entre los estudiosos que también lo han analizado, se destacará a Clara DELGADO VALERO, “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, en *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pág. 46 –citada, en las siguientes páginas, como DELGADO, *El cetro*– y Ana M^a QUIÑONES en *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Encuentro, Madrid, 1995, págs. 93-100 –citada, en lo que sigue, como QUIÑONES, *Simbolismo*–, quien también realiza otro interesante aunque breve recorrido a lo largo de la historia de este problemático elemento.



¿A qué pudo deberse la adopción de este elemento como único motivo en las acuñaciones de los dos hermanos? Si bien es cierto que durante estas fechas la flor de lis no ha alcanzado el simbolismo que décadas después protagonizará, no son extraordinarias las representaciones figurativas en las que se encuentra esta figura, por el momento desligada a la figura condal¹²¹. Igualmente, la propia numismática ofrece remotos ejemplos en los que la flor de lis aparece grabada en alguno de sus campos. Michel Pastoureau señalaba que el lirio se encontraba ya en la numismática griega y en varias monedas de la República o del Imperio, especialmente en las de la Galia¹²², claro precedente de algunas monedas vistas hasta ahora, aunque existen otras monedas más cercanas en el tiempo que también constatan su uso por parte de las entidades emisoras. ^{*(Fig.21)}Al margen del reverso de la acuñación que ofrece Rudy Thomsen perteneciente a Sancho Ramírez (1064-1094), donde se observa un elemento de gran parecido a una flor de lis¹²³, existen otras monedas ilustrativas. ^{*(Fig.22)}Por un lado, Herbert IV, conde de Vermandois (1045-1080), acuñaba un *dinero* de plata anónimo en el que una figura informe, sentada en un trono, porta corona, cetro y flor de lis. Por otro, algunas monedas inglesas de tiempos de Guillermo I (1066-1087) llevan, en su reverso, cruces flordelisadas¹²⁴. Para finalizar, numerosas monedas musulmanas de mediados del siglo X incluyen también estampado el lirio¹²⁵, muchas de las cuales debieron de llegar a las arcas de los condes

¹²¹ Una de las escenas del *Beato de Gerona*, datado hacia el 975, dedicada a los Resucitados exhibe a los afortunados con unas irradiaciones flordelisadas que sobresalen de sus cabezas; la *Biblia de Ripoll*, de la primera mitad del siglo XI, muestra una Majestad cuya mano ostenta una flor de lis; igualmente, la *Biblia de Rodas*, de la segunda y tercera décadas del siglo XI, muestra una escena referida a Malaquías en la que una mujer aparece tocada con una corona cerrada que culmina en flores de lis. Fuera ya del ámbito peninsular, pueden destacarse obras como el frontispicio del *Estatuto del rey Edgardo*, de hacia el 966-975, en el que el rey ostenta corona flordelisada; el *Liber Vitae* de New Minster, de hacia 1020-1030, que ilustra una escena de coronación en la que un ángel desciende para depositar una corona, también rematada por lirios, a un rey entronizado; y la *Tapicería de Bayeux*, de finales del siglo XI, en la que el rey Eduardo el Confesor aparece en varias escenas con varios atributos reales rematados en flores de lis.

¹²² Michel PASTOUREAU, *Traité*, pág. 161. También Marc-Michel Rey ofrece varios ejemplos, como una moneda de Adriano en la que Gaulo está personificado por una mujer que porta en una de sus manos una flor de lis mientras una leyenda reza RESTITUTORI GALLIAE. También ilustra otra lámina en la que muestra una medalla donde Galba figura con un cetro rematado en flor de lis. REY, *Histoire*. Tampoco se debe menospreciar la sigilografía, porque sellos tan tempranos como los de Otón I (965), los de los emperadores Enrique I (1024) y Cornado II (1039), y también los de Enrique I de Francia (1031-1061) y sus sucesores, evidencian también el uso de este elemento simbólico.

¹²³ Que define como “amén de la voluta exterior usual por debajo [de la cruz], [tiene] otra voluta exterior a igual altura de la voluta interior, con la que se enlaza mediante un ángulo. Se conoce este tipo sólo con el letrero ARAGON”. THOMSEN, *Ensayo*, pág. 55.

¹²⁴ El repertorio consultado se encuentra en la obra de George C. BROOKE, *English coins from seventh century to the present day*, Methuen and Co., London, 1950, lám. XVIII. Aparecerá como BROOKE, *English coins*.

¹²⁵ Son varios los ejemplos de moneda hispanomusulmana en los que figura la flor de lis como elemento decorativo, como las monedas de Medina Al-Zahra de los años 336 a 400 de la H. –del 952 a 1016



barceloneses como resultado de lo que algunos han denominado “el negocio del siglo”, esto es, del cobro de las cuantiosas *parias* o tributos de los reinos taifas, práctica documentada desde principios del siglo XI¹²⁶.

Pese a demostrar la existencia de emisiones anteriores a la de los condes barceloneses en las que la flor de lis figura estampada en alguna de sus caras, aunque no de un modo tan preeminente, nada se ha concluido respecto al motivo que llevó a ambos hermanos a la elección de este elemento figurativo para la cara principal de su moneda. Existen autores, como Engel y Serrure, que abogan por una interpretación algo imaginaria de los tres anillos que se hallaban en las monedas de sus predecesores con evidentes reminiscencias languedocianas. Para ambos, de los tres anillos que figuraban en los *diners* de plata del conde Ramón Borrell (992-1018)¹²⁷ se pasó, mediante una lectura algo fabulosa, a esta especie de flor de lis¹²⁸. Desestimada esta hipótesis que parece obviar el antiguo simbolismo de este elemento que, durante estas mismas fechas, parece ir recobrando progresivamente, se nos antoja, como más plausible o procedente, una explicación que deriva de los contactos con las sociedades musulmanas. Otros estudiosos, como Anna M^a Balaguer, señalan que se trata de un cetro o de algún símbolo de soberanía¹²⁹. Ciertamente, frente a lo arriesgado de afirmar que se trata de un cetro en fechas tan tempranas, no debe considerarse como ningún atrevimiento otorgarle un valor soberano que no es extraño en el soporte numismático. A todo lo dicho hasta ahora debe añadirse, tal y como se apuntaba en líneas anteriores, el influjo musulmán que revalorizó este tema vegetal como portador de contenidos simbólicos con evidentes connotaciones de

aprox. –algunas de ellas figuran en la lámina I del trabajo de DEL RIVERO, *Córdoba*, pág. 55–. Otros estudios que incluyen moneda musulmana del califato de Córdoba con lirios estampados son los de Antonio MEDINA GÓMEZ en *Monedas hispano-musulmanas*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1992; Juan SÁENZ DÍEZ, “la fórmula “fi-sana” en las emisiones de Al-Andalus”, en *Numisma*, año XL, n^{os} 222-227, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1990, pág. 55, fig. 11; y Luis DOMINGO FIGUEROLA, “Dirhemes de Hixem II”, en *Numisma*, año VI, n^o 23, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 36-46, quien ofrece en unas láminas los distintos adornos en las monedas acuñadas por los musulmanes durante este periodo.

¹²⁶ Que efectivamente llegaron *dinares* ornamentados con flores de lis lo demuestra, por ejemplo, el trabajo de Bofarull quien, tras describir sus características, destaca uno emitido en Valencia, de tiempos de Abd al-Malik al-Muzaffar (1061-1067), en el que figura una flor de lis. Remito, para más información, a Artur BOFARULL I COMENGE, “Nou tresoret de fraccions de dinar dels regnes de Taifes (segle XI)”, en Miquel CRUSAFONT I SABATER, Anna M^o BALAGUER y Pere Pau RIPOLLÈS, *Homenatge al Dr. Leandre Villaronga. Acta Numismatica*, n^{os} 21-22-23, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993, págs. 355-364.

¹²⁷ Tres anillos que, por otra parte, también figuraban representados en numerosos *mancusos*, engrosando así el gran repertorio decorativo de la amonedación musulmana.

¹²⁸ ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol II, págs. 438-439.

¹²⁹ BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 76.



poder¹³⁰. Los estudios realizados sobre la contribución musulmana en el arte de este período tienden a confirmar no sólo la presencia del arte islámico en la denominada *Marca*, sino también el papel de este territorio como vehículo de los diversos influjos de Europa y de Al-Andalus¹³¹. Así, la familiaridad con el lirio que pudo suponer el cobro de los tributos en *dinares* emitidos en Medina al-Zahra junto con la revalorización simbólica de este vegetal en las artes decorativas cordobesas que arribaron, por diversos motivos y a veces de la mano de algunos de sus mismos artífices, a tierras condales, pudo influir en la elección de este elemento como imagen de una moneda que iba a emitirse durante un gobierno excepcional.

Sin embargo, y por desgracia, este largo discurso no logra responder al porqué de la elección de la flor de lis como único elemento figurativo de sus monedas. Surge, incluso, una nueva pregunta que complica todavía más la cuestión. Y es que resulta extraño que ambos condes decidieran utilizar un “elemento nuevo” en sus acuñaciones cuando ya entonces existía un tipo monetario que se adaptaba plenamente a sus necesidades: la ya advertida tipología bizantina, luego empleada por los visigodos, de “*asociación*” donde los bustos de dos o más personajes aparecían en anverso o reverso. Ya se ha visto que esta especie era conocida en los territorios condales¹³², de modo que ¿por qué no utilizaron este tipo que podía ofrecer una iconografía bastante afín a la situación política que ambos hermanos protagonizaban y escogieron, sin embargo, la flor de lis como imagen en sus monedas a compartir? Lo único cierto es que Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II decidieron emitir un nuevo tipo caracterizado por un elemento vegetal, en auge

¹³⁰ En las decoraciones murales procedentes de Medina al-Zahra, por ejemplo, brotan numerosas flores de lis. Y proviene, curiosamente, de la ceca creada en esta misma ciudad el numerario musulmán que ofrece, entre otros tipos de decoración, esta flor grabada en varios de sus *dinares*.

¹³¹ Eduard Carbonell realiza un sintético trabajo en el que enumera numerosos estudiosos del tema, como son Puig i Cadafalch, Fau, Pladevall, Moralejo, etc. Igualmente, señala diversas obras en las que se evidencian las relaciones artísticas existentes entre ambas culturas, de entre las que destacan marfiles, tejidos y orfebrería. Pieza extraordinaria es la *arqueta de Hisam II*, conservada en el Museo de la Catedral de Gerona, n° inv. 68, que llegó a esta ciudad en el año 1010 como regalo para Ermessenda, esposa de Ramón Borrell, quien la obtuvo como botín de guerra en Córdoba o bien como presente del propio califa al conde barcelonés. También procedente de Córdoba, concretamente de Medina al-Zahra, y fechado hacia el 960 es el llamado *mihrab* conservado en el Museo Diocesano de Tarragona, con n° inv. 3275, quizás llegado aquí como botín de guerra. Ambas piezas están profusamente ornamentadas con motivos vegetales, entre ellos la flor de lis. Del mismo modo, se han estudiado capiteles cordobeses, o derivados estilísticamente, en lugares como el monasterio de Ripoll, la cripta de la catedral de Vich, etc., lo que ha apuntado la posibilidad de la existencia de un taller de artífices cordobeses o leridanos vinculados al abad Oliba. Para más información sobre este tema, Eduard CARBONELL I ESTELLER, “Las influencias de la estética musulmana en el arte románico catalán”, en *El Islam y Cataluña*, págs. 201-207.

¹³² Recuérdense las ya aludidas emisiones del obispo de Vich, por ejemplo y el más o menos coetáneo dinero de superficie anepígrafa con dos reyes afrontados, de dudosa identificación, ante una cruz.



entonces en la cultura cordobesa, y por la ausencia de cualquier tipo de leyenda, a excepción de BARCINO o BARCINON, que lo vinculaba a la ciudad de Barcelona.

*(Fig.23) Este nuevo tipo, el *diner del lirio*, será imitado posteriormente, según se aprecia en las acuñaciones realizadas por Alfonso VII de Castilla y León¹³³, quizás por influencia aragonesa¹³⁴.

Sumergiéndonos ya en las monedas con efigie acuñadas por los Condes de Barcelona durante el siglo XI, destacan, entre una gran abundancia de *diners* y *òbols* con decoración de cruces y aros¹³⁵ y de flores de cinco pétalos, dos tipos de emisiones.

*(Fig.24) El primero es un *diner* de vellón perteneciente a **Berenguer Ramón I** (1018-1035) que muestra un *busto de perfil* a derecha o a izquierda dependiendo de los casos, con lo que ha sido descrito como “*pañuelo sujetado con un nudo*” y “*con las manos en actitud de bendecir*”¹³⁶ acompañada por BARCINONA CIV en el anverso, y una cruz –de aspecto calado– de triple trazo rematada por crecientes y con una leyenda de difícil lectura en el reverso¹³⁷. La moneda ofrece varios interrogantes. En primer lugar, problemática transcripción de la leyenda, sin la cual la identificación del personaje podría verse, en principio, enormemente dificultada¹³⁸. En segundo lugar, su actitud.

Anna M^a Balaguer y Miquel Crusafont concluyeron que la leyenda debía interpretarse como –B-E-G-Co–; es decir, B[er]E[n]G[arius] Co[m]es¹³⁹. A pesar de que

¹³³ Curiosamente, Fernando Álvarez, en su ya citado *corpus*, describe la flor de lis como “árbol esquemático”, pág. III.24, n° 55.

¹³⁴ Alfonso VII (1126-1157) casó en primeras nupcias con doña Berenguela, hija del conde de Barcelona. Este mismo monarca acuñó *díneros* y *óbolos* en cuyo reverso figuraba una cruz flordelisada, como en las monedas de su madre, doña Urraca (1109-1126), casada con Alfonso I el Batallador, quien la repudió en 1111. Heiss ofrece además una moneda de Alfonso VII en cuyo reverso campea una cruz procesional ornamentada, de evidente influencia aragonesa, flanqueada por flores de lis. Vid. HEISS, *Descripción*, Serie León y Castilla, n° 26, pág. 10, lám. 2.

¹³⁵ Dispuestos, muchas veces, en grupos de tres campeando toda la superficie, al igual que las monedas languedocianas del siglo IX. Sin embargo Miquel Crusafont, en *Numismática*, pág. 49 cree más posible la influencia germana, ya que en estos momentos existen contactos en Roma entre el Casal de Barcelona y los emperadores alemanes, cuyas monedas muestran este mismo monograma o, a veces, en los cantones de cada una de las cruces. También se encuentran otros motivos, como las flores de cinco pétalos en *díneros* de tiempos de Berenguer Ramón I.

¹³⁶ Esta es la descripción que se nos ofrece en BALAGUER y CRUSAFONT, *Estudi preliminar*, pág. 59.

¹³⁷ Esta moneda no figura en los catálogos de Heiss ni de Botet i Sisó por haber sido encontrada, junto a otras monedas condales, a finales del año 1981 en una capilla lateral de la iglesia parroquial de Sant Andreu d’Orrius. Un completo estudio sobre la misma en *Ibidem*, págs. 59-104.

¹³⁸ Nada va a decirse sobre la cruz del reverso, ya que es muy parecida a otras cruces que se encuentran en los reversos de otras monedas de este mismo periodo y dentro del condado de Barcelona, aunque sus anversos difieran: florecitas, santos, etc.

¹³⁹ Como adelantaba un año antes Francesc Xavier CALICÓ, quien –en “Un importante hallazgo en la iglesia parroquial de Orrius (Barcelona)”, en *Gaceta Numismática*, n° 64, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1982, pág. 32– sugería que las letras diseminadas del reverso “probablemente



ésta se refiere al conde barcelonés, no descartan, sin embargo, que la figura que bendice pudiera ser la de un obispo, lo que haría referencia a los derechos o privilegios que éstos tenían sobre la moneda de Barcelona¹⁴⁰. Aunque esta interpretación parece ser del todo válida, es necesario considerar ciertos puntos que se nos ofrecen, cuanto menos, problemáticos.

En primer lugar, no se han encontrado monedas emitidas por obispos durante este mismo marco espacio-temporal que porten una efigie episcopal sin mostrar uno de sus atributos correspondientes: el báculo¹⁴¹. En segundo lugar, con respecto al tocado, deben advertirse dos cuestiones. Por un lado, la diadema de perlas que recorre la frente del personaje; es bien conocido que las diademas o guirnaldas eran usadas por aquellas personas que, pese no alcanzar la dignidad regia, ostentaban el poder¹⁴². Entonces, ¿podría referirse ésta a la diadema utilizada por los antiguos condes de Barcelona? Si así fuera, ¿podría ser identificada la efigie con un conde barcelonés? Por otro lado, lo que ha sido descrito como “una especie de pañuelo sujeto con un nudo en la nuca”¹⁴³. No se han encontrado representaciones de obispos con este mismo tocado en ningún soporte artístico, aunque sí se ha localizado, en

quieren significar BERENGUER”. Sin embargo, los autores arriba mencionados sugirieron que la leyenda también podía ser leída como -B-Co-D-E-; es decir, como B[erengarius] Co[mes] D[eodatus] E[piscopus] -Deodato (1010-1029) fue obispo de Barcelona durante el marco cronológico en el que Berenguer Ramón I ejercía el poder-. Además, esta atribución parecía dar una identificación coherente al personaje, puesto que se trataría, entonces, de una imagen del citado obispo. Sin embargo, a ambos les parecía arriesgado afirmarlo con seguridad, ya que esta tesis se basaba en la lectura de una D cursiva, algo extraño en aquellos momentos. BALAGUER y CRUSAFONT, *Estudi preliminar*, pág. 67.

¹⁴⁰ Estos mismos autores recuerdan que existe una moneda acuñada en Arlés, de tiempos de Alfonso II, en la que se observa una mitra que refleja, como en el presente caso, la participación episcopal en la emisión. *Ibidem*, pág. 68. Esta moneda se encuentra en el número 137 del catálogo de CRUSAFONT, *Numismática*.

¹⁴¹ Las emisiones episcopales de los territorios condales, sin embargo, ofrecen gran variedad de tipos, aunque en ningún caso se asemejan al aquí se trata. Suelen ser cabezas tonsuradas, efigies de los santos Pedro y Pablo, bustos nimbados bendiciendo, la Virgen de frente, etc. Se debe esperar hasta inicios del siglo XII para encontrar una moneda con una figura de medio cuerpo que, vestida con capa pluvial y sosteniendo báculo, bendiga con su mano derecha. Se trata de una emisión episcopal de Vic, catalogada como tipo 46 en el catálogo de BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 417. Si se encuentran, en cambio, obispos representados en otras monedas continentales de este mismo período. Una moneda emitida en el arzobispado de Tréveris, concretamente en tiempos de Poppon de Austria (1016-1047), muestra en el anverso al obispo, de perfil. El báculo, además de la inscripción, confirma la dignidad del personaje. Será también a principios del siglo XII, concretamente hacia 1102-1124, en tiempos del obispo Brunon de Lauffen, cuando se emita una moneda en cuyo anverso figure al arzobispo bendiciendo, como en la moneda que aquí se trata, pero siempre con el báculo en su mano izquierda. Nos referimos a las monedas n^{os} 1098 y 1101 del catálogo de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol II, pág. 613.

¹⁴² Según noticias de Schramm, eran “guirnaldas” o “garlandas”, de entre otros tipos, “las diademas que los señores que no tenían grandeza de reyes –como por ejemplo los Condes de Barcelona– se colocaban en la cabeza”. Señala el mismo autor que estas diademas estarían realizadas, a veces, con materiales nobles, como oro, piedras preciosas y perlas, como podría ser el caso que aquí se trata. Percy Ernst SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid, 1960, pág. 65. Citado, en lo que sigue, como SCHRAMM, *Insignias*.



cambio, una figuración en la que un conde parecía mostrarse con este mismo complemento. *(Fig.25) Se trata de la octava escena de la *Tapicería de Bayeux*, en la que el conde Guy conduce a Harold, como prisionero, a Beaurain. Efectivamente, el personaje lleva cubierta la cabeza con un paño verde que parecería estar atado a la altura de la nuca con un nudo si no fuera porque el color de ambos elementos es diferente. Es decir, el nudo que porta el conde Guy bajo su tocado no corresponde al pañuelo, sino al manto que le cubre la espalda y uno de sus hombros. De este modo, el nudo, o la borla si se quiere, no es sino el broche de su manto. ¿Es posible extrapolar ambos elementos a la moneda de Berenguer Ramón I? Si lo fuera, ¿podría ser identificada la efigie con un conde? En caso afirmativo, las diferencias que se observan entre los “nudos” de las diversas monedas condales barcelonesas podrían explicarse como distintos tipos de broches¹⁴⁴. De todos modos, y en cierta medida contra la presente hipótesis, debe admitirse que en estas monedas los pliegues del manto no parecen dirigirse hacia los supuestos broches que, en varios casos además, figuran muy atrasados. Sin embargo, no debe descartarse esta posibilidad; una explicación plausible a esta especie de nudo, aunque a veces desplazado y esquematizado, sería la de evidenciar que el personaje representado viste manto; es decir, un complemento que pone de manifiesto, entre otros, la dignidad de quien lo porta.

Finalmente, lo que ha sido definido como “*mano alzada en actitud de bendecir o de autoridad*”¹⁴⁵. *(Fig.26) Según se ha podido observar en el catálogo de Anna M^a Balaguer¹⁴⁶, no todas las variantes parecen mostrar este gesto, de modo que lo que sería el único signo episcopal desaparece en algunos casos. Cabría preguntarse si es sensato o prudente omitir en las matrices el gesto que, precisamente, permite identificar al personaje representado y más si se tiene en cuenta que, parece ser, la leyenda no hace referencia al mismo, sino al conde Berenguer Ramón I. De todos

¹⁴³ Descripción de BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 371.

¹⁴⁴ Existen varios casos en los que en vez de figurar un “nudo”, figuran dos, tres y hasta cuatro, aunque de menor tamaño.

¹⁴⁵ BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 371. Existe un problema parecido con algunas emisiones acuñadas en Auvernia hacia el siglo VI, en las que también figuran bustos a la derecha con una de sus manos alzada en actitud de bendecir. Si bien es cierto que tampoco ostentan mitra ni báculo, en algunos casos una cruz y una estrella acompañan a la efigie y en otros, las leyendas –como G...IIVS EBESCOBVS– ayudan a la identificación del individuo. Es decir, en ellas la actitud es fácilmente reconocible con la ayuda de los distintos elementos que evidencian la dignidad del representado. Se trata de las monedas con n^{os} 245 y 246 del catálogo de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. I, pág. 160. La moneda que aquí se analiza ofrece una iconografía parecida, aunque se presenta completamente desprovista de cualquier elemento que ayude a su identificación, de manera que la actitud del personaje no se evidencia tan claramente.



modos, tampoco puede confirmarse que no se trata de un gesto de bendición y, por tanto, descartar que efectivamente el individuo es un obispo¹⁴⁷. De hecho, se ha encontrado este gesto reproducido en otras monedas episcopales contemporáneas y, en cambio, no se han hallado monedas con efigies reales o condales que alcen la mano en actitud de autoridad¹⁴⁸.

Lo planteado en estas líneas precedentes no ha aclarado la identificación de la efigie, sino más bien todo contrario. Quizás el tocado y la diadema no sean en este período exclusivamente condales¹⁴⁹. Quizás lo que aquí se ha denominado broche es, como se había afirmado hasta ahora, un nudo en el pañuelo que cubre la cabeza del personaje, o quizá sea una reminiscencia de los remates terminados en perlas de las diademas utilizadas en la numismática antigua¹⁵⁰. Pero, como se ha evidenciado, varias cuestiones no encajan. Teniendo en cuenta que no existe ningún elemento que confirme que la efigie se refiere a un obispo, a excepción del supuesto gesto de bendición, ¿no sería la lectura –B-Co-D-E– (B[erengarius] Co[mes] D[eodatus] E[piscopus] la más acertada? Sin embargo, importantes razones paleográficas parecen impedirlo¹⁵¹.

Sería interesante poder responder a estas cuestiones, ya que si la imagen representara efectivamente a un conde, ésta sería la primera moneda emitida en el territorio peninsular con la efigie del poder soberano.

Ramón Berenguer I (1035-1076) continuó con la tipología instaurada por su predecesor, aunque se observan pequeños cambios. Si bien el anverso es muy

¹⁴⁶ BALAGUER, *Història*, págs. 371-393.

¹⁴⁷ Engel y Serrure insertan, en su catálogo, una moneda en la que una efigie acompañada por una mano bendiciendo llena el anverso. Ambos historiadores se preguntan si es un busto episcopal lo que se ha querido representar y, teniendo en cuenta que la leyenda parece rezar G...IIVS EBESCOBUS y que existen tipos análogos en Toulousse y otras zonas emitidos por la autoridad de la iglesia, concluyen que todo parece dar pie a esta suposición. ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, n° 246.

¹⁴⁸ Tampoco puede verificarse que sea el conde el representado en el campo de una de las monedas de Ramón Berenguer I (1035-1076), donde un busto diademado a la izquierda alza también su mano derecha. Está complementada por las leyendas +BARCINONA en el anverso y RAI – MVN – DVS – BRG entre los cuarteles de la cruz calada del reverso, y parece llevar el mismo tocado que la de su predecesor. Sí existen emisiones más tardías en las que un soberano alza su mano en actitud de autoridad; Boleslas III Kryzywousty de Polonia (1102-1139), por ejemplo, figura en un *dínero* sentado en un trono, sosteniendo una espada con su mano derecha y alzando su izquierda. Dibujada en el número 1353 del catálogo de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, pág. 864.

¹⁴⁹ Hay que señalar las monedas episcopales emitidas durante el período 970-1016 en Gerona, donde figuran bustos o efigies barbados y también diademados. Sin embargo, existe una diferencia fundamental: no llevan la cabeza cubierta, como sí es, en cambio, el caso que aquí se estudia.

¹⁵⁰ Como se ha comentado en el subapartado anterior y de las cuales han sido citados varios ejemplos. No debe olvidarse que el rey de Pamplona y Aragón utilizó, aunque algunos años más tarde que el conde, este tipo de ornamentación nugal.



parecido a los de Berenguer Ramón I, el reverso nos muestra una cruz ornamentada en su interior por un zigzag y acompañada por la leyenda RAI – MVN – DVS – BRG en sus cuarteles. Sin embargo, pronto se introdujeron modificaciones, ya que han llegado hasta hoy *diners* acuñados por este mismo conde con una efigie a la izquierda entre las letras R B coronadas por tres pequeños círculos. Ningún atributo parece mostrar que la efigie representa a dicho soberano, salvo la R y la B y la leyenda BARCINON que rodea la cruz interior del reverso.

*^(Fig.27)Especialmente interesantes son las acuñaciones –tanto *òbols* como *diners*– realizadas por Ramón Berenguer I en Gerona puesto que en ellas aparece, ya con total seguridad, el busto condal de frente¹⁵². Esta moneda en cuestión, que había sido erróneamente catalogada por Botet i Sisó como perteneciente a Ramón Berenguer III y por Miquel Crusafont como propia de Ramón Berenguer IV¹⁵³, presenta en su anverso a Ramón Berenguer I mirando al frente nimbado por una corona de altos remates terminados en grandes perlas y en cuyos lados parecen pender largos lambrequines que ofrecen variedades según las piezas. En su reverso, como viene siendo tradicional, una cruz, en esta ocasión patada y acompañada por las letras R – A – M – N que llenan sus cuarteles.

Para encontrar una explicación plausible a esta extraordinaria acuñación resulta idóneo, como más adelante se evidenciará, ponerse en antecedentes sobre la peculiar amonedación en este condado que, durante el período al que ahora se alude – mediados del siglo XI– personifica una de las preocupaciones más importantes del conde barcelonés¹⁵⁴. Se había creído que la donación en el 934 del tercio del beneficio

¹⁵¹ Resumiendo las consideraciones de Anna M^a Balaguer y Miquel Crusafont, es más extraño leer una D cursiva en este momento que leer la forma abreviada BEG –en el resto de monedas se encuentra la forma BRG–. BALAGUER y CRUSAFONT, *Estudis*, pág. 67.

¹⁵² Según Anna M^a Balaguer, el amonedamiento plenamente condal en Gerona se inició con Ramón Berenguer I y concluyó en tiempos de Alfonso II. Del mismo modo, se cesaron de batir las monedas episcopales o semiepiscopales, en este mismo territorio, con Ramón Berenguer III. Para más información acerca de este tema, BALAGUER, *Comtats catalans*, págs. 150-152.

¹⁵³ CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 61. En un catálogo algo más reciente, pese a no introducir esta misma moneda, sí incorpora una de sus variantes a nombre de Ramón Berenguer I. CRUSAFONT, *Acuñaciones*, lám. IV.28.

¹⁵⁴ Nos referimos a los problemas surgidos por la fuerte personalidad de Ermessenda, o Ermesinda, viuda de Ramón Borrell y, por tanto, abuela de Ramón Berenguer I. Custodiada por su hermano, el obispo Pere de Gerona, y por el obispo Oliba de Vic, ejerció el poder durante la minoridad de su nieto y se negó, rotundamente, a ceder el gobierno una vez cumplida la mayoría de edad del conde barcelonés. De este modo, Ramón Berenguer I, hacia 1039-1041, tan sólo gobernaba sobre el Vallès y Barcelona. Hacia junio de 1043 la amistad entre ambos era ya un hecho, aunque las discordias terminaron, finalmente, en 1057 mediante un acuerdo en el que Ermessenda vendió, por mil libras de oro, todos sus derechos en los condados y obispados de Barcelona, Gerona y Osona-Manresa y en los castillos de Begur, Pierola, Pontils y Cardona. Igualmente, hizo homenaje al conde y a su esposa Almodis y se comprometió a gestionar, cerca del papa, el alzamiento de las excomuniones que, sobre aquellos, ella



de la moneda batida en el condado de Gerona a la iglesia de Santa María por parte de Sunyer supuso para éste, y en consecuencia, para todos sus descendientes, la pérdida o la renuncia del control monetario en este territorio. Sin embargo, existen algunas evidencias que parecen demostrar todo lo contrario, como indica el documento de donación firmado por el propio conde, que refleja claramente que Sunyer se sentía plenamente poseedor de este derecho; la confirmación de Ramón Berenguer I en 1038 parece mostrar lo mismo, al igual que el testamento de Ramón Berenguer III¹⁵⁵. De todos modos, resulta cuanto menos curioso que, conscientes de su prerrogativa para poder batir moneda, se hiciese uso de ella tan sólo a partir de Ramón Berenguer I, precisamente el conde barcelonés que se vio, por disensiones familiares, obligado a comprar sus derechos en Gerona. Indudablemente, bajo la acuñación de este *diner* de vellón que muestra por primera vez una efigie coronada de frente, subyace una clara voluntad de manifestación de poder.

¿Pero cuáles son los precedentes más inmediatos de esta tipología? Conviene recordar que la moneda atribuida a Alfonso I, brevemente comentada en el apartado anterior, es bastante posterior a la que aquí se refiere, de modo que por vez primera se labra en la Península, desde tiempos de los visigodos, una acuñación con el *busto de frente* del poder emisor¹⁵⁶. Sin embargo, en el continente europeo, cada vez más generoso y prolijo en el terreno iconográfico, no era ninguna novedad. De hecho, como señalan Engel y Serrure, el tipo de cabeza imperial o real de frente, que M. Dannenberg creía haber sido introducida en Alemania desde Otón I, denuncia en sí misma un innegable origen bizantino¹⁵⁷. De hecho, principalmente utilizada en la

misma había instigado. Son muchas las obras generales que recogen estas desavenencias familiares, como las de Josep M^a SALRACH, *Història de Catalunya*, vol II, El procés de feudalització (segles III-XII), ed. 62, Barcelona, 1987, págs. 314 y sig.; VVAA *Història de Catalunya*, vol. I, Ed. Planeta, Barcelona, 1979, págs. 348 y sig.; o también Josep M^a SALRACH y Mercè AVENTÍN, *Conèixer la història de Catalunya*, vol I, Dels orígens al segle XII, Vicens Vives, Barcelona, 1985, págs. 167 y sig., de entre otras.

¹⁵⁵ BALAGUER en *Historia*, págs. 338-340, incorpora, bajo los números 63, 64, 65 y 66 de su apéndice, la transcripción de los documentos arriba señalados.

¹⁵⁶ Leovigildo, quien introdujo circulante totalmente autónomo en la España visigoda, acuñó moneda con su nombre propio, a la vez que suprimió el nombre del emperador de oriente. Realizó tres tipos de *trientes*: *busto de perfil / Victoria*, como era tradicional; *busto a derecha / cruz sobre gradas*, desde el año 578 hasta 584, año en el que venció a su hermano Hermenegildo; y, finalmente, *busto de frente*, a veces con corona en ambas áreas –vid. GIL, *Historia*, págs. 73-74–. Teresa Marot hace hincapié en la influencia bizantina de estas emisiones –MAROT, *La moneda*, págs. 259-260–. De hecho, el emperador Anastasio (491-518), tras implantar un sistema broncíneo diferente al numerario imperial anterior, mantuvo los tipos utilizados por sus predecesores, como eran el busto de perfil y el de frente. Esta última referencia procede de GIL, *Historia*, pág. 70.

¹⁵⁷ Aunque ya en Persia, Artabanus (213-277) batía moneda con busto real de frente o en perfil. *Ibidem*, pág. 42. Debe recordarse, además, que los visigodos adoptaron este tipo de busto por influencias bizantinas, tal y como se ha señalado en notas anteriores.



cuenca del Rin, pasó desde Estrasburgo hasta Utrecht para seguir hacia los Países Bajos y luego a Inglaterra, donde se convirtió, bajo Guillermo II (1087-1100) y sus sucesores, en la marca habitual de los conocidos *pennies*¹⁵⁸. Es pues desde la zona oriental de Alemania, concretamente en el centro de Goslar¹⁵⁹ donde existía una importante ceca fundada por Enrique III (1046-1056)¹⁶⁰, desde donde se exportó con gran prontitud la influencia bizantina por todo el continente, sin constituir el condado barcelonés ninguna excepción. Tan sólo añadir que la gran maestría de los talleres gerundenses, que ya elaboraban labras de rica iconografía religiosa¹⁶¹, permitió grabar, con gran perfección, el busto condal de frente espléndidamente ataviado tanto en cuanto a sus vestiduras como a sus insignias.

Cabría preguntarse si lo que corona al conde es, efectivamente, una corona o si se trata de una diadema profusamente decorada. Es bien conocida la gran abundancia de ornamentación en las diademas que ceñían los bustos de la numismática clásica, donde el laurel tuvo que doblegarse ante el protagonismo de los nuevos elementos decorativos de perlas y piedras preciosas¹⁶². ^{*(Fig.28)}Muy parecida a la supuesta corona que parece llevar el conde es la que porta el rey inglés Edgard I (959-975) en uno de sus *pennies*¹⁶³, lo que parece indicar que el tipo de tocado es el mismo: una voluminosa diadema se ciñe a las cabezas de los soberanos mediante un lazo a partir del cual cuelgan unas cintas a modo de lambrequines.

¹⁵⁸ Resulta muy difícil distinguir las monedas de Guillermo II de las de su predecesor Guillermo I porque siguen, todas ellas, la tradición de la dinastía precedente, aunque ahora el busto real se representa, más frecuentemente, de frente. Remito a las ilustraciones de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol II, pág. 242. Para más información sobre la exportación de esta nueva tipología remito a la misma obra, pág. 530.

¹⁵⁹ Cuyos temas característicos fueron el busto de frente y los bustos de Simón y Judas. GIL, *Historia*, pág. 105.

¹⁶⁰ El taller fue creado para convertir en especie los lingotes de plata que se extraían de las minas de Hartz, villa que se convirtió en verdadero centro de la influencia artística bizantina. Para más información, ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, pág. 530.

¹⁶¹ Como vírgenes de frente, ángeles nimbados que bendicen con su mano derecha, cabezas barbudas y diademadas, etc.

¹⁶² Un rápido repaso por la numismática griega, romana y bizantina pone de manifiesto claros ejemplos como los que constituyen los sólidos de Constantino el Grande, quien porta, en la parte superior de su riquísima diadema perlada, un enorme cabujón o camafeo, solución que se continuará en acuñaciones posteriores. Vid. Lucien MAZENOD (Ed.), *El arte y las grandes civilizaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969, fig. 1. Igualmente, acuñaciones de Tarraco de tiempos de Augusto muestran al emperador ciñendo una gran diadema irradiada atada mediante un nudo en la nuca, expresando su divinización. Leandre VILLARONGA, *Numismática antigua de Hispania. Iniciación a su estudio*, ed. Cymys, Barcelona, 1987, figs. 1047, 1048, 10504, 1060.

¹⁶³ BROOKE, *English coins*, lám. XVI, fig. 1. Este ornamento se verá también en efigies de algunos de sus sucesores, como es el caso del rey Guillermo I (1066-1087) y de Guillermo II (1087-1100), contemporáneos al conde barcelonés, quienes figuran también de frente ostentando una corona cerrada desde la cual cuelgan unos lambrequines. BROOKE, *Ibidem*, lám. XVIII, figs. 1-18.



^{*(Fig.29)}Los *diners* y *òbols* de vellón emitidos por **Ramón Berenguer IV** (1131-1162) también en la ceca gerundense reclaman la atención por figurar, en el anverso, la efigie del conde de perfil exhibiendo, con total claridad, una opulenta diadema y, en el reverso, una cruz patriarcal desde la cual penden una alfa y una omega. ^{*(Fig.30)}Si bien el busto ofrece ciertas curiosidades en relación con las piezas emitidas por sus antecesores barceloneses¹⁶⁴, resulta bastante cercano a los presentados en unos dineros acuñados por Alfonso I de Aragón en León¹⁶⁵. Lo mismo ocurre con el reverso donde, por vez primera en piezas condales barcelonesas, cuelgan de la cruz una alfa y una omega. Este tipo de reverso, muy utilizado en el continente europeo, comenzó a degenerar a partir del segundo tercio del siglo XII, al tiempo que en la Península aparentaba, según Aloïs Heiss, su pureza original a través de las emisiones de Alfonso VI y doña Urraca de Castilla y León¹⁶⁶. Que se encuentre este motivo en el reverso de las monedas castellanas y leonesas se debe, según el citado investigador, al matrimonio de Alfonso VI (1073-1109) con Constanza, sobrina de Enrique I de Francia, quien emitía monedas con este tipo particular¹⁶⁷. Así, se supone, Alfonso I el Batallador habría seguido, en algunas de sus emisiones, el patrón utilizado en los reversos de su predecesor. ^{*(Fig.31)}Sin embargo, algunas monedas del condado de Urgell, concretamente desde tiempos de Ermengol III (1038-1065)¹⁶⁸, denotan también el uso del crismón, uso que luego, parece ser, hizo el condado de Rosellón¹⁶⁹. De este modo, el precedente inmediato de la moneda de Ramón Berenguer IV no debe encontrarse, necesariamente, en las acuñaciones leonesas de Alfonso I puesto que sus análogos vecinos ya habían recurrido a este mismo motivo, a no ser que utilizase como modelo esta acuñación del Batallador para legitimar, quizás ante Castilla, su nuevo estado en el reino de Aragón. Que la ceca emisora sea Gerona y no Zaragoza,

¹⁶⁴ Aunque ya se observan bustos diademados, pero barbados, en emisiones episcopales anónimas gerundenses de la segunda mitad del siglo XI. BALAGUER, *Comtats catalans*, págs. 429-430.

¹⁶⁵ Tal y como se ha ido señalando a lo largo del presente discurso, las cabezas en perfil diademadas eran muy corrientes en la antigüedad. En la Península se conservan numerosos ejemplos como los de Obulco, donde fue muy frecuente la cabeza diademada femenina, y los de Castele, donde se prefirió a la masculina –GIL, *Historia*, pág. 58–. De hecho, se trata de un tipo griego que ya se observa en emisiones de Pérgamo (241-216 a. C.), Macedonia (178-168 a.C.) y Siria (175-164 a. C.) que se extendió, vía Roma, al mundo occidental.

¹⁶⁶ HEISS, *Descripción*. León y Castilla, pág. 6.

¹⁶⁷ Que suponía el tipo particular de los capetos. *Ibidem*, pág. 4.

¹⁶⁸ BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 473.

¹⁶⁹ Como en las monedas del conde de Rosellón Girard I (1102-1115) y en las de su sucesor Gausfred III (1115-1164) donde, según algunos historiadores, figuran alfas y omegas esquematizadas en el tercer y segundo cuartel de sus cruces. CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 192 y BALAGUER, *Comtats catalans*, págs. 456-461.



por ejemplo, parece contradecir esta hipótesis¹⁷⁰, si bien las monedas del futuro Alfonso II acuñadas en Aragón suponen, como más adelante se comentará, en cuanto al busto diademado, una cierta continuidad con esta misma.

5.3.- Las acuñaciones en la Corona de Aragón

El primer monarca que ostentó a la vez y por derecho propio el título de rey y conde de Barcelona fue **Alfonso II** (1162-1196), cuyas emisiones de baja ley, recurso de emergencia para obtener dinero de forma rápida, continuaron la tipología tan frecuente *busto de perfil / cruz procesional*. *^[Fig.32] Pieza interesante es el *diner de quatern* acuñado en Aragón, cuya efigie muestra un *busto de perfil* diademado. Si bien tipológicamente es parecido a las acuñadas por sus predecesores, dos aspectos destacan sobre la misma. En primer lugar, su reverso, donde consta la leyenda ARAGON a los lados, en lugar de ser horizontal, como en las amonedaciones anteriores. En segundo lugar, la gran profusión de emisiones que, aunque con distintas estampas, disponían del mismo valor intrínseco, con lo que había conseguido una unificación monetaria de tipo plural que se encontrará, asimismo, en reinados posteriores¹⁷¹. Es interesante constatar también que con esta moneda se finalizaron las emisiones de este tipo diademado; a partir del Casto los monarcas aragoneses aparecerán, siempre, tocados con una corona, incluido el Católico.

El dominio de diferentes territorios por un mismo soberano determinó que las producciones monetarias se diversificasen y aumentasen al tiempo que lo hacía la expansión territorial, de modo que Alfonso II acuñó monedas en Barcelona, en Aragón y también en Provenza, donde finalmente había vencido ante los intentos de usurpación de los condes de Tolosa. Los derechos monetarios de los condes de Provenza, probablemente fruto de una donación de Federico Barbarroja (1152-1190) en 1162, promovieron un tipo de moneda extraordinaria que era a la vez episcopal y

¹⁷⁰ Aunque existe una noticia, publicada por José M^a Lacarra, que data de 1145 que se refiere a una venta realizada en Zaragoza “*per XI solidos de illa moneta de Seragoza de IIII dineros [...] comes de Barcelona*”, con la que se intuye que existió una acuñación inédita de Ramón Berenguer IV en Zaragoza que habría tenido lugar en 1142. José María LACARRA, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro. Segunda serie* (Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. Zaragoza, 1947-1948, doc. 356). Citado en GIL, *Estudio crítico*, pág. 62. Si realmente existió esta pieza, ésta debió ser, con toda probabilidad, muy parecida a la que aquí se trata.

¹⁷¹ BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 62.



condal¹⁷². *(Fig.33)Unos años después, ya en 1186, un nuevo tipo monetario fue introducido en la ceca de Marsella para circular dentro de todos los territorios provenzales; el denominado *dinero real*, cuyo anverso mostraba un *busto de perfil* a la izquierda tocado con una espléndida corona. Finalmente, el rey de Aragón decidía acuñar monedas con una efigie coronada. ¿A qué podía deberse tal innovación? Por un lado, no sería sorprendente que el monarca aragonés decidiera amonedar con una iconografía propia que sustituyera a la mitra, único símbolo visual en el anverso de la moneda que hasta entonces habían compartido el conde de Provenza y el arzobispo de Arlés. La tipología *busto de perfil*, tan conocida por Alfonso II por haber sido utilizada por él y también por sus predecesores en los territorios de la Corona, será la escogida, aunque esta vez complementada por la corona, insignia por excelencia del título real del de Aragón¹⁷³. *(Fig.34)Por otro lado, conviene tener en cuenta las relaciones del monarca aragonés con los reyes de Castilla y de León¹⁷⁴, que acuñaban por entonces con esta misma tipología, quizás importada desde Inglaterra¹⁷⁵. No debe olvidarse que el aragonés casó, tras sucesivos pactos, con doña Sancha, hermana y tía, respectivamente, de los soberanos reinantes en León y Castilla¹⁷⁶.

Así, Alfonso II acuña en ambos casos con el tipo frecuente de *busto de perfil* a la izquierda, aunque en Aragón se mostrará tocado con una diadema, al igual que habían hecho sus predecesores y, según palabras de Octavio Gil, llevando moño, como también hacían sus antecesores Pedro I y Alfonso I en algunas de sus monedas¹⁷⁷. En Provenza, figurará ostentando una magnífica corona cuyo aro evidencia rica decoración de piedras preciosas y sus remates grandes perlas. Sus

¹⁷² Al soberano de la Provenza le correspondía, en virtud de este acuerdo, la leyenda del anverso: REX ARAGONE, que rodeaba la mitra –símbolo episcopal–, que llenaba el campo. En el reverso, una gran cruz en torno de la cual se leía PRO – VI – NC – IA. ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol II, pág. 777.

¹⁷³ Esta tipología no sufrirá modificaciones hasta el reinado de Jaime I (1213-1276).

¹⁷⁴ Vid. fundamentalmente el *dinero* toledano y el segoviano de Alfonso VII –nos 49 y 58– y los *dineros* leoneses de Fernando II (1157-1188) –nos 99 y 100– que figuran en las láminas III.24, III.25 y III.35 de ÁLVAREZ, *Catálogo*. Obsérvense, igualmente, las similitudes entre las coronas.

¹⁷⁵ No son extrañas las amonedaciones inglesas algo anteriores a las que aquí se trata en las que figura el busto real de perfil ostentando una visible corona. Numerosos ejemplos en BROOKE, *English coins*, pls. XVI y sig. En esta misma línea interpretativa, Felipe Mateu y Llopis señalaba la introducción de nuevos tipos monetarios con Alfonso VII de Castilla y León (1126-1157) a raíz de sus relaciones con Inglaterra, aunque mencionaba también los contactos existentes entre Inglaterra y Provenza y Cataluña durante el siglo XII, cuyos precedentes más inmediatos se encuentran en la alianza de Ramón Berenguer IV con Enrique II Plantagenet para el sitio de Tolosa en 1159. Felipe MATEU I LLOPIS, *Les relacions del Principat de Catalunya i els Regnes de València i Mallorca amb Anglaterra i el paral·lelisme monetari d'aquests països durant els segles XIII, XIV i XV*, Societat Castellonense de Cultura, Castelló de la Plana, 1934, págs. 14, 51 y sig. Se citará, en lo que sigue, como MATEU, *Les relacions*.

¹⁷⁶ Antonio J. GARGALLO MOYA, “Alfonso II”, en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, pág. 68. Se citará, en lo que sigue, como CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*.



reversos mantienen también la tipología tradicional: en los territorios de Aragón, la cruz procesional mantiene su protagonismo, al tiempo que en los territorios propios del conde de Barcelona, es una gran cruz la que campea sobre toda la superficie.

Tras los escasos cambios introducidos por su sucesor Pedro II, relativos todos ellos a insignias –vestiduras y coronas–, destaca la intensa actividad monetaria de su hijo **Jaime I el Conquistador** (1213-1276). A pesar de seguir el tipo acostumbrado *busto de perfil / cruz* –procesional o no– en todos sus territorios, aporta algunas variaciones que son de gran interés para el historiador de la numismática medieval.

*^(Fig.35)En primer lugar, rescata la tarea unificadora que había sido propia de su abuelo Alfonso II y vuelve a adoptarla en 1247 mediante una nueva acuñación, expedida en la ceca de Valencia, destinada a sus nuevos territorios conquistados: Valencia y Mallorca¹⁷⁸. De terno¹⁷⁹, e igual para ambos reinos siguiendo el modelo provenzal, *busto coronado de perfil* –esta vez a derecha o a izquierda¹⁸⁰– / *cruz procesional*, asume con ello una clara política de unificación monetaria al ordenar su circulación exclusiva en aquellas tierras recientemente adquiridas¹⁸¹. Al margen del anverso, cuya efigie coronada se rodea por la leyenda : IACOBVS REX, destaca el reverso, cuya alta cruz, que inicia la leyenda VALE – NCIE, sobrepasa los límites del campo, albergue, únicamente, del ornamentado poste. El gran número de moneda batida por Jaime I junto a sus compromisos adquiridos influyó, de forma notable, en la escasez de emisiones por parte de sus sucesores. El gran parecido de sus últimas emisiones con las de Alfonso V, dos siglos más tarde, ha hecho pensar a los historiadores en una emisión continua aunque inmovilizada si bien, como apunta

¹⁷⁷ GIL, *Estudio crítico*, pág. 42. Anteriormente ya se ha hecho referencia a este tipo de peinado.

¹⁷⁸ Aunque ninguno de los plateros cristianos que entonces, al promediar el siglo XIII, trabajaban en Valencia eran valencianos, cuando Jaime I decide acuñar moneda en esta ciudad, lo encarga a su platero García Arnaldo, *tallador* o grabador de cuños habitante en ella. Algunos años más tarde, en 1274, al acudir al concilio de Lyon para ser coronado por el Papa, ya labraron su corona unos plateros valencianos. Cito a IGUAL, *Gremio de plateros*, pág. 32.

¹⁷⁹ Denominada así por ser tres los marcos de plata que entraban en el riel para batirla. MATEU, *Valencia y Mallorca*, pág. 130.

¹⁸⁰ Las emisiones realizadas en 1247-1249 llevan, indistintamente, busto a derecha o a izquierda, mientras que las de la segunda emisión, en 1271, sólo ofrecen el busto a izquierda. Vid. Miquel CRUSAFONT I SABATER, “Diners de València i diners d’Alacant. Les primeres emissions”, en *IV Congreso Nacional de Numismática*. Comunicaciones, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, pág. 309. En lo que sigue, CRUSAFONT, *Diners*.

¹⁸¹ Álvaro Campaner advirtió que, aunque Jaime I creó esta moneda en Valencia para que circulara también, exclusivamente, en el reino de Mallorca, en el mismo día de la promulgación del privilegio mallorquín en el que se autorizaba a los jurados de la ciudad y reino de Mallorca para dicha acuñación, ya el 10 de abril de 1300, se expidió otro documento en el que se prevenía del valor de las monedas extrañas circulantes, lo que demostraba que la prohibición del curso de especies extranjeras hecha en tiempos de Jaime I, no pudo cumplirse. Más detalles en CAMPANER, *Numismática*, pág. 110.



Miquel Crusafont¹⁸², el arcaísmo en el tipo de letra de las leyendas obliga a cierta cautela al respecto¹⁸³.

*(Fig.36) En segundo lugar, en 1258 decide crear una nueva moneda barcelonesa, que también establece de terno y con la efigie del rey coronada, tal y como mostraban las acuñaciones de Valencia y Mallorca, para diferenciarla de la moneda ya existente, el *doblenç*¹⁸⁴. Si bien su anverso no presenta importantes novedades, el reverso muestra una gran cruz¹⁸⁵, ya presente en las acuñaciones de Pedro II, en cuyos cuarteles se reproducen los tres puntos, adoptados también de los *sterlings* ingleses¹⁸⁶, y los aros algo tradicionales en la acuñación barcelonesa¹⁸⁷. Mediante estos cambios, al anverso típico de la moneda provenzal se le añade un nuevo reverso que no cumple otra función que la de otorgar de una nueva identidad a la acuñación, con lo que se origina un nuevo tipo de amonedación en los territorios de la Corona de Aragón. Tal y como apuntaba Felipe Mateu i Llopis, la renovación más importante introducida en este nuevo tipo monetario fue “haber aceptado en definitiva la cruz equilateral extendida en todo el campo del reverso por la moneda de Jaime I. Este fue el inicio de otras imitaciones o derivaciones de este tipo de cruz”¹⁸⁸. En cuanto a sus leyendas, como viene siendo acostumbrado en las monedas barcelonesas, se muestra el lugar + BARCINO en el anverso y la autoridad – IA – CO – B’R – E X : – en el reverso¹⁸⁹.

¹⁸² CRUSAFONT, *Diners*, pág. 303.

¹⁸³ La teoría de la inmovilización fue propuesta por Felipe Mateu i Llopis, citado en *Ibidem*, pág. 303.

¹⁸⁴ Son *òbols* y *diners* cuya ley era de dos *diners* de plata, particularmente el emitido por Jaime I en Barcelona –CRUSAFONT, *Història*, pág. 180–. En ellas se aprecia un *escudo con palos de Aragón* –dos o tres palos, dependiendo de los casos– / *cruz*, según se observa en CRUSAFONT, *Acuñaciones*, pág. IV.76, nºs 304-307.

¹⁸⁵ La gran cruz fue adoptada por los ingleses a mediados del siglo XIII. Esta transformación de la cruz se debe, probablemente, al interés por dificultar los recortes de las piezas. GRIERSON, *Monnaies*, pág. 170.

¹⁸⁶ Concretamente de los *Sterlings* de Enrique III, en dos de cuyos cuarteles emergían estos tres pequeños puntos –vid. MATEU, *Les relacions*, pág. 30–. De hecho, la circulación de moneda inglesa no era extraña en los territorios de la Corona; cierta documentación indica la existencia de moneda inglesa en los intercambios comerciales en tiempos de Pedro II (1196-1213). Véase BOTET, *Les monedes*, vol. II, pág. 34.

¹⁸⁷ Es decir, aquellos círculos que se suponen degeneración de las letras del nombre Oto que ya se apreciaban en monedas de Barcelona de Ramón Berenguer I (1035-1076), cuyos círculos recordaban el monograma del nombre ODDO, con cuatro letras o tres, ODO, del rey Eudes, esto es, Oto. Pio BELTRÁN, *Interpretación del usatge “Solidus aureus”*, pág. 61. Citado en MATEU, *Ibidem*, pág. 15 n.1.

¹⁸⁸ Si bien esta cruz, tal y como se ha señalado en las líneas precedentes, ya fue adoptada por Alfonso II y continuada por Pedro II. *Idem*, pág. 33.

¹⁸⁹ Tradicionalmente, tanto en Aragón como ahora en Provenza y Valencia, el nombre del rey figura en el anverso de la moneda, mientras que en territorio barcelonés, fundamentalmente a partir del ya comentado *diner del liri* o *dinero del lirio*, la leyenda figura al revés, como también se aprecia en algunos casos navarros, sobre todo a partir de Teobaldo I (1234-1253). Vid. CRUSAFONT, *Acuñaciones*, págs. IV.64 y IV.65, nºs 226 y sig.



*^(Fig.37)En tercer lugar, Jaime I introduce también algunos cambios en las piezas aragonesas¹⁹⁰. Por más que su busto guarda gran similitud con el emitido por su padre Pedro II, pese a observarse mínimas diferencias en peinado, corona y orden de la leyenda¹⁹¹, el busto, de medio cuerpo, remite claramente por sus vestiduras a los *dineros* de Alfonso II. Lo más interesante es, sin embargo, la novedad en el reverso: una gran cruz de doble travesaño campea en toda su superficie. Tipología ya empleada en la numismática bizantina del siglo V y rápidamente acogida en la visigoda tras Leovigildo¹⁹², confirma, de nuevo, la ulterior adaptación en occidente del signo triunfal de Constantino¹⁹³. ¿Qué llevó al Conquistador a cambiar el tipo de cruz tradicional de los reversos de las monedas aragonesas? Sabido es que la iconografía de inspiración cristiana ideada por Constantino remitía a las propias preocupaciones políticas del emperador, con lo que supeditaba la fe a las necesidades del Estado¹⁹⁴. Así, al igual que el emperador había ideado y escogido este símbolo con finalidad práctica de protección para él y su ejército, los príncipes occidentales fijaron también en sus iconografías el modelo bizantino. Si bien el lábaro había sido el tipo mayormente empleado en los territorios, la cruz de doble travesaño también había aparecido en algunos monedajes incluso peninsulares, *^(Fig.38)como es el caso de un *dinero* de Fernando II de León (1157-1188)¹⁹⁵, que aunque ciertamente es un caso excepcional por su rareza¹⁹⁶, debe ser tenido en cuenta ya que su tipología *busto de perfil coronado* a la izquierda / *cruz de doble travesaño* es prácticamente idéntica a la del Conquistador. Lazos familiares con León ofrecen una explicación plausible,

¹⁹⁰ Se trataría de la moneda jaquesa sobre la cual Jaime I juró en las cortes de Monzón que no alteraría su valor, peso y ley. Vid. Jerónimo ZURITA, *Anales de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, lib. III, cap. XXVI. A partir de ahora, ZURITA, *Anales*.

¹⁹¹ En la presente pieza figura ARA – GON en el anverso y : IACOBVS REX en el reverso, a la “manera” barcelonesa.

¹⁹² Una moneda de Recaredo I (586-601) muestra en su reverso una cruz de doble travesaño sobre un globo. Vid. fig. 110 en ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. I, pág. 43. Que este motivo iconográfico no había desaparecido en la numismática posterior lo prueban, por ejemplo, acuñaciones como las del ducado y consulado de Amalfi, en cuyos reversos campeaban grandes cruces de este tipo. Obsérvese la fig. 565 de *Ibidem*, pág. 295.

¹⁹³ André Grabar concluye que la representación de la cruz, asociada siempre a la idea de la victoria de los emperadores y, particularmente, a su triunfo contra los infieles, se realiza, en numismática, bajo dos tipos: la cruz con brazos abocinados y ornados por un par de pomos salientes en cada extremo; y la que se distingue por la longitud de la rama inferior y, a menudo, aunque no siempre, por el desdoblamiento del travesaño –lo que, según el autor, se denomina, impropia, cruz patriarcal–. GRABAR, *L'empereur*, págs. 33-34.

¹⁹⁴ Para más información sobre este tema remito a André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, págs. 45 y sig. En lo que sigue, GRABAR, *Las vías*.

¹⁹⁵ Acuñado en Toledo. La descripción de la misma concreta: “cruz patada sobre vástago con brazos”. Aparece fotografiado con el nº 100 en ÁLVAREZ, *Catálogo*, págs. III.35 y III.36.



aunque no responden a la pregunta inicial. Quizás su matrimonio con Violante, hija de Andrés II de Hungría, pudo también influir en la decisión, ya que existen acuñaciones húngaras contemporáneas que muestran este mismo elemento en alguna de sus caras¹⁹⁷. O, tal vez, las intensas relaciones con Sicilia, entre cuyos frutos cabe destacar el matrimonio del primogénito Pedro III con Constanza, la hija de su rey Manfredo¹⁹⁸. En contra de opiniones que suponen la adaptación de este tipo de cruz a una “simplificación de los árboles o de las cruces levantadas sobre palo de los tipos anteriores”¹⁹⁹ o a una muestra de la dependencia del reino aragonés a la Santa Sede²⁰⁰, tiene que entenderse la adopción esta nueva tipología crucífera como evidencia visual de algún contenido profundo, quizás relacionado con el antiguo significado simbólico bizantino y, en consecuencia, con las guerras de cruzada que Jaime I protagonizó tan encarecidamente, lo que le valió el sobrenombre de Conquistador.

Así, el monarca debió recurrir a la creación de un nuevo *diner de tern*, que se acuñó en Aragón desde 1236 y en Valencia desde el 1246 para contrarrestar el anterior *diner de doblenc*, demasiado débil en relación con las monedas exteriores²⁰¹, utilizando para ello el tipo ya frecuente de *busto de perfil* coronado, a derecha o a izquierda / *cruz*, que adoptará diversas formas según las acuñaciones se realicen en Valencia, Barcelona o Aragón. Característica de su política monetaria será la adopción de un mismo tipo iconográfico en el anverso de todas sus emisiones: la representación del monarca tocado con una visible corona, insignia regia por

¹⁹⁶ Desconocemos, por ahora, los motivos por los cuales el rey leonés decidió emplear este tipo de cruz en el reverso de algunas de sus monedas.

¹⁹⁷ Tradicionalmente, al sur y sudeste de Hungría se extendía el Imperio Bizantino, lo que favorecía una clara importación de sus iconografías bizantinas al territorio vecino. GRIERSON, *Monnaies*, pág. 149. Igualmente, algunos autores han señalado en sus artículos la importancia de la política de los enlaces matrimoniales como vía de transmisión de influencias artísticas bizantinas. Vid. Dulce OCÓN ALONSO, “Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII”, en *II Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campoo. 1-6 de octubre, 1990. Seminario Alfonso VIII y su época. 1990, pág. 315, n. 37. Sobre monedas húngaras que portan grabadas cruces de doble travesaño, reimto a ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, págs. 886-888.

¹⁹⁸ En territorio siciliano circulaban los *ducat*s, acuñación original introducida por Roger II (1130-1154) en 1140, en cuyo anverso figuraban el propio Roger II con su primogénito, el duque Roger de Apulia y, entre ambos, una gran cruz de doble travesaño. Véase GRIERSON, *Monnaies*, figs. 236 y 137. El bizantinismo en estas acuñaciones es, también, evidente.

¹⁹⁹ Miquel CRUSAFONT I SABATER, “Notes sobre el diner jaqués”, en *II Simposi numismàtic de Barcelona*, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1980, págs. 257-266.

²⁰⁰ Pío BELTRÁN, “Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición”, en *Obra Completa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Facultad de letras, 1972, págs. 441 y sig. Sería muy extraño que, tal y como escribe Miquel Crusafont, Jaime I hubiese decidido rememorar en su nuevo numerario la, para él, indigna infundación hecha por su padre Pedro II el Católico a Roma –CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 82-. Y si así fuera, ¿por qué el monarca leonés empleó también este mismo signo en el reverso de una de sus monedas?



excelencia; figuración que, por otra parte, se mantendrá constante en casi todas las emisiones posteriores²⁰². Pese a no haber aclarado las causas que originaron la adopción de la cruz de doble travesaño en las acuñaciones de Aragón, lo que sí es evidente que el rey escogió distintos reversos para identificar cada uno de los territorios en los que se emitía la moneda: cruz procesional en Valencia, cruz cantonada por aros y tres puntos en Barcelona, y cruz de doble travesaño en Aragón.

Ya en el reinado siguiente, con la corona en manos de Pedro III el Grande (1276-1285), nació la moneda de plata, cuya denominación *moneda grossa*²⁰³ indicaba, al igual que en Francia, y luego Inglaterra, que primitivamente era conocida como *grossa* o grande respecto a la *menuda* o pequeña²⁰⁴. Pese a no aportar novedades en cuanto a iconografía²⁰⁵, hecho significativo es que hiciera aparición casi simultáneamente en suelo inglés y en el de la Corona de Aragón porque evidencia la fuerte influencia de la reforma de san Luis ejercida en los territorios vecinos.

La exactitud en las acuñaciones de Pedro III y de su sucesor Alfonso III (1285-1291) ha inducido a sospechar a los historiadores sobre el aprovechamiento de los cuños del primero para labrar los *croats* del segundo²⁰⁶. La única diferencia reside en la leyenda del anverso, puesto que es allí donde aparece el nombre del rey titular: así, en las amonedaciones de Alfonso III figura inscrito + ALFOSVS en lugar de + PETRUS. Igualmente, también se mantienen las divergencias existentes entre las acuñaciones fruto de un mismo reinado en corona, peinado y vestiduras, que se deben, parece ser, a la intencionalidad por parte del grabador y también por parte del monarca, de individualizar cada una de las obras²⁰⁷.

²⁰¹ BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 63.

²⁰² La persistente imagen regia en estas monedas provocó que en la documentación escrita se refiriera a estas emisiones con el nombre *coronats*. MAROT, *La moneda*, pág. 263.

²⁰³ En Barcelona, *croat*.

²⁰⁴ MATEU, *Relacions*, pág. 47.

²⁰⁵ Se mantiene, pues, el tipo *busto de perfil coronado / cruz*, salvo en Sicilia, donde se acuñan *pirreale d'oro* sin figuración real; esto es, *escudo con palos de Aragón / águila explayada*, emblema de Sicilia. De gran interés por ser emisión áurea encomendada por la reina Constanza –de ahí la leyenda + P.DEI.GRA.ARAGON.SICIL.REX / +. SUMMA.POTENCIA.EST.IN.DEO en el anverso y +COSTA.DEI.GRA.ARAG.SICIL.REG / +XPS.VNCIT.XPS.REGNAT.XPS.IMPAT–, nos hallamos ante la primera emisión áurea tras los ya estudiados *mancusos* de Ramón Berenguer I (1035-1076). Estos *pirreale* aparecen catalogados en CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 219, n° 171.

²⁰⁶ Puesto que son copias fidedignas de las de su predecesor. Sin duda, fueron labradas por el mismo entallador, el maestro Berenguer de Finestres. Para más información sobre este tema, vid. GIL, *Croats barceloneses*, págs. 358-359 y Luís DOMINGO FIGUEROLA, “Acuñaciones barcelonesas de Alfonso el Liberal”, en *Gaceta Numismática*, n° 60, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1981, págs. 18-19. En adelante, DOMINGO, *Acuñaciones barcelonesas*.

²⁰⁷ Tras obtener el permiso pertinente por parte del consejo o de los *consellers* para batir moneda, el rey designaba a la persona que creía conveniente para realizar la nueva emisión, de la que éste era el único responsable, tanto en cuanto a su ley como en cuanto a la talla; así, podía imputársele cualquier



A pesar de ser numerosas y precisas las referencias documentales sobre las acuñaciones del reinado de **Jaime II** (1291-1327), sus emisiones tampoco supusieron grandes cambios en lo que a iconografía real se refiere²⁰⁸. Así, los tipos anteriores se mantienen en los territorios tradicionales de la corona, si bien se observan dos aportaciones que pueden considerarse de cierto interés. Por un lado, las piezas de Murcia, cuya parte oriental, tras los acuerdos con el rey castellano, quedaba finalmente adscrita al suelo de la Corona de Aragón. Por otro, los *dineros* o *denaros* de vellón sicilianos, en los que incluía figuración real mediante *busto de perfil coronado* / *cruz*. ^{*(Fig.39)}La primera de ellas, emitida en Alicante, muestra el acostumbrado *busto de perfil coronado* en su anverso, a la vez que campea una corona profusamente ornamentada sobre la superficie de su reverso²⁰⁹. Esta particular innovación, sobre la cual no se ha encontrado ningún claro precedente²¹⁰, lleva a suponer que Jaime II prosiguió la práctica llevada a cabo por su abuelo Jaime I: dotar a los reversos batidos en sus nuevos reinos de un signo claramente identificativo. Que los síndicos murcianos prefiriesen utilizar el *diner* valenciano para sus tratos comerciales impide verificar si la causa de la colocación de esta insignia regia en una de las caras de la moneda fue, efectivamente, la de especificar su centro emisor²¹¹. ^{*(Figs.40-41)}En cuanto al *denaro* siciliano, cuya leyenda + JAC . DEI GRA / +. REX . SICILIE evidencia que fue acuñado cuando era tan sólo rey de Sicilia²¹², es decir, entre 1285 y 1291, tan sólo se señalará que fue una emisión continuada, casi sin ningún tipo de alteración, por su sucesor en el trono, Federico III.

alteración en la calidad o cantidad del material por él trabajado. Puesto que en estos reinados, según estudios de Luís Domingo, no existían todavía las marcas de entallador, fue necesario buscar recursos para individualizar cada una de las emisiones y así poder conocer a la persona responsable de la acuñación. De entre los lugares más idóneos para particularizar cada una de las piezas destaca la vestimenta, ya que, como bien argumenta el historiador, “las diferencias que podían existir en otros elementos como la corona, cuellos, leyendas, etc., aunque muchas veces también podían identificar, ello no era asequible a primera vista como con la vestimenta”. Fragmento de Luís DOMINGO FIGUEROLA, “Acuñaciones en plata de Pedro el Ceremonioso: croat inédito”, en *Gaceta Numismática*, nº 59, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1980, págs. 45-46 –en las siguientes notas, DOMINGO, *Acuñaciones en plata*–.

²⁰⁸ Gracias a ellas es posible estudiar el inicio y la duración aproximada de cada una de las emisiones, los nombres de los maestros encargados para ello y, en la mitad de los casos, la cantidad de moneda por ellos labrada. *Ibidem*, pág. 50.

²⁰⁹ *Dineros* descubiertos por Botet Sisó, en *Les monedes*, vol. II, págs. 80 y sig. , y vol. III, pág. 549. Citado en CRUSAFONT, *Diners*, pág. 309.

²¹⁰ Debe aguardarse hasta el año 1340 para encontrar la moneda más cercana en la que figure, en su reverso, una gran corona. Nos referimos a la tan conocida *Couronne d'or* de Felipe VI de Valois (1328-1350).

²¹¹ CRUSAFONT I SABATER, *Diners*, pág. 310.

²¹² De lo contrario se leería + : IA : DEI : GRA : ARAGON : SCL ' REX : / + : AC : BARChINONE : COMES:; tal y como se aprecia en sus *pieirreales*.



Sin embargo, dentro del tradicionalismo iconográfico impuesto a partir del reinado del Conquistador, íntimamente ligado a los intereses por mantener inmutable este instrumento económico por excelencia que limitaba, en cierto modo, cualquier innovación figurativa de envergadura²¹³, conviene advertir acerca de las diferencias apreciables entre los distintos bustos que llenan los campos de los anversos, sobre las que más adelante se aludirá²¹⁴.

Cambio substancial se observa a partir de la época de **Pedro IV el Ceremonioso** (1336-1387), cuyos *diners* y *òbols* pertenecientes a los territorios tradicionales de la Corona, pese a introducir pequeños cambios en sus vestiduras –quizás todavía en relación con los intentos de individualización de las piezas por parte de los diversos maestros de ceca²¹⁵– siguieron en la línea habitual. Las novedades numismáticas, que se hallan indiscutiblemente vinculadas al advenimiento del reino mallorquín bajo la soberanía aragonesa, se refieren a la adopción de nuevos tipos monetarios, incluyendo con ellos no sólo nuevos valores, sino también nuevas iconografías. Inicialmente, no obstante, la política del soberano había tendido a una reintegración económica de estos territorios, y por tanto, a un cambio de amonedación siguiendo los patrones vigentes de la Corona²¹⁶, aunque finalmente el rey aragonés concluyó batiendo, por vez primera, piezas con *busto de frente / cruz*, y *rey entronizado / cruz de doble travesaño*.

*(Fig.42)La iconografía *busto de frente coronado* nació con los tempranos *sterlings* de Enrique II de Inglaterra (1154-1189), aunque la gran difusión de esta tipología se debe a las monedas de Eduardo I (1272-1307), en las que figuraba el busto de frente con cabellera de bucles y gran corona trebolada, características también presentes en las emisiones continentales que imitaban este mismo modelo²¹⁷. En Mallorca, Jaime

²¹³ Tanto por parte de la monarquía como por parte de los respectivos consejos o *consellers*. MAROT, *La moneda*, pág. 264.

²¹⁴ Interesante trabajo con respecto a este tema, aunque únicamente correspondiente al reinado de Jaime II, es el de Joan VILARET I MONFORT, “Els diners barcelonins més tardans de Jaume II”, en *Acta Numismàtica*, nº V, Societat Catalana d’Estudis Numismàtics, Barcelona, 1975, págs. 50 y sig. En lo que sigue, VILARET, *Els diners*.

²¹⁵ De los que se conocen tres nombres, al menos en Barcelona. Primero ocupó el cargo Pere Vicens, sustituido después por Pere Gay y Bernat Tordera. Antes de 1362 Pere Vicens volvió a encargarse de la ceca barcelonesa, aunque a partir de este año consta Bartomeu Cervera como responsable. Vid. DOMINGO, *Acuñaciones*, pág. 51.

²¹⁶ Una carta enviada por Pedro IV al gobernador de la isla Gelabert de Centelles muestra que la moneda mallorquina estuvo, ciertamente, a punto de experimentar un cambio. La disposición sobre la nueva pieza que debía batirse dice así: “*sia tornada e batuda a semblant forma e granea e de semblant ley que son los barchinonesos d’argent que’s baten en Barchinona. E aixi que no y haia diversitat sino en les lletres*”. El fragmento procede de MATEU, *Relacions*, pág. 77.

²¹⁷ Es necesario recordar las estrechas relaciones de la Corona de Aragón con la monarquía inglesa; no en vano la moneda barcelonesa de vellón fue de las primeras en tener motivos esterlineses, como ha



II (1276-1285 y 1298-1311)²¹⁸ adoptó el tipo, directamente importado de Francia, en los *rals*²¹⁹ de oro y plata, y en los *doblers*, los *diners*, y la *malla*; todos ellos de vellón²²⁰. *(Fig.43) Pedro IV hará lo propio en sus *rals*²¹⁵ *diners*, *mallas* y, como se verá en el siguiente capítulo, en uno de sus sellos de anillo más tardíos. Muy interesante es la cuestión relativa a las leyendas de estas monedas mallorquinas por parte del Ceremonioso ya que, por falta de espacio, se vio obligado a intitularse únicamente + [losange con dos palos] PETRUS DEI GRACIA REX [losange con dos palos] / + ARAGONUM ET MAIORICARUM²²¹. Tal y como señala Felipe Mateu²²², esta intitulación responde a la falta de espacio para la colocación de toda su dignidad, que incluía su soberanía en los condados de Rosellón, Cerdaña y Montpellier, vendidos por el rey Jaime III de Mallorca al rey de Francia para obtener fondos que se destinarían a su lucha contra el aragonés. Especial cuidado puso el Ceremonioso por evidenciar públicamente la invalidez de la venta y, por tanto, su señorío en estas tierras: COMESQUE BARCHINONE ROSSILIONIS ET CERITANIE figuraba rodeando todos sus sellos.

*(Fig.44) La tipología rey *entronizado* en la iconografía del rey de Aragón se halla, también por vez primera, en las acuñaciones insulares de Pedro IV, que siguen, a su

sido comentado en líneas precedentes. Además habría que añadir la relativa cercanía del territorio continental de Calais que, por ser de dominio inglés, batió gran cantidad de moneda de este tipo. *Ibidem*, págs. 12-15.

²¹⁸ No hay indicios que inviten a suponer que Jaime II de Mallorca acuñara en su primer período. Se ha conservado, en cambio, documentación de 1300 en la que se dispone la acuñación del *rals* de plata, *diners*, *doblers* y *mallas*. En cuanto al oro, parece ser que fue acuñado en 1310. CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 107. El inicio de la moneda insular se debe a Jaime II de Mallorca, quien realizó un pacto con su hermano Pedro, rey de Aragón, en 1278. En él se establecía que en los territorios transpirenaicos solamente circularía moneda barcelonesa, ya que el rey mallorquín, como conde de Rosellón y señor de Montpellier, estaba obligado a rendirle homenaje. En cambio, sí tenía licencia para acuñar en el reino balear. GIL, *Croats barceloneses*, pág. 354. Años después, Pedro IV acusaría a Jaime III de Mallorca de permitir la circulación de moneda distinta a la barcelonesa por las comarcas de Rosellón, Cerdaña, Conflent, Vallespir y Cotlliure, además de acuñar fraudulentamente la de la Ciudad Condal en Perpiñán “*contra fas et licitum et conventiones in ipsa infeudatione contentas*”. *Ibidem*, pág. 367.

²¹⁹ Y en sus divisores. También por influencia francesa se adoptó este tipo en la numismática navarra en tiempos de Carlos II el Malo. Vid., al respecto, Eloísa RAMÍREZ VAQUERO, “Imagen monetaria de los monarcas foráneos”, en VVAA, *Signos para Navarra*, págs. 343-350. Se citará como RAMÍREZ, *Imagen monetaria*.

²²⁰ Debe añadirse que, como indica Felipe Mateu, Jaime II de Mallorca acuñó siguiendo los patrones franceses porque los estados continentales del reino de Mallorca lindaban con Francia: los condados de Rosellón, Cerdaña, Conflent, Vallespir, los vizcondados de Omedales y Carladas, y el señorío de Montpellier –MATEU, *Valencia y Mallorca*, pág. 143–. A ello habría que añadir también las estrechas relaciones con Francia que contrarrestaban con la animadversión hacia Aragón, que además era mutua. De hecho, Álvaro Campaner recuerda que Jaime II de Mallorca se alió con Francia y con el Papa, quienes se prepararon para invadir el territorio catalán. CAMPANER, *Numismática*, pág. 107.

²²¹ Con algunas variedades según las piezas aunque siempre mostrando, únicamente, el título de rey de Aragón y Mallorca.

²²² MATEU, *Valencia y Mallorca*, págs. 143-144.



vez, los modelos mallorquines tomados de la moneda francesa²²³. Tal y como ocurría con la anterior tipología, fue Jaime II de Mallorca el primero en batir este tipo de moneda de oro para equipararse, tal vez, con su homólogo francés²²⁴. El precedente de esta figuración debe encontrarse en la sigilografía de finales del siglo X del emperador germánico Otón III, quien escogió para sellar los documentos de su cancillería esta novedosa figuración, que debía sustituir al tradicional busto²²⁵. Ya con Federico Barbarroja (1152-1190), aparecieron las primeras monedas con el emperador sedente, aunque pronto surgieron otras amonedaciones laicas y eclesiásticas, soportes de esta misma iconografía, que no hacían sino confirmar este valor de imagen del poder soberano.

Que el monarca mallorquín sabía perfectamente cómo quería figurar en este tipo de moneda se refleja, claramente, en la cédula de Privilegio fechada en 1313, donde explica: “*En una part de aquel diner d’aur es entretayada la image nostre reyal seent en la cadira, ab corona al cap e tanent en la ma dreita emperi e en la sinestra pom ab senyal de la honrade creu sobreposat. E en torn de la dita part ha aquest titol “Jacobus Dei Gracia Rex Majoricarum”. E en la dita part de aquel diner es format lo senyal de la sancta creu en esta manera [dibujo de cruz de doble travesaño] e en torn de la dita part se ligen aquestes letres “Comes Rossilionis et Ceritanie et Dñs. Montispesulani” e el bras de la creu de la part de vayl s’esten tro al derrer cercla de la moneda*”²²⁶. Pedro IV, a imitación de los anteriores reyes de Mallorca, emitirá moneda de oro con esta misma figuración, si bien no se hará, todavía, en los territorios tradicionales de la Corona de Aragón²²⁷.

Este nuevo numerario preciosista y lleno de magníficos detalles que enriquecían las coronas de diferentes formas y remates, los esbeltos cetros, flordelisados la

²²³ En la Península, los reyes navarros habían realizado una emisión similar bajo el reinado de Carlos II siguiendo los modelos franceses de Felipe IV el Hermoso. Sobre estas acuñaciones y sus precedentes, remito a RAMÍREZ, *Imagen monetaria*, págs. 343-344.

²²⁴ MATEU, *Valencia y Mallorca*, pág. 144.

²²⁵ Françoise DUMAS, “Le trone des rois de France et son rayonnement”, en VVAA, *La monnaie. Miroir des rois (Exposition)*, Hôtel de la monnaie. Paris. 1978, pág. 233. Se citará, en lo que sigue, como DUMAS, *Le trone*.

²²⁶ El fragmento procede de CAMPANER, *Numismática*, pág. 74. Entre los argenteros más notables del reino de Mallorca hay que destacar a Pere Cenara, documentado entre 1311 y 1344, activo durante los reinados de Jaime III y Pedro IV. A ellos les sirvió tanto en la elaboración de las matrices sigilares como en la talla de los cuños monetarios. DOMENGE, *L’argenteria sacra*, pág. 21.

²²⁷ Mientras que el tipo *efigie de frente coronada* fue acogida, inmediatamente en las acuñaciones valencianas, el rey *entronizado* figurará sólo en las monedas áureas de Nápoles y Sicilia y en un *real* de Albania. En los territorios peninsulares, hizo aparición, como moneda de oro, el *florí*, que constaba de *Lirio / San Juan* a imitación del célebre modelo florentino. Hubo también otras emisiones áureas, cuyas caras no mostraron nunca la imagen entronizada del soberano, como evidencia el *timbre*, el *ducado* o el *principado* –se aprecia claramente en los gráficos–, como más adelante se comentará.



mayoría de las veces, los redondos pomos y las exuberantes vestiduras, ofreció además un elemento que hasta entonces tampoco había formado parte de la amonedación del rey de Aragón: las marcas de ceca, muy prolijas en las anteriores emisiones mallorquinas y, por tanto, habituales a partir de ahora en las acuñaciones de esta misma iconografía ya propia del monarca aragonés. Pequeñas veneras, escudillos, flores, coronitas y un sin fin de minúsculos objetos aparecerán flanqueando a las efigies reales y a las cruces de sus reversos.

*^(Fig.45) **Juan I** (1387-1396), sucesor del Ceremonioso, también adoptó el tipo *efigie de frente coronada* para el *ral* o *dihuité* de plata valenciano, valor emitido por vez primera en aquellas tierras en el año 1394²²⁸. Además de las claras diferencias estilísticas con respecto al modelo mallorquín²²⁹, conviene aludir al reverso, donde se encuentra un losange coronado con los palos de Aragón, motivo que se repetirá, en este mismo tipo monetario y en este mismo territorio, a lo largo de toda la Edad Media. El campo en losange, que según términos de Michel Pastoureau tiene su origen en una pura fantasía sigilar, ya se encuentra en los sellos franceses desde la segunda mitad del siglo XIII²³⁰. La rápida aceptación de este nuevo marco para la colocación de los emblemas reales, siempre en cuanto a la numismática de los reyes de Aragón, se aprecia en algunos de los *diners* o *denaros* emitidos en Sicilia por Pedro III (1282-1285)²³¹, si bien deberá esperarse hasta época de Pedro IV para encontrar nuevos ejemplares con este mismo tipo, tanto en cuanto a moneda real como a la local²³².

*^(Fig.46) También de Juan I es el extraordinario, y a la vez efímero, *timbre d'Aragó*, moneda de oro que, por desgracia, no disfrutó de gran continuidad. De gran tamaño, unos 29 mm. de diámetro, albergaba en su interior una espléndida figura en pie del

²²⁸ A pesar del debate acerca de la procedencia inglesa o mallorquina del modelo, la teoría de Felipe Mateu, que defiende el origen balear, nos parece la más lógica por la cercanía entre ambos reinos y por las relaciones existentes entre ellos. Vid., al respecto, MATEU, *Relacions*, pág. 78.

²²⁹ Serán especificadas en el siguiente apartado.

²³⁰ PASTOUREAU, *Traité*, pág. 94.

²³¹ Figuran con los n^{os} 173 y 174 de CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 220

²³² En cuanto a la local, destacan la *puges* de Lérida y la del conde Pedro de Urgell –*Ibidem*, pág. 239, n^o 246; y BALAGUER, *Comtats catalans*, pág. 489, tip. 140 respectivamente–. En cuanto a la real, Pedro IV emitió en Cerdeña moneda similar a la que había acuñado su predecesor Pedro III, es decir, con palos de Aragón en losange en una de sus caras, y cruz patada en la otra; nos referimos a los conocidos *alfonsinos* de plata que el Ceremonioso mandó acuñar con esta nueva estampa, en 1355, para diferenciarla de las de los rebeldes sardos que habían tomado la ceca de Vila de Iglesias y continuaban emitiendo con el tipo tradicional, esto es, *escudo* con los palos de Aragón / *cruz* –CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 91–. Igualmente, debe añadirse que es también en época de Pedro IV cuando el escudo en losange aparece de un modo más generalizado en todos los soportes artísticos, destacando de entre ellos la miniatura, la escultura y la orfebrería, si bien no fue adoptado, todavía, en el ámbito de la sigilografía.



rey portando un largo cetro en su mano derecha, y un pomo rematado en cruz en su izquierda. La gran solemnidad de la pieza, probablemente surgida del cincel del cualificado platero de Perpiñán Antoni Baster²³³, obedece, sin duda, a la precisión con que el monarca estableció su iconografía. El documento en cuestión prescribe que “*la dita moneda d’or sia apellada Timbres d’aragó, e sia de la una part la ymatge del senyor Rey estant de peus vestit de dalmatica Rey alada, e tinent en lo cap la corona e en la ma dreita lo Ceptre e en la esquerra lo pom e noy haja tabernacle ne altres obres: E entorn sien les letres següents: Johannes dei gracia Rex Aragonum; E dela altra part sia lo Timbre del dit senyor Rey, ab la Targe Rey al deius, sens altres obres, E entorn sien les letres següents: Apprehende arma et escutum et exsurge in adjutorium michi*”²³⁴. ¿Qué moneda debió servirle de modelo, si hubo alguna? Es evidente, como se ha visto en líneas precedentes, que la mayor parte de las iconografías utilizadas en numismática proceden de Bizancio, si bien los modelos más inmediatos a ellas nos remiten a países más cercanos. *(Fig.47) Lo mismo ocurre con esta tipología, utilizada por Felipe IV de Francia (1285-1314) en el denominado *Mantelet d’or*. Acuñados en mayo de 1305²³⁵, sus anversos ofrecían la imagen soberana en pie, coronada, ricamente vestida por largo manto y sustentando un largo cetro rematado en flor de lis. Algo antes, Hugo I de Chipre (1205-1218) había utilizado esta misma iconografía, esta vez adoptada directamente de modelos bizantinos, en su *bezante blanco*, también de oro. Coronado, en pie, vestido como soberano bizantino con magníficas telas ornadas con pedrería y sustentando con su mano derecha un largo cetro y con su izquierda un globo crucífero, el monarca figuraba, espléndido, rodeado por la leyenda HVGO REX CYPRI²³⁶.

De la preciosa moneda aragonesa, creada originalmente para circular en todo el territorio de la Corona de Aragón, tan sólo se conocen dos ejemplares, lo que invita a suponer que el período de acuñación fue muy breve²³⁷. Probablemente, las

²³³ MAROT, *La moneda*, pág. 266.

²³⁴ Arxiu de la Corona d’Aragó, reg. 1984. Transcrito en BOTET, *Les monedes*, vol. III, doc. XLI, pág. 362. Juan I, al ser advertido de la excesiva longitud de la leyenda, permitió que se suprimiera *et scutum et exurge*. *Ibidem*, pág. 172.

²³⁵ ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. III, págs. 952-953. La influencia francesa en tiempos de Juan I no tiene que sorprender, pues manifestó su “afrancesamiento” en otras empresas, como evidencia, por ejemplo, sus disposiciones testamentarias relativas a su enterramiento, que serán analizadas en el capítulo dedicado a escultura.

²³⁶ Obsérvese la figura n^o 1443 de ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. pág. 916.

²³⁷ El rey, previamente, había intentado crear un nuevo florín de alta ley pero de débil peso, para buscar así una buena valoración de mercado, en base a su buena ley. Este nuevo florín, al contener menos oro que el tradicional, no tuvo aceptación, por lo que en 1394 intentó crear otro nuevo tipo monetario de alta ley, con casi 4 gramos de oro fino y una valoración oficial de 18 sueldos; el *timbre de oro* que, como



reticencias a nuevas acuñaciones áureas frente al *florín*, ya muy aceptado por estas fechas, fue una de las principales causas que llevaron a esta moneda al inevitable fracaso. En cuanto a su reverso, destaca el escudo terciado a la valona con los palos de Aragón timbrado de un yelmo coronado que muestra un largo mantelete y un dragón alado por cimera. *(Fig.48)El precedente de estas armas se encuentra en tiempos de Pedro IV, con quien el panorama heráldico aragonés gozó de importantes novedades relacionadas con la nueva concepción de las insignias y de las divisas. Entre estas innovaciones destacan las distintas ornamentaciones con las que cada emblema regio asumía la individualidad de su propio titular²³⁸. El yelmo coronado, complementado por mantelete y culminado por una cimera en forma de dragón alado, es introducido, como más adelante se explicará, por el Ceremonioso entre los años 1337 y 1343, siguiendo la moda francesa²³⁹. Integrado pronto al campo emblemático, y progresivamente en el resto de soportes artísticos, Pedro IV lo introduce en el reverso de sus sellos para mostrarse como caballero mientras que su efigie mayestática del anverso lo exhibe como rey de Aragón²⁴⁰. Algo parecido pretende su hijo Juan I con la iconografía del *timbre d'or*: evidenciarse con toda majestuosidad en el anverso, acompañado por la leyenda IOANES : DEI : GRA – REX : ARAGONVM, y como caballero junto a los términos + APREENDE : ARMA : IN : ADIVTORIVMM' mediante el yelmo, ya presente en las amonedaciones francas.

*(Fig.49)Otra innovación de Juan I, tampoco aceptada por los comerciantes y, por tanto, de corta vida, la protagonizó el *coronat*, nueva moneda de vellón cuyo anverso mostraba el tan tradicional *busto de perfil coronado*, aunque esta vez realizado de un modo mucho menos convencional. De canon redondeado, la efigie del rey, tocada con una magnífica corona, mostraba mayor dinamismo al tener inclinados, con respecto al eje de la pieza, sus hombros cubiertos, indudablemente, por la dalmática real que

se ha visto, tampoco gozó de gran aceptación. Vid. Miquel CRUSAFONT I SABATER, “Aspectos numismáticos de la expansión mediterránea”, en *Numisma*, año XXX, nos 162-164, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1980, pág. 288. Se citará, en lo que sigue, como CRUSAFONT, *Aspectos*.

²³⁸ Como advertía Alberto Montaner Frutos, “se da, pues, la paradoja de que entonces adquieren las armerías regias su significado más general, por su ligazón a la Corona y, a la vez, recuperan, aunque sea por vía connotativa, el más concreto, al distinguir únicamente a su titular”. En MONTANER, *El señal*, pág. 59.

²³⁹ *Ibidem*, pág. 59.

²⁴⁰ El rey de Aragón es representado con este emblema incluso en los armoriales foráneos. Más detalles en el capítulo dedicado a la sigilografía.



también se observa en otros soportes artísticos²⁴¹. Su reverso no ofrece nada de particular; un losange con los palos de Aragón, insertado en un cuadrilóbulo cantonado por pequeñas flores, ilustra toda la superficie. Tan sólo Martín I (1396-1410) prosiguió con este tipo de acuñación.

Tras algunos años de cierta tranquilidad en lo que a nuevas acuñaciones se refiere, tanto en cuanto a tipologías como a iconografías²⁴², el reinado de **Alfonso V** (1416-1458) ofrece interesantes aportaciones. En primer lugar, el Magnánimo emitió una serie de piezas de oro que, pese a estar destinadas a sustituir al *florín*, tampoco lograron sobrevivir mucho tiempo. En Valencia batió *reials d'or*, con sus divisores, en cuyo anverso se mostraban las armas del rey²⁴³; la escasez de este tipo de piezas parece confirmar que no fue más que una emisión de tanteo²⁴⁴. De tipo similar, y con la misma suerte, nacen en la isla de Cerdeña en 1428 los *alfonsines de oro*, de los que no se ha conservado ningún ejemplar²⁴⁵. *(Fig.50) Sí se han conservado abundantes *ducatones* de oro de Nápoles, cuyos anversos ofrecen una extraordinaria imagen ecuestre del rey, quien alza con su mano derecha una visible espada mientras cabalga, con ímpetu, hacia la derecha. Iconografía de gran novedad en la numismática del rey de Aragón²⁴⁶, aunque muy tradicional en el campo sigilográfico, al tratarse de piezas ya acuñadas durante la guerra de Nápoles (1436-1442) deben ponerse directamente en relación con un tipo de emisiones francesas batidas durante el largo conflicto con Inglaterra que, como se verá, tuvo sus consecuentes también en otros territorios peninsulares.

²⁴¹ La dalmática palada se advierte, por ejemplo, en el *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón*, y en las *Ordinacions de Cort* mandados elaborar por Pedro IV. Estas figuraciones se analizarán en el capítulo correspondiente a la miniatura.

²⁴² El reinado de Fernando I de Antequera (1412-1416) se caracterizó, precisamente, por el mantenimiento de casi todas las monedas que entonces se acuñaban en los territorios de la Corona. Esta continuidad, según algunos autores, se manifiesta en la permanencia de los grabadores, como es el caso de Bartomeu Coscolla, quien también trabajó al servicio de Martín I el Humano. De hecho, las figuraciones de los *reales* o *rals* de plata de ambos soberanos son casi idénticas. Vid. Teresa MAROT SALSAS, "La moneda en temps de Ferran I i d'Alfons IV", en VVAA, *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, pág. 101.

²⁴³ De ahí el nombre de *timbre* para esta misma acuñación.

²⁴⁴ CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 118.

²⁴⁵ Se ha llegado a la conclusión de que nunca llegaron a acuñarse. Sin embargo, se ha conservado el documento que hace referencia a la creación de la pieza, donde figura un dibujo sobre la misma, de ahí que se conozca su tipología. *Ibidem*, pág. 118.

²⁴⁶ Si no se tiene en cuenta el insólito dinero acuñado en León por Alfonso I de Aragón (1109-1126). ÁLVAREZ, *Catálogo*, pág. III.18, nº 20. Las primeras emisiones aragonesas en el reino de Nápoles fueron introducidas por el Magnánimo para afrontar los gastos de la guerra y con el fin de afianzar sus derechos al dominio del reino. Muy interesante es, al respecto, el análisis de Alfonso SILVESTRI, "La zecca di Napoli all'inizio della dominazione aragonese", en *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, vol. I, L'Arte Tipografica, Napoli, 1959, págs. 603-610.



^{*Fig.51}La iconografía *ecuestre* en numismática, que fue tan frecuente en la antigüedad, puede observarse ya en algunas amonedaciones del siglo XII²⁴⁷, si bien comienza a generalizarse a mediados del siglo XIV en territorio francés cuando el primogénito Juan, futuro Juan el Bueno (1350-1360), menciona, en una de sus cartas, los *flourins de saint George*, que él denomina *bons deniers d'or*, en cuyos anversos se mostraba san Jorge a caballo venciendo al dragón, clara representación metafórica de Inglaterra²⁴⁸. Unos años más tarde, ya como rey de Francia, inicia la emisión del *franc d'or* donde el soberano aparecía representado galopando a la izquierda, coronado, con la espada en alto y vistiendo cota flordelisada. ^{*Fig.52}Este fue, probablemente, el modelo que siguió poco después Enrique II de Castilla y León (1368-1379) para sus *doblas de oro*, en cuyo reverso decidió colocar, al igual que hará Alfonso V de Aragón años más tarde en sus *ducatones* áureos, las armas de su reino dividiendo el campo circular en cuarteles. El Magnánimo, inmerso en la campaña que le permitiría ser rey de Nápoles, supo integrar este tipo iconográfico, de claras connotaciones bélicas, en las piezas que ya se estaban batiendo en un territorio en el que entraría, triunfalmente, en 1442. La leyenda que acompañaría esta espléndida acuñación, + DNS : M : ADIVTOR : ET : EGO : DESP : I : M : // + ALFONSVS : D : G : R : ARAGON : SI : DI : VL : FA no hacía sino evidenciar el extenso dominio que se reunía bajo su corona: el rey era *rex Aragonum, Sicilie, citra et ultra Farum*²⁴⁹, *Valencie, Maioricarum, Iherusalem, Hungare, Sardinie et Corsice, comesque Barchinone, dux Athenarum et Neopatrie ac etiam comes Rossilionis et Ceritanie*²⁵⁰, con lo que se evidenciaba el cenit al que había llegado la expansión de la Corona de Aragón.

^{*Fig.53}También sus acuñaciones argénteas albanesas *-reales-* y napolitanas *-carlinos-* supusieron ciertas innovaciones en una iconografía que, pese a no ser nueva, introducía originales elementos en los remates de las insignias. Hábilmente

²⁴⁷ Por citar tan sólo ejemplos cercanos, además de la mencionada pieza de Alfonso I de Aragón debe añadirse el *almorabitini* de Alfonso I de Portugal (1122-1185), cuyo anverso mostraba al rey a caballo, a la derecha, con la espada en alto. Aparece dibujada en ENGEL y SERRURE, *Traité*, vol. II, pág. 829, fig. 1302.

²⁴⁸ *Ibidem*, págs. 962 y sig.

²⁴⁹ Como rey de Sicilia y Nápoles la intitulación rezaba *Alfonsus Dei gracia rex Aragonum, Sicilie citra et ultra Farum*. Felipe MATEU Y LLOPIS, "Rex Aragonum. Notas sobre la intitulación real diplomática en la Corona de Aragón", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Herausgegeben von ihrem spanischen Kuratorium. Heindrich Finke (+), Wilhelm Neuss, Georg Schreiber. Gesammelte aufsätze zur Kulturgeschichte spaniens*, n° 9, 1954, pág. 137. Se citará, en lo que sigue, como MATEU, *Rex Aragonum*.

²⁵⁰ MATEU, "Numismática valenciana", en *Numisma*, año XXX, n°s 162-164, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1980, pág. 188.



grabado, el rey *entronizado* se mostraba, majestuoso, acompañado por todas sus *regalias*, al tiempo que sus armas figuraban en los reversos: losangeado de Aragón y Sicilia en los *reales* albaneses, y circular de Aragón, Nápoles, Hungría y Jerusalén, ocupando todo el campo, en los *carlinos* napolitanos.

El uso de la moneda como medio de legitimación soberana se evidencia, si cabe de un modo más palpable, en la época del **alzamiento contra Juan II**, cuando se proclaman Enrique IV de Castilla y luego Pedro de Portugal y su sucesor Renato de Anjou reyes de la Corona de Aragón. La necesidad de numerario para afrontar las necesidades de la guerra²⁵¹ sumado a una clara voluntad de legitimación incidió en la creación de nuevos tipos monetarios muy interesantes desde el punto de vista iconográfico. *^(Fig.54) Enrique de Castilla (1462-1463)²⁵², que continuó con las amonedaciones propias del territorio de la Corona, parece iniciar, quizás en la ceca de Toledo²⁵³, los *cuartillos de Castilla*, cuyo anverso mostraba al soberano con el *busto de frente coronado*. En el reverso, el castillo, emblema parlante de la casa castellana, campeaba dentro de una orla polilobulada. De iconografía prácticamente idéntica a los *cuartillos* que él mismo acuñaba en otros lugares castellanos²⁵⁴, el único elemento que parecía particularizarlo era un pequeño losange con los palos de Aragón a la izquierda del busto regio. Precisamente por este motivo, Joaquín Botet supuso que esta pieza castellana fue autorizada para circular en los territorios aragoneses, por lo que Miquel Crusafont decidió integrarla en su corpus numismático²⁵⁵. La gran escasez de acuñaciones de este tipo junto a la posibilidad de que el losange se refiera a otras cuestiones que nada tienen que ver con el señal real y la brevedad del reinado²⁵⁶, obligan mantener cierta cautela sobre la misma.

²⁵¹ Existen documentos que confirman la escasez de numerario. Una orden de Pedro de Portugal dispone que se pague al ejército “*en dues parts de diner i una en teles*”, según cita Joan Ernest MARTÍNEZ FERRANDO en *Pere de Portugal "rei dels catalans" vist a través dels registres de la seva cancellaria. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936, págs. 182-183. Citado en Leandre VILLARONGA GARRIGA, “El Príncep Carles de Viana col·leccionista de monedes”, en *Gaceta Numismàtica*, nº 39, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1975, pág. 485. Este último aparecerá citado, en lo que sigue, como VILLARONGA, *El príncep Carles*.

²⁵² La Generalitat, compuesta por partidarios de la Biga, se opuso a Juan II, hermano del Magnánimo, y eligió como rey a Enrique IV de Castilla.

²⁵³ El monarca castellano, quien gobernó mediante su lugarteniente, en materia monetaria únicamente dio autorización a Tortosa para batir moneda, prerrogativa que no se sabe si, efectivamente, fue llevada a cabo. BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 72.

²⁵⁴ Como Ávila, Córdoba, Guadalajara, Medina, etc. Las distintas variedades de las emisiones castellanas se ofrecen en ÁLVAREZ, *Catálogo*, págs. III.167-III.173, nºs 737-766.

²⁵⁵ Citado en CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 129.

²⁵⁶ La posibilidad de tratarse de una marca de ceca no sería descabellada teniendo en cuenta que existen, como tales, escudillos palados en piezas anteriores. Las amonedaciones mallorquinas ofrecen numerosas variedades al respecto.



*^(Fig.55) Sin embargo, la novedad monetaria más interesante, desde la óptica iconográfica, fue la creación del *pacífic* de oro, acuñado por vez primera en tiempos de Pedro de Portugal (1463-1466)²⁵⁷ y proseguido por su sucesor Renato de Anjou (1466-1472)²⁵⁸ en la ceca barcelonesa. De gran acogida por seguir los patrones del cruzado portugués, esta nueva moneda de oro, nacida el 25 de abril de 1465²⁵⁹, logró mantener su valor, de veinte sueldos, después de la guerra. Insertada en marco polilobulado, la figuración real, que consta de *busto de frente coronado*, se caracteriza por estar complementada por un visible cetro sostenido con la mano izquierda del monarca. La alta corona y las regias vestiduras son otros aditamentos de interés.

*^(Fig.56) El precedente iconográfico de esta acuñación se encuentra en tiempos tan lejanos como los protagonizados por Enrique III de Inglaterra (1216-1272), cuyas labras, inspiradas en las de su antecesor Enrique II, presentaban su busto coronado de frente ostentando cetro con su mano derecha²⁶⁰. Innovación importante, también debida a Pedro de Portugal, es la cifra que se encuentra en la misma leyenda del anverso que indica, por vez primera y única, el número de entre los reyes con su mismo nombre²⁶¹: + PETR9 : QVARTVS : DEI : GRA : REX : ARAG. El reverso, plenamente heráldico, alberga un escudo en forma de almendra con los palos de Aragón que, coronado, se encuentra también inserto en una orla polilobulada, todo ello rodeado por la leyenda + DEVS IN : ADIVTOR . MEVM : INTENDE. Testimonio del éxito de esta excepcional acuñación²⁶² es la gran cantidad emisiones de este tipo

²⁵⁷ La adopción de nuevos tipos iconográficos bajo su breve reinado no debe extrañar. Sobrino del Magnánimo y reconocido coleccionista de monedas y medallas a raíz, probablemente, de su visita a la corte napolitana el 20 de marzo de 1457, debió tener en sus manos gran número de piezas procedentes de varios orígenes y diversas épocas. Manuel DE BOFARULL Y SARTORIO, en "Apéndice al levantamiento y guerra de Cataluña en tiempos de Juan II", en *Documentos relativos al Príncipe de Viana*, Tomo XIII, Barcelona, 1984, págs. 142-143, 208-210 y 245, transcribe los bienes del inventario que realizó, tras su muerte, Rodrigo Vidal el 23 de septiembre de 1461, entre los que figuraba una caja con monedas y medallas. Citado en VILLARONGA, *El príncipe Carles*, pág. 42.

²⁵⁸ Conocido el pacto que Enrique IV acordó con Juan II, la Generalitat escogió como rey a Pedro de Portugal, nieto de Jaume de Urgell y, por tanto, sobrino de Juan I. Súbitamente muerto durante la guerra, fue elegido sucesor Renato de Anjou.

²⁵⁹ CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 130.

²⁶⁰ Obsérvese BROOKE, *English coins*, lám. XXII, n^{os} 17-24.

²⁶¹ Aloís Heiss añade que, tal y como indicaba Bofarull, este príncipe se intitulaba Pedro IV en sus escrituras. Citado en HEISS, *Descripción. Aragón*, pág. 36.

²⁶² A pesar de la oposición inicial por parte de las autoridades locales. En un segundo período, según notas de Francesc Xavier Calicó, apreciándose las ventajas de esta nueva moneda áurea, se permitió su circulación, de modo que a finales de 1472, el *pacífic* y sus divisores eran, probablemente, una de las monedas de oro de mayor circulación. Vid. Francesc Xavier CALICÓ, "El problema de las acuñaciones barcelonesas de oro de Juan II de Aragón", en *Numisma*, año IV, n^o 12, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1954, págs. 41-42. Se citará, en las siguientes líneas como CALICÓ, *El problema*.



realizadas por su sucesor Renato de Anjou²⁶³ y, posteriormente, *(Fig.57) Juan II, quien se vio obligado a copiar sus tipos en la emisión valenciana y zaragozana de *ducados*²⁶⁴ realizada durante la guerra²⁶⁵. De hecho, puede suponerse que bien poca debió de ser la estimación del monarca aragonés hacia esta pieza creada por sus propios adversarios a la corona y, como amonedación inicialmente batida con fines legitimadores, poderosas razones de diversa índole, quizás no sólo económica, debieron de obligar al soberano a su aceptación. Sin embargo, tal y como indica Francesc Xavier Calicó, si bien el rey debía admitir una acuñación iniciada a instancias de sus opositores, nada le obligaba, en cambio, a asumir el nombre de *pacífic*, lo que indicaría la plena conformidad de las disposiciones fundacionales y, por tanto, el reconocimiento por parte de Juan II del derecho de emisión ejercido por un usurpador dentro del territorio que tan sólo a aquel pertenecía²⁶⁶.

*(Fig.58) Aunque brevemente, previo al inicio del análisis sobre el período referido a Fernando II el Católico sería interesante aludir a una extraordinaria escena que, surgida del cincel del maestro alemán Ans Piet Danso, evidencia el uso propagandístico y legitimador, por parte de los promotores, de las piezas numismáticas en este período. Nos referimos a la escena de la *Epifanía* del Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza, precisamente el lugar donde, por tradición, eran coronados los reyes de Aragón. En ella, el Niño Jesús, adorado por los tres Magos, sujeta con su mano izquierda una moneda de oro sobre la que parece llamar la atención con su derecha. Advierte M^a Carmen Lacarra que esta pieza áurea, que alberga un *busto de frente coronado*, es un *juanín* o un *pacífico*, únicas monedas de oro que por entonces se batían en Aragón con la efigie del rey²⁶⁷. La omisión del cetro y la amputación de la leyenda²⁶⁸ no deben entenderse como un obstáculo a esta identificación ya que sin duda, este nuevo tipo monetario sirvió de modelo al escultor. Tal y como señala la autora, “la presencia de una moneda de oro en manos del Niño es una apelación directa al linaje real del que descendían los prelados

²⁶³ Incluyendo los divisores medios y *quarteroles*; estas últimas las que más abundan dentro de la rareza general de esta serie.

²⁶⁴ *Ducat johani* en Valencia y *ducado* en Aragón.

²⁶⁵ Según noticias de BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 72.

²⁶⁶ CALICÓ, *El problema*, pág. 43.

²⁶⁷ Otras acuñaciones eran los tradicionales *florins* o *florines*, sin figuración real, que en este período estaban en decadencia. M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 146. Se citará, en las siguientes líneas, como LACARRA, *El retablo*.



zaragozanos desde el arzobispo Juan I (1458-1475)²⁶⁹. De este modo, el impulsor de esta espléndida obra, el arzobispo Juan I²⁷⁰, utilizó la moneda de oro acuñada por su padre no sólo como primera ofrenda destinada al Niño, con lo que indirectamente ensalzaba la nueva acuñación, sino que también la empleó para identificarse a sí mismo al tiempo que se vinculaba directamente con la familia regia, la cual había sometido, finalmente, a los usurpadores del trono.

Nuevo período numismático se abre bajo el reinado de **Fernando II** (1476-1516), cuyas innovaciones no sólo afectaron a los tipos y a sus iconografías, ya que fruto de nuevas experiencias artísticas resultó la integración del retrato fisonómico en sus cuños monetarios. También fue esencial, en el campo monetario, la intervención de los Reyes Católicos en todos los territorios peninsulares, pues con ellos la imagen y emblemática regia alcanzaron un especial esplendor²⁷¹.

En primer lugar, unificó los valores de las piezas tradicionales en todos los territorios de la Corona de Aragón, con lo que además de mantener las estampas, continuaba con la política unificadora instaurada por sus predecesores. En segundo lugar, generalizó el uso del *ducat* o *ducado* de oro, llamado también *excelente* permitiendo la acuñación del *florín* únicamente, parece ser, en la ceca valenciana²⁷². Con gran diversidad de estampas según sus divisores y lugares de emisión, el consagrado *busto de perfil coronado* a derecha o a izquierda / *escudo*²⁷³ contrasta con

²⁶⁸ Mucho más breve que + IOHANNES * DEI * GRA * REX * ARAG / + NAVARE * VALENCIE * MAIORIC en el *ducat johani* valenciano y IOANNES : DEI : GRACIA : CAR / REX : ARAGONVM : N : S : V : MA : en el *ducado* aragonés. Leyendas extraídas del catálogo de CRUSAFONT, *Numismática*, págs. 339 y 344.

²⁶⁹ LACARRA, *El retablo*, pág. 149.

²⁷⁰ Bastardo del rey Juan II y, por tanto, hermanastro de quien sería Fernando II el Católico. LACARRA, *Ibidem*.

²⁷¹ También puesto de manifiesto por Fernando CHECA CREMADES en “Madrid. Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre”, en VVAA, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 432 –en adelante, VVAA, *Reyes y mecenas*-. Reciente trabajo de síntesis sobre las acuñaciones de los Reyes Católicos en el reino de Aragón es el de Carmen ALFARO ASINS, “La moneda en el reino de Aragón”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 390-393. En lo que sigue, VVAA, *Reyes Católicos*.

²⁷² La finalidad de estas piezas era, únicamente, el pago de las deudas adquiridas por el rey en las guerras castellanas. No existen pruebas documentales que confirmen emisiones de este tipo en la ceca de Barcelona. Vid. CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 137.

²⁷³ En Mallorca, escudo cuartelado y sobremontado por una cruz de doble travesaño; 1º y 4º Castilla y León; 2º y 3º Aragón y Sicilia, tanto para la unidad como para el *medio ducado*. En Valencia, escudo coronado con los palos de Aragón para la unidad de *ducado*, y losange coronado con los palos de Aragón tanto para la unidad, el *doble* y el *cuadruple ducat*. En Nápoles, escudo coronado y cuartelado; 1º y 4º Castilla y León, 2º Aragón y Nápoles, 3º Aragón y Sicilia para la unidad. En Aragón, escudo coronado con los palos de Aragón para los *diez*, los *cuatro*, el *doble ducado* y la unidad. En Navarra, el



la novedosa tipología *F* o *F* e *Y* coronadas / *escudo*²⁷⁴ y, sobre todo, con la original figuración que suponen los *bustos afrontados* / *escudo*²⁷⁵.

*(Figs.59-60) Las iniciales coronadas, con innumerables variantes en su colocación, pese a ser nuevas en las amonedaciones del rey de Aragón, ya eran frecuentes en las acuñaciones castellanas, pues ofrecen este elemento en monedas tan tempranas como los reales de plata de Pedro I (1350-1368), cuyos anversos muestran una *P*, de *Petrvs*, coronada²⁷⁶. Su sucesor, Enrique II (1368-1379) hará lo propio, aunque insertando las letras *E* y *N* nexadas en sus *reales* de plata o el término *ENRI* bajo la corona en los de vellón²⁷⁷. A pesar del cambio iconográfico protagonizado por Juan II (1406-1454), que excluía este tipo de figuración, pronto fue nuevamente adaptado en la numismática castellana²⁷⁸, por lo que las iniciales coronadas tuvieron, prácticamente, una vida continuada en los reinos de Castilla y León. Su utilización en el *medio ducado* valenciano responde, pues, a la clara tradición castellana, si bien conviene recordar que Juan II también hizo uso de esta iconografía cuando fue rey consorte de Navarra²⁷⁹ lo que explica, a su vez, su utilización en el *cavall* navarro de don Fernando.

*(Figs.61-62) Como ya se ha adelantado, nueva aportación iconográfica supuso, para los territorios de la Corona de Aragón, en concreto en el reino de Valencia, la emisión del *doblo ducat* de oro, denominado *excelente* en el documento fundacional²⁸⁰ y del

busto siempre se encuentra a derecha, y su reverso muestra el escudo de Navarra coronado tanto en el *cuadruple*, *doblo* y unidad de *ducado*.

²⁷⁴ Para el *medio ducado* valenciano. En el reverso, escudo coronado con los palos de Aragón. *F* e *Y* coronadas aparecieron en la amonedación anterior a la muerte de doña Isabel, quedando tan sólo la *F* en la numismática posterior. La *F* coronada también se observará en los *cavalls* navarros y en las *cinquinas* napolitanas. Véase CRUSAFONT, *Numismática*, n^{os} 630 y 668. Menéndez Pidal –en MENÉNDEZ PIDAL, *El escudo*, pág. 179– creyó ver, en estas acuñaciones, un yugo flanqueando la efigie de Fernando o el escudo coronado, elemento que parece ser más una *C* y, por tanto, una marca de ceca.

²⁷⁵ Para el *doblo* y la unidad de *ducado* valenciano. El escudo, coronado, muestra en sus cuarteles 1^o y 4^o Castilla y León, 2^o y 3^o Aragón y Sicilia.

²⁷⁶ Véanse sus variantes en ÁLVAREZ, *Catálogo*, págs. III.92-III.94, n^{os} 377-384. Señala Teresa Marot que su utilización podría haberse inspirado en las iniciales realizadas en las miniaturas de los manuscritos. MAROT, *La imatge*, pág. 23.

²⁷⁷ Sus variantes se recogen en ÁLVAREZ, *Catálogo*, págs. III.97 a III.103, n^{os} 400 a 431. Los pretendientes a la corona castellana, Fernando I de Portugal (1367-1383) y Juan de Gante (1380-1387), también realizaron acuñaciones de este mismo tipo, al igual que el finalmente proclamado rey Juan I (1379-1390) y su descendiente Enrique III (1390-1406).

²⁷⁸ Juan II decidió excluir este motivo e insertar figuración regia en los *reales* de plata tal y como se hacía en los territorios de la Corona de Aragón. Sin embargo, en vez de mostrar un *busto de frente coronado*, como se hacía en aquel reino vecino, sus *reales* ofrecían un *busto de perfil coronado*. Enrique IV (1454-1474), aunque mantuvo la tipología de su padre, reincorporó las letras *Hen* o las iniciales *EN* coronadas en el *medio*, *cuarto* y unidad de *real* y también en los *cuartillos*.

²⁷⁹ En cuyas *blancas* y *medias blancas* de vellón pobre aparecían las iniciales de los reyes, *I* y *B*, coronadas. También el Príncipe de Viana acuñó moneda en Navarra, en concreto *gruesos*, con su inicial coronada.

²⁸⁰ CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 580.



ducat, también de oro, con las *efigies afrontadas* de Fernando II e Isabel de Castilla: “*ab la fas nostra e de la Serenissima Reyna muller nostra*”, según establecía el mismo rey Fernando en un encargo realizado a García Gomis o Gómez, el regente de la ceca de Valencia en la ya tardía fecha de 1488²⁸¹. Estos anversos no hacían más que reproducir la misma talla de la emisión castellana de este mismo nombre y que conoció innumerables diversidades según el lugar donde se había emitido²⁸². Nacido con la reforma de la Ordenanza de 1475 exhibía, en oro, los bustos afrontados de los reyes, sus nombres y los títulos de sus reinos; mientras que en plata introducía el blasón del yugo y la flecha y las ya vistas iniciales coronadas²⁸³. La marca F añadida a estos tipos indicaba que se habían acuñado tras la muerte de doña Isabel, con lo que era fácil distinguir esta moneda de la anterior, “de la otra” según advierte un instrumento notarial conservado en la Real Academia de la Historia²⁸⁴. Su vida iconográfica fue muy larga, pues se extendió hasta tiempos de Felipe II²⁸⁵ e, incluso, llegó a tener imitaciones, *^(Fig.63) como evidencian los ducados de oro, denominados “reales de oro” en la documentación²⁸⁶, que acuñaron, en el reino de Navarra, Catalina de Foix y Juan de Albret (1483-1512).

En Medina del Campo, el 13 de junio de 1497, se prescribía que “los excelentes enteros tengan de una parte nuestras armas reales [...] e de la otra parte dos caras, cada hasta los ombros, la una por mi el Rey, e la otra por mi la Reina, que se acate la

²⁸¹ También conocido como Sorio, quien también trabajó durante los reinados de Alfonso V y Juan II. MATEU, *Iconografía*, pág. 16.

²⁸² Muchas de ellas se recogen en las láminas de HEISS, *Descripción*. Son muy interesantes no sólo en cuanto a las marcas de ceca, sino también en cuanto a indumentaria, complementos e insignias. El reconocimiento de estas piezas por parte de los reinos vecinos se hace evidente, sobre todo, en Portugal, donde numerosas obras artísticas exhiben estas acuñaciones junto a las nacionales. Como muestras se citarán el célebre Libro de Horas llamado “*de don Juan Manuel*”, donde los excelentes aparecen junto con monedas de Juan III, o la escena de Epifanía de las *Horae Beatae Mariae Virginis*. Clarificador, al respecto, es el trabajo de Pedro BATALHA REIS, “O apreço em Portugal pelos excelentes dos Reis Católicos”, en *Numisma*, año III, nº 7, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, págs. 77-80.

²⁸³ Isabel y Fernando aparecieron juntos, por primera vez, en las acuñaciones de 1475 hechas en Sevilla.

²⁸⁴ Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, “Las monedas de los Reyes Católicos. Ponencia leída el 4 de marzo de 1981 en el coloquio celebrado con motivo del IV Seminario Nacional de Numismática”, en *Gaceta Numismática*, nº 62, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1981, pág. 30. El autor no ofrece la referencia del documento al que alude.

²⁸⁵ Innumerables evidencias materiales indican esta persistencia de los tipos propios de los *Reyes Católicos* durante los reinados de Juana, Carlos I y Felipe II. Parece ser que, por el reinado tan corto que protagonizaron, Felipe y Juana no tuvieron tiempo material para reformas. Más detalles en Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, “La Exposición monográfica de monedas a nombre de los Reyes Católicos”, en *Numisma*, año III, nº 13, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, pág. 103.

²⁸⁶ Miguel IBÁÑEZ ARTICA, “Acuñaciones de la Casa Foix”, en HURTADO (Coord.), *Moneda en Navarra*, pág. 183.



una a la otra”²⁸⁷. En aquel mismo texto se afirmaba la concepción del gobierno bicéfalo, por lo que, lógicamente, esta imagen figurativa tiene que entenderse como una representación del nuevo modelo gubernamental; del “*tanto monta monta tanto*” que ideara Antonio de Nebrija²⁸⁸. La aceptación de esta figuración no debe resultar extraña en los *excelentes* valencianos, puesto que no es sino la emisión, en ceca de Valencia, de un tipo monetario previamente instaurado, aunque en otro territorio, por la misma autoridad monárquica.

*^(Fig.64)A partir de 1504 el *ducado* de oro sufrió, en el reino de Valencia, serias modificaciones tras la muerte de Isabel²⁸⁹, constituyendo la desaparición de la efigie de la reina en el anverso y del escudo cuartelado con las armas de Castilla y León en el reverso, el cambio más significativo. De este modo, las piezas²⁹⁰ batidas a partir de este episodio manifiestan, claramente, la nueva situación política acatada por el Católico. Por un lado, el acostumbrado *busto de frente coronado*, por otro, un losange coronado en el que se hallaban insertos, exclusivamente, los palos de Aragón. La leyenda que acompañaba a estas emisiones no era menos explicativa; en Valencia²⁹¹ se pasó de + FERDINANDVS + ELISABET + REX - CAS / VALENCIE + MAIORICARVM²⁹² a +FERDINANDVS x DEI GRAC .. IA / VALENCIE x MAIORI²⁹³, mientras que en Nápoles ocurría algo similar al sustituirse las letras + QVOS’ DEVS’ CONIVXIT’ OMO’ NON’ S / FERNAND’ 7’ HELISABET’ D’ G por la epigrafía + FERNANDVS . D . G . R . A . R . V SIC / FERNANDVS . D . G . R . AR . V . S . Algunos *reales* de plata, que en Aragón habían adoptado también el tipo *bustos afrontados* /

²⁸⁷ Texto transcrito en BABELON, *Retratos monetarios*, pág. 70. Sobre la importancia de las dos reformas promulgadas por los reyes, el 23 de mayo de 1475 y el 13 de junio de 1497, remito a los recientes análisis de Glenn MURRAY FANTOM, “La moneda durante el reinado de Isabel la Católica”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 243-264 y de Carmen ALFARO ASINS, “La reforma de la moneda”, en *VVAA, Reyes Católicos*, en especial págs. 97-104.

²⁸⁸ MATEU, *Iconografía sigilográfica*, págs. 15-16. En este sentido también son ilustradoras las líneas del anónimo continuador de la crónica del Pulgar, quien afirmaba: “Fueron Rey e Reina juntos por Dios escogidos, por Él ayuntados reinaron e gobernaron treinta años, y aunque en cuerpos dos, en voluntad y unión eran solo uno”. Fragmento extraído de Mercedes PASALODOS, *La reina y la corte de Castilla*, Comunidad de Madrid y Red. Itiner, Madrid, 2004, pág. 18.

²⁸⁹ Momento en el que Fernando II es calificado de “catalanote” por parte de los castellanos y se ve reducido a ser rey, únicamente, de la Corona de Aragón. Vid. BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 73.

²⁹⁰ Y sus divisores, como pueden ser el *medio*, el *cuádruple* o el *doble ducado*.

²⁹¹ Que empezó a batir en 1506 bajo la dirección de Alfonso Sánchez, de acuerdo con MATEU, *Iconografía sigilográfica*, pág. 21.

²⁹² Aunque existían otras variedades, como + FERDINANDVS x ELISABET x DEI GRACIA x REX x ARA / + VALENCIE x MAIORICARVM x SARDI, o también +FERDINANDVS + ELISABET REX / VALEN . + .. + . MAIORC. Vid. nos 580 y 581, con sus variedades, en CRUSAFONT, *Numismática*, pág. 372.



I. La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas

*escudo*²⁹⁴, debieron soportar igual modificación. Este momento, que algunos autores han calificado como “momento catalán”²⁹⁵, fue breve, ya que dos años después, a raíz de la prematura muerte de Felipe el Hermoso, Fernando II volvía a asumir el gobierno castellano, con lo que sus últimas emisiones volverán a tener lo que ha sido denominado como “un carácter procastellano”²⁹⁶.

Antes de finalizar con esta exploración se recordará que, si bien los bustos afrontados no constituyeron una iconografía muy frecuente en el arte de la moneda medieval, sí es cierto que se configuraron como una expresión exacta de la realidad que representaban. *(Fig.65) En la Península el precedente más cercano se encuentra en la ya analizada acuñación de efigies confrontadas ante una cruz, para algunos autores perteneciente a doña Urraca y su hijo, quienes compartieron el gobierno durante cierto tiempo²⁹⁷. *(Fig.66) La recepción de este modelo fuera del marco peninsular consta en un florín de plata alemán, fechado hacia 1500-1508, perteneciente a Francisco III el Sabio que muestra al soberano en el anverso y a su hermano Juan y a su primo Jorge, afrontados, en el reverso²⁹⁸.

*(Fig.67) También de gran interés es la moneda de oro, *doble castellano* o *dineral*, que presenta, en el anverso, a los *soberanos entronizados*²⁹⁹. En la ya citada Real Cédula de 1475, la reina prescribía, con respecto a su iconografía, que hubiese “de una parte dos bultos, el uno del Rey mi sennor y el otro mio asentados en dos sillars, los rostros en continente que se miren el uno al otro y el bulto de dicho Rey mi sennor tenga una espada desnuda en la mano y el mio un cetro, con coronas en las

²⁹³ De entre otras variedades como, por ejemplo, + FERDINANDVS DEI GRACIA REX / + VALENCIE MA (esc. León) IORICARVM o +FERDINA - (gran V) - DVS / VALENCE x MAIOR. Procede de *Ibidem*, págs. 374-375, nºs 582-587.

²⁹⁴ Mientras que en otros lugares conservaba la figuración tradicional *busto de frente coronado* / *escudo* en forma de losange coronado con los palos de Aragón, como es el caso de Valencia. Sin embargo, los *vals* de plata mallorquines, que se habían configurado, tiempo atrás, como modelo a partir del cual el rey de Aragón adoptó esta nueva iconografía en sus amonedaciones valencianas, y que durante unos tres siglos habían mantenido la misma iconografía, sufren en época de Fernando II la sustitución del *busto de frente coronado* por la del *busto de perfil coronado*. Según noticias de Álvaro Campaner, este cambio tuvo lugar el 30 de marzo de 1508 mediante un Real Decreto en el que Fernando II disponía que en una parte de la moneda estuviesen “*les armes de la ciutat y la creu, y de la part altra la efigie de nostra royal cara*”. El fragmento procede de CAMPANER, *Numismática*, pág. 168.

²⁹⁵ BALAGUER, GARCÍA y CRUSAFONT, *Historia*, pág. 73.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ MATEU, *Iconografía*, pág. 8.

²⁹⁸ Catalogado en Martin JESSOP PRICE (Dir.), *Monnaies du monde entier. De 650 avant J.C. à nos jours*, Bordas, Paris, 1982, fig. 825. En lo que sigue, JESSOP (Dir.), *Monnaies*.

²⁹⁹ La moneda apareció fotografiada, por vez primera, en el estudio de Pascual GALLEGU MORENO, “Dineral inédito”, en *Numisma*, nº 238, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1996, pág. 238, fig.1 –aparecerá como GALLEGU, *Dineral*-. Véase también Anna M^a BALAGUER, “La moneda y su historia en el reinado de los Reyes Católicos”, en *Numisma*, año XLIII, nº 233, Sociedad



cabeças y diga en las letras de enderredor de los dichos bultos: Ferdinandus et Elisabeth Dei gracia Rex et Regina Castelle, Legionis³⁰⁰. Así, tal y como establecía doña Isabel, es como aparecen representados. ^{*(Fig.68)}De nuevo símbolo del gobierno bicéfalo que ambos encarnaban, esta moneda áurea retomaba un tipo iconográfico que, aunque abandonado durante bastante tiempo, ya había sido empleado en anteriores acuñaciones desde época bizantina hasta el siglo XIII. En territorios hispanos no se utilizó hasta época de los Católicos aunque, sin duda, el coleccionismo de monedas y medallas antiguas por parte de los altos dignatarios cercanos a la corte propició el conocimiento de esta tipología que, sin ninguna duda, plasmaba a la perfección la nueva realidad política protagonizada por el co-gobierno instaurado por los soberanos.

Las nuevas acuñaciones del Católico no fueron pocas, a veces siguiendo los tipos iconográficos ya utilizados por sus predecesores, a veces adoptando algunos nuevos³⁰¹. Curiosamente, en Aragón también batió *dinero jaqués*, con la característica cruz de doble travesaño que Pedro IV había introducido en su reverso. De entre el resto de acuñaciones tradicionales conviene citar, como más representativas, las siguientes. En Sicilia acuñó el *trionfo*, que mostraba bien *busto de perfil coronado*, bien un *rey entronizado*. También el *tarí* presentaba dos labras; una con *busto de perfil coronado* y otra plenamente heráldica. El reverso de todas ellas³⁰² ofrecía, como es lógico, un *águila explayada*. En Cerdeña batió *reales*, con *busto de perfil coronado / cruz patada* insertada en un cuadrilóbulo, aunque una variedad del *medio real* no ofrecía representación figurativa del rey. En Nápoles emitió *carlinos*, con *busto de perfil coronado / cuartelado* con las armas de los Reyes Católicos. Finalmente, muy interesante es el *Grano de vellón*, en cuyo anverso figura un haz de flechas mientras que en su reverso se halla un yugo, representación, sin duda, de la pareja regia³⁰³.

Como acuñaciones novedosas en la iconografía del rey de Aragón conviene destacar tres emitidas en territorios napolitanos. ^{*(Fig.69)}Por un lado, los *tarines* de plata que Fernando II batió en tierras napolitanas en cuyo reverso se mostraba al

Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1993, pág. 138. En lo que sigue, BALAGUER, *La moneda*.

³⁰⁰ Conforme la descripción que ofrece A. Claudio SANZ ARIZMENDI, "Las primeras acuñaciones de los Reyes Católicos", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XLI, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1920, pág. 71.

³⁰¹ Para una visión de conjunto, vid. Gráfico 6.

³⁰² Y sus divisores.

³⁰³ En el apartado dedicado a insignias, se hará la oportuna referencia a esta divisa.



rey, sentado en majestad, flanqueado por un obispo y un cardenal en el preciso instante de ser coronado. *(Fig.70) En realidad, no eran sino la emulación de un tarín anterior mandado estampar por Fernando I o Ferrante, hijo ilegítimo de Alfonso V, con motivo de la coronación simbólica que el Papa Pío II le brindó nombrándole rey de Sicilia, Jerusalén y Hungría³⁰⁴. *(Fig.71) Por otro lado, los denominados *coronati* que muestran *busto de perfil coronado / Victoria sobre carro*, *(Fig.72) tipo numismático también recuperado de su predecesor aragonés. Procedente, en principio, de la antigüedad clásica y, más recientemente, de las piezas conmemorativas realizadas para altos dignatarios como el Magnánimo³⁰⁵, la iconografía de la moneda fernandina aludía, se supone, a su triunfo conseguido en 1492 sobre Juan de Calabria, hijo de Renato de Anjou³⁰⁶. *(Fig.73) Finalmente, destacan las piezas con *busto del rey / busto de la reina*, expresión, de nuevo, de la famosa frase que sentenciaba “monta tanto Isabel como Fernando” en su versión popular que hacía referencia a que, como queda dicho, no había entre ellos división de funciones. *(Fig.74) Si bien era una iconografía novedosa en lo que concierne a la figuración del rey de Aragón, no lo era en lo que a iconografía numismática se refiere, pues la presencia de busto en anverso y reverso ya consta en la Península cuanto menos desde época de los visigodos, como confirman los *tientes* de Leovigildo acuñados en Córdoba en el año 584³⁰⁷. Los bustos de las máximas autoridades de un lugar –civil y eclesiástica normalmente– emplazados en las dos caras de una misma moneda fueron muy frecuentes en Laón a partir de la segunda mitad del siglo XII y en otras amonedaciones alemanas, italianas y de otros lugares del continente europeo³⁰⁸.

A pesar del interés que ofrece la gran complejidad de amonedaciones de Fernando II³⁰⁹ sorprende, sobre todo, que de unas emisiones caracterizadas por bustos estereotipados destinados a ofrecer una representación simbólica de la figura soberana, se pase, casi súbitamente, a una clara manifestación de voluntad de

³⁰⁴ GIL, *Historia*, pág. 304.

³⁰⁵ En 1402 ya se había batido una moneda conmemorativa con la representación de Heraclio ante Jerusalén. También Carlos VIII de Francia gozó de una pieza similar que hoy se atribuye a Niccolò Fiorentino. Más detalles en BABELON, *Retratos monetarios*, pág. 71.

³⁰⁶ Debido a su leyenda en el anverso CORONATVS QVIA LEGITIME CERTAVIT, se denominaron *coronati*. GIL, *Historia*, pág. 303.

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 155.

³⁰⁸ Sirvan como ejemplo los bustos de perfil de Enrique II y el obispo Sigefredo, de finales del siglo XI en Alemania o las más recientes acuñaciones milanesas de Ludovico y Gian Galeazzo, de hacia 1481-1494. También se encuentra esta misma tipología en las medallas, como manifiesta la pieza conmemorativa del emperador Maximiliano y María, fechada en 1477.



individualización; de evocar, a semejanza, la fisonomía del rey. Indicaba Jean Babelon que el origen de este cambio debía encontrarse en Italia, donde individuos como Pisanello habían sumergido al hombre del *quattrocento* en un universo regido, como señalaba el autor, por el “realismo intransigente, que apunta a la reproducción verdadera de la apariencia y, en cierto modo, del carácter por medio de la fisonomía”³¹⁰. Pese al mantenimiento de ciertos rasgos retrógrados en determinadas emisiones que obedece, sin duda, al peso de la tradición en las cecas de la Corona, monedas del Católico acuñadas en Barcelona, Valencia, Rosellón, Mallorca, y sobre todo en Sicilia y Nápoles³¹¹, evidencian la aceptación, en mayor o menor grado según los territorios, de estos nuevos postulados.

Un estudio más completo de la imagen figurativa del rey de Aragón en numismática obliga, claro está, al análisis formal y estilístico de las distintas imágenes reales que se encuentran en las diversas acuñaciones. De este modo, además de establecer varios tipos dentro de un mismo modelo de representación, se hará más evidente, si cabe, el cambio sustancial que, en las amonedaciones de Fernando II, se percibe tan claramente.

6.- EL BUSTO DEL REY. DESCRIPCIÓN Y EVOLUCIÓN

Este apartado pretende ofrecer una descripción algo más pormenorizada de las variedades más importantes que pueden encontrarse de las dos tipologías de bustos que llenan los campos de los anversos de las emisiones del rey de Aragón; el *busto de perfil* y el *busto de frente*. Así, van a sintetizarse sus particularidades y sus progresivos cambios conforme avanza el tiempo y se suceden los distintos reinados, evidenciándose que no siempre una novedad introducida en una acuñación fue aceptada en las siguientes emisiones, que a veces ésta desaparecía para luego volver a ser adaptada, o que piezas de un mismo valor monetario convivían, a veces, con otras de ejecución muy diferente.

³⁰⁹ Extraordinario trabajo es el ya referido artículo realizado por BALAGUER, *La moneda*, págs. 93-154, donde trabaja no sólo con las piezas numismáticas, sino también con la documentación que a ellas hace referencia.

³¹⁰ BABELON, *Retratos monetarios*, pág. 68.

³¹¹ Quizás fuente de inspiración para los nuevos cuños barceloneses. No todos los autores coinciden. Aunque se considera que con Ferrante se iniciaron las acuñaciones con la *vera efigie* del monarca, pocos consideran que en las piezas napolitanas de los Reyes Católicos se hallen sus verdaderos retratos. Sobre esta cuestión, remito a Ernesto BERNAREGGI, “I Re Cattolici sulle monete di Napoli”, en *Numisma*, año XXII, nºs 114-119, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1972, págs. 37-44.



6.1.- Las primeras emisiones aragonesas y navarras³¹²

Las primeras acuñaciones realizadas por los monarcas titulares del reino de Aragón y de Pamplona muestran una serie de características comunes, muy bien definidas, que permiten al historiador reconocerlas más o menos fácilmente. La existencia de numerosos estudios, a los que se ha hecho referencia en el apartado precedente, que intentan ofrecer dataciones precisas de las emisiones a través del establecimiento de distintas tipologías, ha facilitado en parte esta tarea clasificatoria, si bien aquí va a prescindirse de toda discusión relativa a las problemáticas atribuciones. Lo que verdaderamente interesa es ofrecer el conjunto de particularidades que singularizan las piezas de los primeros reyes de Aragón y de Pamplona y que se resumen, a grandes trazos, en las siguientes:

Por un lado, el cabello, normalmente corto y claramente delimitado, suele estar realizado mediante una serie de incisiones que se van intrincando conforme avanza el tiempo. De unas líneas más o menos paralelas se pasa a unas ondulaciones que a veces se complican mediante la alternancia de medias lunas cóncavas y convexas. En algunos casos, figura el adorno nucal al que ya se ha aludido en su momento. Muy característico es el ojo, normalmente resuelto bajo la forma lacrimal, tal y como demuestran las monedas de Sancho Ramírez, Alfonso I, García IV y Sancho VI. No menos particular es la nariz que, realizada siguiendo un patrón triangular muchas veces autónomo con respecto al rostro, muestra escasas variaciones a lo largo de la primigenia amonedación del rey de Aragón y de Pamplona. Para terminar, la mayor parte de bustos suelen ir vestidos con cota de malla o lóriga, que asoma muy tímidamente al principio³¹³ y que luego se muestra de un modo mucho más evidente. La cantidad de emisiones batidas en distintas cecas permite observar algunas diversidades que enriquecen las figuraciones, como los distintos tipos de adorno nucal o unas formas de barbilla apuntada que bien pudieran aludir a la barba del monarca.

³¹² La lámina 8 ofrece, en su primera parte, algunas ilustraciones referentes a este apartado.

³¹³ Lo que dio pie a la confusión con las ya mencionadas “*hileras de collares*”.



6.2.- *Las emisiones del rey en la Corona de Aragón*³¹⁴

En cuanto al *busto de perfil* destaca el *real o ral coronat* instaurado por Alfonso II (1162-1196) en Provenza que, de canon más redondeado que las alargadas figuraciones de los antiguos reyes de Aragón y Pamplona, se caracteriza, fundamentalmente, por la simplicidad en sus líneas. Muy similares, tanto en cuanto al rostro como en la corona, serán los emitidos por su sucesor Pedro II (1196-1213), aunque se observan importantes diferencias bajo el reinado de Jaime I (1213-1276). Si bien la corona comparte, en líneas generales, las mismas características³¹⁵, el rostro, mucho más minucioso y cuidado en los detalles, parece tantear un cierto naturalismo a través de los marcados ojos, la pronunciada nariz, la barbilla bien resuelta y los cabellos ondulados.

Más singular es el *dinero* de vellón acuñado por Alfonso II (1162-1196), que todavía comparte ciertas particularidades con la moneda tradicional de sus predecesores aragoneses; la disposición del pelo y la factura del ojo parecen demostrarlo. Pedro II (1196-1213) instaura un nuevo tipo para este mismo valor monetario, cuya superficie muestra un rostro más parecido a los *rals* provenzales que a los *dineros* aragoneses de su padre. Algo burdo, ostenta una característica corona que no tendrá importantes consecuentes y unas vestiduras inspiradas, probablemente, en los ropajes presentados por Alfonso II en este mismo valor. Su hijo Jaime I (1213-1276), proseguirá con este mismo tipo en sus *dineros* de Aragón³¹⁶, si bien emite *òbols* y *diners* de terno en territorio catalán con dos efigies totalmente distintas. La primera, que luce una corona inspirada en las de Provenza aunque más baja y ornamentada, exhibe, sobre un alto cuello, el rostro del rey caracterizado por el ojo completamente circular, la nariz triangular y el cabello compuesto por tres incisiones curvas que limitan bajo la oreja. El segundo tipo, parece ser que de mayores consecuencias³¹⁷, expone al rey con un ojo más alargado y con una cabellera más acertada al colocar un segundo nivel de ondas bajo la oreja. Destaca su vestido, ornado por tres puntos en cada lado y la corona, de bajo y liso aro rematado por abundantes perlas. Tal y como ha sido comentado en el apartado

³¹⁴ Las figuras que se refieren al *busto de perfil* se encuentran en la lámina 8, mientras que los *bustos de frente* se sitúan en la lámina 9.

³¹⁵ En lo que se refiere a decoración, fundamentalmente.

³¹⁶ Que a su vez proseguirán sus sucesores hasta Alfonso IV (1327-1336).

³¹⁷ Porque es el tipo sobre el que se basan sus sucesores y que se mantendrá, sin cambios sustanciales, hasta tiempos de Juan I.



precedente, Jaime I decidió acuñar en Valencia, cuyos *diners* y *òbols* de vellón también muestran el *busto de perfil*. Tocado con una magnífica corona, característica de estas amonedaciones, el busto, a derecha o a izquierda, se complementa por unos cabellos trabajados mediante dos líneas paralelas en cuyo final se encuentra una singular onda. Existen variedades en cuanto a la solución del ojo y de la nariz, por lo que el cabello se configura como el elemento individualizador de la pieza. Los *croats* catalanes de Pedro III (1276-1285), inspirados en los *diners* del segundo tipo de Jaime I, presentan un busto alargado que destaca, sobre todo, por las cuidadas vestiduras, cuyas mangas y costuras exhiben profusa decoración de círculos. Su rostro, que luce una esbelta y ornamentada corona rematada en lises, se muestra enmarcado por largos cabellos que se ondulan, con insistencia, a partir de la altura de la oreja. Alfonso III (1285-1291) los presenta idénticos, si bien su hermano Jaime II (1291-1327) introduce ciertas novedades que no hacen sino otorgar rigidez a las representaciones al tiempo que las individualiza mediante la decoración de las vestiduras³¹⁸: flores, círculos y aros, y lengüetas en sus *diners*, parecidos a los *croats* aunque más toscos de factura y de los que se han distinguido, en su última etapa, dos tipos; uno más ancho y pesado y un segundo más esbelto³¹⁹. Los *croats* de Alfonso IV (1327-1336) y Pedro IV (1336-1387), pese a introducir cambios en los remates de la corona y en las ornamentaciones de los ropajes, únicamente sintetizan las características propias del Justo y mantienen, en sus amonedaciones, una factura casi idéntica.

La aparición del *doble coronat* en manos de Juan I (1387-1396) favoreció un nuevo tipo de efigie, que aunque con dos variedades, estaba caracterizada por un canon más proporcionado y por las vestiduras. El busto, grabado delicadamente, muestra una hermosa corona rematada, a dos alturas, por hojas trilobuladas. El cabello, sutilmente ondulado hasta el rizo del extremo, dota de calidad a la pieza. Finalmente, las vestiduras ofrecen, por vez primera en monedas de vellón, el señal

³¹⁸ Si bien es con Pedro II cuando las vestiduras adquieren cierta importancia en la figuración del rey, es a partir de Alfonso IV cuando se aprecia la característica división en tres partes. Las piezas de Pedro IV, pese a no introducir ningún cambio sustancial, utilizan la parte central de sus ropas para incluir adornos de distintas formas. Se cree, incluso, que la estampa de dos florecitas con una T central pudiera corresponder a su última emisión, cuando trabajaba el maestro Tordera en una de las cecas reales. Vid. DOMINGO, *Acuñaciones*, pág. 52.

³¹⁹ La efigie que se reproduce en la lámina pertenecería a la segunda época. Vid. VILARET, *Els diners*, pág. 50. Esta segunda emisión correspondería, de acuerdo con Octavio Gil Farrés, al maestro G. Vicens. Vid. Octavio GIL FARRÉS, "Sobre los dineros barceloneses de Jaime I y Jaime II. Una rectificación monetaria", en *Numario Hispánico*, n° 5, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Antonio Agustín" de Numismática, Madrid, 1954, págs. 41-54.



real³²⁰. La segunda variedad, mucho más realista y dinámica, comparte las particularidades esenciales de la primera, aunque el modo de trabajar el rostro y el cabello demuestran la personalidad y genialidad de su maestro grabador. Pese a su preciosidad, éste fue un valor únicamente proseguido por su sucesor, Martín I (1396-1410), aunque, probablemente, su tipo iconográfico sirvió como punto de partida para las originales y casi realistas figuraciones del Humano y de sus sucesores, tendencia que culminará en el período de Fernando II (1479-1516).

Los *croats*³²¹ de Martín I denotan por la redondez de sus facciones, por el detallismo en su corona y vestiduras, y por la solución empleada en la oreja y en los cabellos, un prematuro acercamiento al naturalismo y a la veracidad³²², al tiempo que conviven con otras piezas que se mantienen en el más absoluto tradicionalismo. Fernando I (1412-1416) mantuvo estos originales tipos, al igual que Alfonso V (1416-1458), si bien este último introdujo, en algunos de sus divisores, ciertas diferencias en la corona, ahora mucho más alta; en el canon, algo más esbelto; y en las vestiduras, mucho más simples. Los *croats* de Juan II (1458-1479) son también muy parecidos, aunque los acuñados en la ceca de Perpiñán revelan un interés por hacer más esbelto el canon en una primera variedad³²³, y un interés por mantenerlo en una segunda³²⁴. Desconocemos los motivos que indujeron a este cambio.

Finalmente, las piezas numismáticas conocen un período de gran complejidad, a todos los niveles, durante el reinado de Fernando II (1479-1516). En primer lugar, los *croats*, pese a mantener una figuración todavía estereotipada³²⁵, empiezan a demostrar cierto interés retratístico. El cabello largo y el recortado flequillo son dos características que comparten estas monedas que evidencian la existencia de distintos grabadores para un mismo tipo monetario³²⁶. Mucho más sorprendente por el cambio que supone en la factura y en la expresión de la fisonomía del rey es la acuñación de los *diez principados*. Y es que, como indica Jean Babelon, esta

³²⁰ Como se ha explicado, se veía también en el *timbre* de oro que este mismo monarca había hecho acuñar.

³²¹ Y sus divisores.

³²² Las crónicas insisten en la gordura del rey, sobre todo a finales de su reinado. Curiosamente, este soberano figura también más grueso que sus familiares en la genealogía del *Rollo de Poblet*.

³²³ Se trata de las acuñadas hasta 1463.

³²⁴ Tras haber recuperado los condados de Rosellón y Cerdeña. Es una emisión realizada, según noticias de CRUSAFONT, *Acuñaciones*, entre 1473 y 1475.

³²⁵ Que se debe, fundamentalmente, al mantenimiento, en activo, de ciertos maestros grabadores. Se sabe que García Gomis o Gómez, alias Sorio, trabajó durante los reinados de Alfonso V, Juan II y Fernando II. Vid. MATEU, *Iconografía*, pág. 16.



transformación supone una ruptura por ser un cambio de rumbo repentino y no el fruto de una evolución progresiva³²⁷. Su superficie, trabajada extraordinariamente, cuida al máximo la gradación del volumen y demuestra la pericia técnica del maestro del cincel. Tocado por una corona engastada sobre bonete doblado, el busto regio asombra por su verismo. Aunque de menor realismo, destacan también sus *principados*, cuyas superficies muestran altas y ornamentadas coronas a la vez que exhiben ricas vestiduras, de entre las que asoman cuellos de jubones, camisas, chaquetas y complementos como las grandes cadenas tan características en las vestimentas de Fernando II. Por último, tan sólo señalar el *doble ducado* de ceca valenciana acuñado tras la muerte de la reina Isabel en cuyo anverso asoma, por vez primera en este valor monetario, el *busto de perfil* del rey, que comparte las típicas particularidades de las amonedaciones del Católico que tienden al retrato³²⁸.

El tipo *busto de frente* instaurado en la Corona por Pedro IV (1336-1387) que copiaba las amonedaciones de los reyes mallorquines, sufrió, al igual que la tipología *busto de perfil*, cambios sustanciales desde el siglo XIV hasta el XVI. La autorización del rey francés para imitar sus monedas en las acuñaciones mallorquinas favoreció un tipo de busto inserto en la órbita francesa. Coronado por corona a dos alturas, en la que alternan hojas trilobuladas y pequeñas perlas, el rostro del rey, alargado y encuadrado por una larga cabellera lisa, mira al frente vestido con sayo, ropa decorada y, encima, un gran manto del cual se distingue, perfectamente, la cincha que lo abrocha. Juan I (1387-1396) mantiene este mismo tipo en sus *rals* mallorquines, si bien se observan algunas importantes diferencias en los emitidos en Valencia³²⁹. De facciones más redondas, el busto, que ostentaba una visible corona también rematada a dos alturas por hojas trilobuladas y grupos de tres perlas, se encontraba enmarcado por ondulados cabellos que, aunque algo más cortos, terminaban con un gran rizo, tal y como aparecían también en los *doble coronats* que este mismo rey emitía en Cataluña³³⁰. Ataviado con jubón y manto ceñido por un broche de cuatro perlas, esta nueva efigie tendrá consecuentes en los *dihuité* acuñados por Martín I (1396-1410) en Valencia y en algunos de sus *rals*

³²⁶ Es lo que Jean Babelon ha explicado como las distintas maneras en que los artistas supieron interpretar un tipo humano determinado en las reales facciones, sobre las que adaptaron su propia técnica y su estilo particular. BABELON, *Retratos monetarios*, pág. 72.

³²⁷ *Ibidem*, pág. 69.

³²⁸ Son obras, para Felipe Mateu y Llopis, dignas de ponerse al lado de las que se producían en la Francia de Luis XI y en la Italia de Fernando I de Nápoles. MATEU, *Iconografía*, pág. 16.

³²⁹ Debe recordarse que el *ral* también se denominaba, en Valencia, *dihuité*.

³³⁰ Vid. primera imagen de Juan I en lámina 6



mallorquines. Variedad también proseguida por Fernando I (1412-1416) en Valencia³³¹, se observan, sin embargo, importantes cambios de factura en ciertos *rals* mallorquines. Vestida a la manera tradicional, la efigie real, tocada con alta corona y enmarcada por cortos y rizados cabellos, evidencia un marcado interés por la gradación del volumen. La existencia de otras piezas emitidas por este mismo monarca que siguen las características usuales o tradicionales, inclinan a reconocer la gran pericia del maestro escultor más que un cambio generalizado en el estilo figurativo. Alfonso V (1416-1458) prosigue, en Mallorca, también con ambos tipos; el instaurado por Juan I³³² y el iniciado por una de las cecas en tiempos de Fernando I³³³, si bien aparecen novedades en el vestido y en los cabellos, ahora con mayor movimiento. Sus emisiones napolitanas ofrecen, en líneas generales, el mismo diseño, aunque algunas piezas denotan mayor interés por el detalle en las vestiduras y en las coronas.

Juan II (1458-1479) mantuvo estas mismas iconografías en Mallorca, tanto en sus *rals* como en algunos de sus *diners* de vellón³³⁴, y también Valencia, si bien en este último territorio batió también los ya referidos *Pacífics*, donde se mostraba el busto del rey portando, como insignias regias, no sólo la corona y las vestiduras, sino también un largo cetro. Este monarca es el primero en batir *rals* de plata en Aragón, cuyo anverso muestra, en su superficie, un busto prácticamente idéntico a los empleados en sus *pacífics*, aunque se caracterizan por la ausencia del cetro. Con estilizada corona flordelisada, el rey, con pelo largo, realizado con simples incisiones y ligeramente ondulado en sus extremos, viste ropa palada³³⁵ y luce un collar perlado. A grandes trazos, Fernando II (1479-1516) continúa con este mismo tipo iniciado por su padre en algunos de sus *medio* y *cuarto real*, si bien se evidencian ciertos cambios también patentes en sus amonedaciones con *busto de perfil*; el cabello largo con flequillo corto y un mayor detalle en los complementos regios, como son la corona y las vestiduras.

³³¹ Y también por Alfonso V.

³³² Que aunque aporta novedades en el canon y en el peinado, comparte las principales características. Se trata de las acuñaciones con perros, estrellas y montes flordelisados como marcas de ceca.

³³³ Son las emisiones tienen leones, bueyes y lirios o ramos como marcas de ceca.

³³⁴ Emisiones que también proseguiría el Católico.

³³⁵ ¿Con el señal real?



7.- A MODO DE CONCLUSIÓN

Muy prematuramente, si se pone en relación con el resto de territorios cristianos peninsulares, surgió en los condados catalanes el fenómeno de la acuñación de moneda como fruto de la fuerte relación existente entre aquellos y las sociedades vecinas franca y musulmana. La pronta aparición del *mancús* tradicional, que seguía fielmente el modelo musulmán, dio paso, en tiempos del conde barcelonés Ramón Berenguer I (1035-1076), al tipo bilingüe, de gran interés por portar inscrita, en una de sus caras, la leyenda del poder emisor: RAIMVNDVS COMES en caracteres latinos. Pero es, sin duda, el *diner* de vellón de su predecesor Berenguer Ramón I (1018-1035) la acuñación que ofrece mayor expectación en el presente estudio por mostrar, por vez primera en emisiones cristianas peninsulares, un *busto de perfil*, si bien no ha podido aclararse todavía si ésta alberga una efigie condal o una episcopal. La moneda en cuestión, sin embargo, manifiesta ya las características esenciales que serán propias de las acuñaciones del rey de Aragón a lo largo de toda la Edad Media: por un lado, la imagen soberana, en el amplio sentido del término en este caso, y por otro lado, el empleo de la leyenda rodeando los campos de los anversos y de los reversos. Sancho Ramírez (1076-1094) fue el primer rey en batir moneda, primero en Aragón y posteriormente en Navarra. La gran abundancia de monedas y tipos diferentes bajo su reinado no es sino una muestra del gran dinamismo productivo alcanzado bajo su corona. También sus amonedaciones incidían en dos particularidades que se reiterarían casi sin excepción a lo largo del amplio marco temporal que abarca el presente análisis; la representación de su efigie en una de sus caras y la inserción de una leyenda que no sólo identificaba a la entidad emisora, sino que además tenía la función de validar la moneda sobre la cual estaba incisa.

El referente de las nuevas acuñaciones iba a bascular entre las potencias europeas; Francia e Inglaterra se conformaron como modelos evidentes y de mayor trascendencia, si bien distintas tipologías arrancaban de piezas tan alejadas como las bizantinas de tiempos de Tiberio Constantino. Los reyes de Aragón y Pamplona, a pesar de todo, no debieron dirigir, necesariamente, sus miradas a Oriente; a finales del siglo VI el rey visigodo Leovigildo, que estableció los fundamentos de la institución monárquica y que fue el primer gobernante en utilizar atributos reales como la corona y el cetro, fue también el primero en incluir su efigie y su nombre en las monedas por él batidas, con lo que se ofrecía un claro mensaje de autoridad y de



ostentación de poder. La existencia de un claro precedente peninsular en el uso de la moneda como soporte propagandístico es, pues, evidente, si bien los primeros reyes aragoneses y navarros que acuñaron moneda con su efigie no hicieron sino integrarse dentro del grupo conformado por los soberanos europeos que ya empleaban esta tipología.

La progresiva integración de nuevos territorios bajo la Corona de Aragón no supuso la pérdida de su propia individualidad sino que, basándose en códigos jurídicos existentes, que les eran propios o ajenos, se realizaron nuevas acuñaciones que de ellos eran exclusivas; la política monetaria de Jaime I (1213-1276) ofrece claros ejemplos a este respecto: pese a la reiteración, casi absoluta, de sus anversos con el *busto de perfil*, los campos de los reversos fueron ocupados por distintos motivos que identificaban a sus territorios emisores: la cruz de doble travesaño en Aragón, la cruz con aros y anillos en sus cuarteles en Barcelona, y la cruz procesional en Valencia. Las respectivas leyendas, sin embargo, pese a sufrir cambios en las intituciones, mostraban siempre el nombre del rey emisor, que era común en todos los territorios.

El fuerte tradicionalismo imperante en las amonedaciones medievales se debió a un claro interés por mantener inalterables los tipos para consolidar su estabilidad y asegurar su aceptación. De este modo, las efigies estereotipadas se fueron completando, muy paulatinamente, con insignias que evidenciaban cada vez más la dignidad del poder emisor, sin alterar, por ello, la figuración esencial. De los primitivos peinados y tocados característicos de las sobrias figuraciones primitivas, se pasó a las coronas que, con el tiempo, se complementaron con largos cetos y pomos. Los perlados que aludían a la lóriga o a la malla fueron cediendo paso a los sayos, ropas y mantos. Así, la iconografía regia en numismática se fue enriqueciendo con numerosos detalles que evocaban la idea de realeza, al tiempo que se enriquecía con nuevas representaciones, como el *busto de frente* o el rey *entronizado*, aunque todas ellas pretendían transmitir la misma idea: la imagen simbólica del rey.

Los tipos, ordenados cronológicamente, pueden resumirse en:

1.- *Busto de perfil*: que se observa ya en las emisiones del siglo XI y que fue característico en los *diners* o *dineros* de Aragón, Cataluña y Valencia; y en la totalidad de *òbols* u *òbolos* y *croats*, aunque también lo empleó Fernando II en algunos de sus *reales* de Aragón, Mallorca y Cerdeña. Al principio, todavía sin ninguna clase de insignias regias, es un tipo de figuración arcaico, de gran sobriedad



y estereotipado, siendo la leyenda lo único que identifica al personaje representado. Ya en el siglo XII se introduce la corona, atributo real por antonomasia, que por ser la insignia característica de la realeza y, por tanto, la que le particulariza en mayor medida, se empleará en toda emisión posterior. En esta tipología no se introduce ningún otro elemento regio a excepción de las vestiduras que, conforme avanza el tiempo, se ornamentan mediante circulitos, flores u otras decoraciones que, la mayor parte de las veces, tienen la función de identificar a la ceca emisora. De las primitivas efigies, alargadas, casi calcadas las unas de las otras y vestidas con cota de malla, se pasa a una representación de canon algo más redondeado, con cabellos mejor trabajados y vestiduras tratadas con mayor detenimiento. El período gótico, que se caracteriza, entre otras cosas, por las orlas polilobuladas, ofrece una figuración mucho más rica en los detalles, como demuestran las floronadas coronas y las ricas ropas, que se complementan con mantos y broches. Una última etapa se abre con Fernando II, cuyos anversos monetarios denuncian por un lado, el fuerte tradicionalismo en las acuñaciones clásicas, y por otro, ahora en sus nuevas emisiones, el novedoso rumbo al que se dirigen las artes figurativas, en donde el retrato será el principal protagonista.

2.- *Busto de frente*: Prescindiendo de los *diners* y *òbols* que Ramón Berenguer I (1018-1035) hizo acuñar en Gerona, en los que aparecía tocado con una visible corona de la que pendían, parece ser, largos lambrequines, es necesario esperar hasta el reinado de Pedro IV (1336-1387) para hallar amonedaciones del rey de Aragón con esta tipología. Integrada en el repertorio iconográfico del rey aragonés como resultado de la permanencia de las emisiones del frustrado Jaime III tras la conquista de Mallorca, esta figuración está en clara consonancia con las acuñaciones contemporáneas francesas que les sirvieron de modelo. Característico de los *diners* mallorquines y de los *rals* mallorquines y valencianos, pocas son las innovaciones que sufrió este tipo a lo largo de los tres siglos en los que fue utilizado. El busto, siempre acompañado por la corona, que adoptaba diversas formas y alturas según las épocas, y las vestiduras, cada vez más complejas, tan sólo adoptó el cetro en un nuevo valor monetario; el *pacífic*, ya en la segunda mitad del siglo XV.

3.- *Rey entronizado*: tipología también acogida, en la iconografía del rey de Aragón, a raíz de la incorporación del reino de Mallorca bajo la Corona por parte del Ceremonioso, fue empleada en amonedaciones que, aunque relativamente escasas, eran, generalmente, de fuerte valor. Los *rals* de oro mallorquines acuñados en



tiempos de Pedro IV fueron las primeras piezas batidas, si bien habrá que esperar hasta Alfonso V para hallar nuevo numerario con esta misma figuración, como son los *reali* o *reales* de plata albaneses, y los *carlinos* napolitanos. Su sucesor, Juan II, también utilizará esta espléndida representación para llenar los anversos de sus *reali* áureos sicilianos, mientras que el Católico proseguirá esta práctica en sus *trionfos*. Las primeras amonedaciones se encuentran dentro de la órbita francesa ya que, también en este caso, Pedro IV ordenó que le trajesen los cuños de tipo francés empleados por Jaime III³³⁶. El soberano, magníficamente vestido con ropa de tejido abundante y pesado manto atado con broche circular, está sentado sobre un trono que, la mayor parte de las veces, remata en dos dragones. Además de ostentar una evidente corona, sostiene, con su mano derecha, un lago cetro que presenta distintos remates, y con su izquierda, un pomo crucífero. Las escasas diferencias que se observan entre todas las piezas de este mismo grupo se refieren, fundamentalmente, a los remates de los cetros y de los tronos y en el trabajo de las vestiduras.

4.- Otras: las figuraciones del rey en los anversos de las acuñaciones ofrecen mayor variedad que las tres tipologías descritas. Sin embargo, el uso puntual de determinadas representaciones, que abarcan poco, bien en el número de emisiones, bien en el tiempo en que éstas se utilizan, obliga al estudioso a unificarlas en un mismo apartado.

Por un lado, la imagen *ecuestre*, empleada pronta y efímeramente, por las escasas consecuencias inmediatas que ésta tuvo, por Alfonso I en León. Cabalgando hacia la derecha, un jinete, probablemente coronado, figuraba, toscamente, con una espada en alto. Tan sólo Alfonso V (1416-1458) volverá a integrar esta figuración en alguna de sus emisiones, concretamente en el *alfonsín* de oro napolitano. De dinámica composición, agudizada por las gualdrapas del caballo y el corto manto del rey, figuraba el soberano, vestido con el arnés del caballero y tocado por un yelmo coronado con la cimera del dragón, que cabalgaba hacia la derecha mientras empuñaba una visible espada.

Por otro, los reyes *afrentados*, figuración empleada únicamente en tiempos de Fernando II el Católico en sus *ducados* emitidos en Valencia antes de la muerte de la reina Isabel y en los napolitanos. Siguiendo el modelo castellano, los bustos coronados de los monarcas aparecían, mirándose entre sí, a veces separados por coronas u otros elementos, en los anversos de los cuños monetarios.

³³⁶ BOTET, *Les monedes*, vol. III, pág. 140.



Finalmente, el rey *en pie*, representación tan sólo utilizada en los *timbres* de oro de Juan I (1387-1396). El generoso diámetro de la emisión permitió una cuidada labra muy rica en los detalles de esta magnífica moneda de la cual se conservan muy escasos ejemplares.

Estas son pues, las distintas variedades de imágenes figurativas que llenan los campos de las amonedaciones del rey de Aragón emitidas a lo largo toda la Edad Media. Las diferencias estilísticas e iconográficas existentes entre ellas no desvirtúan, en modo alguno, la finalidad última de estas representaciones: la clara manifestación simbólica de la institución monárquica, que fue haciéndose cada vez más habitual en las piezas numismáticas conforme aumentaba su autoridad.

Como entidad emisora y, plenamente consciente del valor propagandístico y mediático del numerario por él batido, el monarca va a escoger, muy cuidadosamente³³⁷, estas figuraciones que, progresivamente, se configuran como claro referente del poder. Conforme se va incrementando su potestad regia y va rodeándose, en sus actos públicos, de elementos que lo engrandecen y que, a la vez, lo identifican, su iconografía se va enriqueciendo con estos nuevos objetos que ahora le son propios y que no sólo le individualizan y le hacen claramente reconocible, sino que además le ensalzan e incluyen en la esfera más alta del poder.

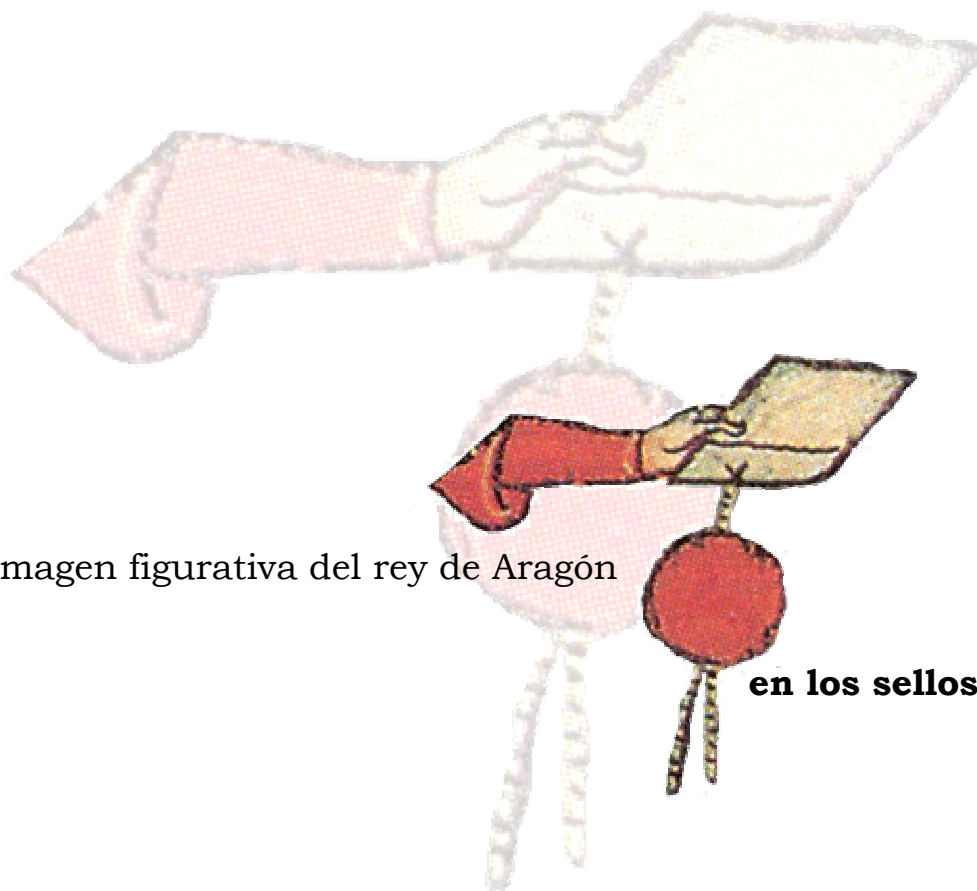
Igualmente, a través del numerario, el soberano mostraba su vinculación con el poder divino para consolidar su autoridad y su dominio terrenal y también para evidenciar su papel de mediador entre Dios Padre y sus súbditos, algo que, por otra parte, no es extraño o ajeno en otros soportes artísticos. La adopción de la cruz en los reversos, con lo que además se integraba dentro del grupo de monarcas europeos que acuñaban con la tipología *busto / cruz* fue una de las vías utilizadas, si bien las leyendas se conformaron como el instrumento más adecuado para ello. Así, a partir de Jaime I (1213-1276) comenzaron a introducirse términos como DEI GRA REX y, poco más adelante, con Pedro III (1276-1285) figuraban impresas elocuentes frases como SUMMA POTENCIA EST IN DEO o XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPAT en sus acuñaciones sicilianas. Igualmente, DNS PTECTOR MEVS η ADIVT se leía, por vez primera, en monedas de Juan I (1387-1396), aunque se mantuvo en monedas batidas por sus sucesores, quienes conservaron intacto el deseo inicial de mostrarse relacionados con el Poder Supremo.

³³⁷ Se han incluido en el presente estudio algunos documentos en los que el rey especifica, con todo detalle, cómo quiere aparecer representado.



Para finalizar, tan sólo aludir al reflejo que suponen, de la situación política vivida en un territorio y en una época determinada, las diversas acuñaciones. Piezas tan tempranas como los *dineros* del lirio, acuñadas durante el cogobierno condal de los hermanos Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II (1076-1096) así lo atestiguan, si bien se encuentran otros claros ejemplos a lo largo de todo el período que aquí se analiza, como son las acuñaciones mallorquinas para las que, fruto de las buenas relaciones existentes entre su rey y el de Francia, se utilizaron modelos francos; la adopción del *pacífic* que, pese a haber sido acuñado por vez primera por los reyes ilegítimos desde el punto de vista de Juan II, tuvo que ser aceptado y, por tanto, proseguida su emisión tras la Guerra Civil; o el cambio iconográfico observado en las acuñaciones de Fernando II tras la muerte de su esposa Isabel. Estas cuatro monedas, que son sólo una pequeña muestra del amplio repertorio numismático medieval, anuncian por sí mismas un cambio iconográfico por parte de la voluntad soberana que surge como resultado de acontecimientos históricos tales como problemas sucesorios, que desaconsejan cualquier uso epigráfico referido al gobernante; buenas relaciones externas con otros reinos que permiten el traspaso de los cuños monetarios; imperativos económicos y sociales que obligan a la permanencia de una acuñación ilegal en origen; o cuestiones de política interna que, una vez solucionados, parecen no haber tenido lugar.

Y es que la moneda no era sólo un instrumento económico. Era, ante todo, un documento, una herramienta de largo alcance muchas veces. Y es así como los monarcas debieron entenderla ya que, sistemáticamente, utilizaron sus caras para insertar en ellas iconografías que los simbolizara; por un lado, la imagen figurativa, en algunos casos claramente detallada documentalmente, y por otro, la leyenda, que validaba la acuñación al tiempo que facilitaba al usuario la comprensión de la imagen representada.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón

en los sellos



1.- INTRODUCCIÓN

Se señalaba en la introducción del anterior capítulo que monedas y sellos compartían un claro substrato común al configurarse como evidentes manifestaciones de la autoridad monárquica, de modo que la iconografía grabada en sus superficies no tenía otra función que la de fortalecer la imagen del poder soberano porque ambos elementos eran, como en aquellas líneas se explicaba, “vehículos de propaganda del rey”¹. Del mismo modo, al igual que se comentaba en la sección anterior, las líneas que siguen pretenden ofrecer un análisis de la figuración del rey de Aragón en este magnífico aunque muchas veces olvidado soporte artístico, para lo cual tampoco se han realizado fichas específicas diferenciadas del resto de géneros que albergan representaciones reales. Conscientes de la existencia de completos trabajos relacionados con el proceso metodológico que debe seguirse para efectuar un correcto tratamiento y una precisa descripción de los sellos objeto de estudio², conviene señalar las razones más importantes que han llevado a desestimar sus propuestas. Por un lado, y como ocurría también con las monedas, la inclusión de información que no afecta directamente al estudio de la imagen del rey y que, por tanto, es secundaria. Por otro, la propia organización de las láminas, que no permite aportar la información necesaria según estos tratados.

Poco más va a aclararse aquí sobre la cuestión de método, ya que todo lo expuesto en la introducción referente a monedas se hace extensivo al presente capítulo. Sin embargo, debe advertirse, el comúnmente admitido problema de la

¹ Las analogías entre ambos soportes se corrobora en la constatada utilización del reverso de la moneda de un real de plata como matriz sigilar ante la ausencia del sello en la Valencia de tiempos de Martín I a Juan II. Por lo general, se justificaba la actuación mediante una cláusula, como por ejemplo, “*La qual vos trametem sagelada ab un real como a p[re]sent no ajam lo sagell de n[ost]ra cort*”, “*E com a p[re]sent no tinga[m] sagel p[ro]pri, have[m] manat sagellar la p[re]sent ab hu real d’argent*”, o “*E com no ajam a p[re]sent a mà lo p[ro]pi sagell de la n[ost]ra cort, avem fet sagellar la p[re]sent ab hu[n] real d’argent*”. Los fragmentos proceden de María Luisa CABANES CATALÁ, Ramón BALDAQUÍ ESCANDELL y Verónica MATEO RIPOLL, “Sigilografía Valenciana en la época de Alfonso el Magnánimo: estado de la cuestión”, en Guido D’AGOSTINO y Giulia BUFFARDI (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, pág. 99. En lo que sigue, D’AGOSTINO y BUFFARDI (Eds.), *XVI Congresso Internazionale*.

² De entre los más recientes, cabría destacar el de María CARMONA DE LOS SANTOS, “Metodología de la descripción de sellos”, en VVAA, *Primer Coloquio de Sigilografía*, págs. 253-265 –en lo que sigue, CARMONA, *Metodología*–. También es muy aclaradora su posterior obra María CARMONA DE LOS SANTOS, *Manual de sigilografía. Normas técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales*, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid, 1996. Naturalmente, existen numerosos consejos diseminados por los abundantes artículos de Michel Pastoureau, Faustino Menéndez Pidal de Navascués, Ferran de Sagarra, Ángel Riesco Terrero, y en los esclarecedores trabajos de la Comisión Internacional de Sigilografía, por sólo citar los más conocidos. Sus referencias bibliográficas aparecerán en el transcurso del presente discurso.



terminología, cuestión abordada en, por ejemplo, el Primer Congreso de Sigilografía³. Teniendo en cuenta que existen vocablos cuya significación aún no ha sido definida con el rigor y exactitud aconsejables, aquí van a emplearse las voces *sello* e *impronta* como sinónimos, del mismo modo que, tal y como ocurría en numismática, se identificarán las nociones de *superficie*, *cara* y *campo*⁴ siempre que se refieran, claro está, al género sigilográfico. Igualmente, debido a la búsqueda de una cohesión entre el tratamiento de ambos géneros, siempre que sea posible va a emplearse el mismo sistema de trabajo en lo que a la organización del discurso se refiere, incluyéndose en ellos términos descriptivos no aceptados por algunos historiadores⁵.

Fuente de información histórica particularmente rica a pesar de su escaso tamaño⁶, el sello, según fuentes alfonsíes, es “señal que el Rey, u otro ome qualquier

³ Donde Faustino Menéndez Pidal de Navascués expuso las imprecisiones de vocabulario que, por diversas razones, son todavía frecuentes hoy en este campo. Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “Cuestiones de terminología”, en VVAA, *Primer Coloquio de Sigilografía*, págs. 247-252. Aparecerá, a partir de ahora, como MENÉNDEZ PIDAL, *Cuestiones*. Del mismo modo, la aparición de cuestionarios concernientes a la catalogación de los sellos dirigido a los directores de los archivos, a nivel mundial, pone de manifiesto todas estas dificultades en lo que concierne a una necesaria unanimidad metodológica. Vid. “Cuestionario concerniente a los sellos”, en *V Congreso Internacional de Archivos*, Consejo Internacional de Archivos, Comité Internacional de Sigilografía, Bruselas, 1-5 de septiembre de 1964; las *Actes de la quatorzième conférence internationale de la table ronde des Archives*, I. “Les budgets des archives” y II. “La sigillographie, l’héraldique et la symbolique administrative contemporaine dans les archives”, Luxembourg, 1975; *I sigillo nella storia della civiltà attraverso i documenti dell’Archivio Segreto Vaticano. Mostra Documentaria 19 Febraio-18 Marzo*, 1985, Archivio Segreto Vaticano, Roma, 1985, págs. 40 y sig.; o la más reciente de María CARMONA DE LOS SANTOS, Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Manuel ROMERO TALLAFIGO y Antonio SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *De sellos y blasones. Sigiloheraldica para archiveros*, S y C ed., Carmona, 1996 –en lo que sigue, VVAA, *Sigiloheraldica*– por ejemplo. Completa publicación que intentó solventar la cuestión a nivel internacional es *Vocabulaire International de la sigillographie*, Ministerio per i beni culturali e ambientali. Pubblicazione degli Archivi di Stato. Sussidi 3, Conseil International des Archives. Comité de Sigillographie, Roma, 1990.

⁴ Se aborda el tema, con cierta profundidad, en Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Apuntes de sigilografía española*, Minaya, Guadalajara, 1993, págs. 15-23. Figurará citado, en lo que sigue, como MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*.

⁵ En 1984 la Comisión Internacional de sigilografía especificó: “*On ne peut plus, en tout cas, bormer la description à une expression comme “personnage debout” ou “type équestre” comme au temps où Douët d’Arq composait son grand inventaire des sceaux des Archives nationales à Paris. On dira, par exemple, “évêque tenant de la main droite la crosse et de l’autre le levre” ou bien “cavalier portant le heaume cônica, tenant l’épée longue de la main droite et l’écu de la gauche”*. Vid. “Diplomatica et sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission Internationale de Diplomatie et de la Commission Internationale de Sigillographie”, en *Folia Caesaragustana*, n° 1, Cátedra Zurita, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984, pág. 102. Se citará, en las siguientes líneas, como VVAA, *Diplomatica*. Evidentemente, por cuestiones de concordancia con el resto del trabajo y también de extensión, se mantendrán las sintéticas, y quizás desacertadas para algunos, expresiones en el presente capítulo, si bien los sellos de mayor interés aparecerán debidamente descritos.

⁶ Algo que advierten los eruditos al tema y que muchos historiadores olvidan, incluso los medievalistas. Vid. Michel PASTOUREAU, “Le sceau médiéval”, en *Pour la Science*, octubre, n° 72, 1983, pág. 14. Este artículo fue publicado también, bajo el mismo título, en Michel PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d’Or, Paris, 1986, págs. 71-87. Figurará citado, seguidamente, como PASTOUREAU, *Médiéval*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

107

manda fazer en metal, o en piedra para firmar sus cartas con el⁷, definición que aunque presta mayor atención a la matriz que a la impronta demuestra su uso universal y su finalidad validatoria. La búsqueda de una definición satisfactoria ha sido, a lo largo de la última centuria, un problema fundamental por parte de los investigadores, quienes no han logrado conciliar en una sola expresión todos los complejos elementos, valores y significados que integran el sello. Una relativamente actual y completa definición de Ángel Riesco Terrero pone de manifiesto que por sello se entiende aquel instrumento o utensilio que, en forma de matriz, plancha o molde, es grabado con las armas, divisas, emblemas y leyendas o lemas de una persona, institución o familia que se servirán de él para reproducirlo y estamparlo en cartas y documentos para autorizar, garantizar el texto y, al mismo tiempo, realizar la autoridad de su propietario o emisor⁸. Esta completa expresión ha sido sintetizada en una nueva definición procedente de la Comisión Internacional de Sigilografía, quien determina que sello es “una impronta obtenida sobre un soporte por la aposición de una matriz presentando signos propios de una autoridad o de una persona física o moral⁹”.

Lo que verdaderamente atañe a la presente exposición es la imagen del rey impresa en las improntas céricas que, al igual que ocurría en el género numismático, tienen el interés añadido de ser objetos emitidos ininterrumpidamente a lo largo de todo el período que aquí se aborda, además de estar perfectamente datados en el tiempo por pender, la mayoría de ellos, de documentos fechados. Que esta imagen cérica del poder soberano era entendida, ya en la Edad Media, como signo de autoridad lo evidencia el propio Alfonso X el Sabio, quien comenta en las Partidas: “la imagen del rey, como su sello, en que está su figura [...] son en su remembranza do él

⁷ *Las Siete partidas*, Partida 3, Título 20, Ley I. Citado en Antonio LÓPEZ GUTIÉRREZ, “La sigilografía en las fuentes legales alfonsíes”, en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía. Madrid, del 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, pág. 125. Aparecerán citados, en lo que sigue, VVAA, *Primer coloquio de Sigilografía* y LÓPEZ, *Alfonsíes*.

⁸ Ángel RIESCO TERRERO, “Introducción a la sigilografía”, en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978, págs. 13-14. Aparecerá citado como RIESCO, *Introducción*.

⁹ VVAA, *Diplomatica*, pág. 177. En realidad, esta definición simplificaba la ofrecida por Auguste Coulon, conservador del Servicio de Sellos en el Archivo Nacional de Francia, en París, quien sugería que el sello era la impronta sobre una materia plástica, generalmente la cera, de imágenes o de caracteres grabados sobre un cuerpo duro (metal o piedra) normalmente designado matriz y generalmente empleado como signo personal de autoridad y de propiedad, definición incompleta por prescindir citar el fin principal del sello en la Edad Media: su fijación sobre un documento escrito con el fin de autentificarlo. Vid. PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 14.



no está”¹⁰. Igualmente, los sellos se configuraron como espléndidos soportes de iconografías por alcanzar a un número casi ilimitado de personas en un espacio geográfico también indefinido, pues gozaron éstos de una gran difusión. En esta misma línea, recordaba John Steane que las efigies reales eran vistas por un número relativamente pequeño de gente, pues las estatuas de piedra eran, por su naturaleza, estáticas, al igual que gran parte del resto de géneros artísticos; así, el más poderosos método de proyectar la imagen del rey era el uso de los sellos¹¹.

En un principio destinados para cerrar, como más adelante se comentará, los sellos fueron después empleados como signo de validación, de modo que lo importante ya no será tan sólo la propia integridad de la impronta, sino la identificación del titular, de quien “dependía la credibilidad y el valor compulsivo del documento”¹². Efectivamente podría afirmarse, como advertía Michel Pastoureau, que hacia 1300 cualquier acta notarial que no estuviera acompañada por una impronta era inmediatamente rechazada en la mayor parte de Occidente¹³.

La cancillería regia aragonesa no fue ninguna excepción en el empleo de matrices sigilares, tal y como se verá en el presente capítulo. De hecho, existen numerosos testimonios materiales y documentales que denotan un pronto y abundante empleo a lo largo del período que aquí se analiza. De entre los escasos estudios¹⁴ de los que han sido objeto destaca, en primer lugar, el catálogo sigilográfico de Ferran de Sagarra, quien sistematizó, en su inventario, la mayor parte

¹⁰ Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “Primeros emblemas regios”, en *Signos de identidad histórica para Navarra*, tom. I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, pág. 180. Se citarán, en lo que sigue, MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros* y VVAA, *Identidad histórica*, respectivamente.

¹¹ John STEANE, *The Archaeology of the Medieval English Monarchy*, B. T. Batsford Ltd., London, 1993, págs. 22-23. Reseñado, en las siguientes líneas, STEANE, *Medieval English Monarchy*.

¹² MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 180. Parece ser que, en este sentido, Eduardo el Confesor (1042-1066) protagonizó un gran papel, pues sus cartas fueron las primeras cuyos sellos no debían romperse para ser leídas, con lo que la impronta permanecía en perfecto estado y continuaba pendiente y autenticando la carta. Se ha sugerido que el diseñador del sello del Confesor fue el alemán Goldsmith Theodorus, quien aparece en el célebre *Domesday Book*; lo cierto es que su iconografía guarda importante relación con la de las improntas del Sacro Imperio. Más detalles en STEANE, *Medieval English Monarchy*, págs. 23-24.

¹³ Michel PASTOUREAU, “Les graveurs de sceaux et la création emblématique”, en Xavier BARRAL I ALLET (Org.), *Artistes, artisans et promotion artistique au Moyen Âge. Colloque international 2-6/5/1983*, vol I. “Les hommes”, Paris, 1986, pág. 516. Se citará PASTOUREAU, *Les graveurs*.

¹⁴ Si se tienen en cuenta tan sólo los análisis que, en términos de Ángel Riesco Terrero, “traspasan los reducidos límites de la hechura y materialidad del sello en cuanto pieza arqueológica aislada de museo”. Vid. Ángel RIESCO TERRERO, “Predominio o más bien equilibrio entre los valores identificativos, artísticos, ornamentales y jurídico-diplomáticos de los sellos anteriores al Renacimiento: del sello protohistórico al sello medieval y prerrenacentista”, en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año XLIX, nos 286-287, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, mayo-agosto 2001, pág. 472. Aparecerá citado como RIESCO, *Predominio*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

109

de improntas céricas de los reyes de Aragón y condes de Barcelona¹⁵. Hasta la década de los setenta fue el único trabajo de estas características en todo el territorio peninsular, carencia que se vio en cierto modo superada por la aparición del catálogo de Araceli Guglieri¹⁶ y, más tarde, de una magnífica obra realizada por Faustino Menéndez Pidal de Navascués, Mikel Ramos Aguirre y Esperanza Ochoa de Olza Eguiraun¹⁷. De todos modos, y a pesar de estos últimos estudios, en cuanto a los trabajos sistemáticos de compilación, es una evidencia que el campo sigilográfico se muestra, ciertamente, mucho más menguado que el numismático, deficiencia ésta que se refleja también en el resto de territorios europeos¹⁸. Sin ánimo de desacreditar el que fue inaugural trabajo de Tomás Muñoz y Romero¹⁹, el ya citado perteneciente a Ferran de Sagarra i Siscar, o los de Juan Menéndez Pidal²⁰, quienes, de entre otros, realizaron una indudable aportación al terreno de la sigilografía al favorecer la difusión de estos sellos en los que luego otros eruditos centraron su atención, es mucho lo que todavía hoy queda por hacer. El presente capítulo procura aportar algo más al conocimiento de la sigilografía medieval al tiempo que se configura como un respetuoso tributo a los pioneros de este tan desatendido género²¹.

¹⁵ Ferran DE SAGARRA I SISCAR, *Sigilografía catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, 3 vols., Estampa d'Henrich, Barcelona, 1916-1932. Figurará, en lo que sigue, DE SAGARRA, *Sigilografía*. Los sellos reales se incluyen en el primer volumen, si bien el catálogo engloba también otros sellos medievales emitidos en los territorios catalanes y aragoneses, como los pertenecientes a obispos, condes, ciudades, instituciones o gremios.

¹⁶ Araceli GUGLIERI NAVARRO, *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, 2 vols., Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1974.

¹⁷ Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Mikel RAMOS AGUIRRE y Esperanza OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 1995. Aparecerá citado, en las siguientes notas, como MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*. Brigitte Bédos-Rezak se hace eco de esta magnífica obra en "Comptes Rendus", en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. Xe-XIe siècles*, año 43, enero.marzo, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, págs. 101-104.

¹⁸ Incluyendo a Francia donde, muy tempranamente, hacia el siglo XVII, nació la sigilografía gracias a los trabajos de algunos estudiosos pertenecientes a la congregación benedictina de San Mauro. La información procede de PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 21.

¹⁹ Tomás MUÑOZ ROMERO, "Ensayo de Sfragística española. Importancia de este estudio. Plan de este ensayo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 9, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1883, págs. 84-85. Labor proseguida, poco después, por su hijo J. Muñoz Rivero.

²⁰ Cuyas referencias bibliográficas irán apareciendo a lo largo del presente análisis.

²¹ Extenso repertorio de estudios sobre los sellos en España se ofrece, dividido por provincias, en María CARMONA DE LOS SANTOS, *Bibliografía de sigilografía española*, Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid, 1999.



2.- LOS PRECEDENTES

Según términos de Miquel de Fábregas, el origen de los sellos como instrumento se confunde con los orígenes de la civilización y, por ello, podrían considerarse tan antiguos como la escritura²². En un inicio, realizados con barro y en relieve²³, se utilizaron en el Próximo Oriente, entre otros usos, como mecanismo para sellar documentos, para cerrar tumbas reales²⁴ y también como medio de identificar la propiedad de los esclavos²⁵. En ellos, tan sólo las leyendas, escritas en líneas paralelas²⁶, identificaban al titular, que en muy pocos se encontraba representado, si bien estas exiguas figuraciones ilustraban, ya en fechas tan tempranas, la imagen de autoridad: el rey pisando a sus enemigos, una diosa que presentaba el oficial al rey, etc²⁷. Adoptado igualmente por los egipcios, que lo emplearon también para sus cierres²⁸, el sello circular fue reemplazado por el de matriz plana, que previamente habían usado hititas y mitannios a inicios del II milenio a. J. C, adquiriendo en su forma de anillo sigilar un carácter de alta distinción o de autoridad por simbolizar, su entrega, la concesión de un poder delegado²⁹. Sin embargo, la combinación de la

²² Michel Pastoureau determina que son anteriores a ella. Vid. PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 15. Lejos de pretender entrar en el debate, debe advertirse no obstante, que los sellos son inseparables de la historia de la administración y de la conservación de las pruebas escritas por lo que, de acuerdo con las afirmaciones de Robert-Henri Bautier, su uso debió de desarrollarse al mismo tiempo que se difundía el recurso de la escritura. Vid. Robert-Henri BAUTIER, “Le cheminement du sceau et de la bulle. Des origines mésopotamiennes au XIIIe siècle occidental”, en BAUTIER, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, pág. 41. Citado, en las líneas que siguen, como BAUTIER, *Cheminement* y BAUTIER, *Chartes*, respectivamente.

²³ La primera de las aportaciones de la Antigüedad a la historia de los sellos fue, según Faustino Menéndez Pidal de Navascués, la de hacerlos en relieve. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 31.

²⁴ Es decir, la función primordial, y quizás primera, de los sellos fue la de garantizar un cierre, función que, advierten Faustino Menéndez Pidal y otros, aún hoy se mantiene. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 29.

²⁵ Con ellos se les marcaba la piel del brazo, de la espalda o del pecho. Miquel DE FÀBREGAS I SABATER, “La classificació dels segells, una tasca rigorosa i científica”, en *Paratge. Quaderns d’Estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i vexil·lografia*, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil·lografia i vexil·lologia, Barcelona-Sant Cugat, 1990, pág. 19. Se citará, en lo que sigue, como DE FÀBREGAS, *La classificació*.

²⁶ Los renglones paralelos fueron propios de los sellos mesopotámicos, chinos, bizantinos y árabes. Las leyendas circulares fueron, en cambio, aportación occidental debida, probablemente, a fenicios y griegos, aunque se difundió principalmente a través de la moneda romana. De este modo, todos los sellos medievales occidentales portaron la leyenda circular a excepción de los directamente derivados de la tradición bizantina, esto es, las bulas papales y las normandas en Italia. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, págs. 34 y 46.

²⁷ Escenas propagandísticas que, por otra parte, se observan en diversos relieves de estelas. Deben recordarse, de entre otras muchas, la *estela de Naram Sin*, de la 2ª mitad del III milenio; el relieve del *Código de Hammurabi*, del s. XVIII a. J. C.; o el *Kudurru de Melisipak*, del s. XII a. J. C., por sólo citar algunos de los más conocidos.

²⁸ Sellaban, por ejemplo, los tapones de los vasos que guardaban las vísceras de los faraones difuntos. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 35.

²⁹ Faustino Menéndez Pidal recuerda las pinturas de la tumba de Huy, virrey de Nubia bajo Tutankhamon, a quien se le representa recibiendo su anillo. *Ibidem*, pág. 37. Igualmente, en la Biblia se



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

111

matriz sigilar personal con el anillo de adorno apareció en Luristán hacia 1700 a. J.C., parece ser que en relación con la llegada de los arios en su migración desde el Cáucaso³⁰. De esta forma, desde su origen el sello se configuró como un instrumento de poder o de privilegio alcanzable sólo para unos pocos en el preciso momento en el que, bien por la imagen bien por la leyenda se reconocía al titular, por lo que se convertía en su símbolo o signo comprensible y, eventualmente, en la propia representación del príncipe o de la divinidad³¹.

Es en época de griegos y romanos, quienes difundieron esta práctica por todo el mundo latino, cuando el uso sigilar escapó de manos exclusivamente regias y se extendió a las más altas capas de la sociedad³². Representando, generalmente, figuras mitológicas, bustos, personajes de cuerpo entero y escenas de fábulas griegas³³, estos anillos signatorios, “*annuli sigillarii*” para los romanos, adoptaron entonces las funciones que les serían propias en la Edad Media³⁴ y se convirtieron en un reconocido y aceptado medio de propaganda. De hecho, es sabido que a finales de la República y en los inicios del Imperio, los miembros de las familias poderosas regalaban a sus partidarios entalles y camafeos con sus propios retratos divinizados. Augusto fue el primero en poseer un anillo sigilar con una esfinge³⁵, luego con el retrato de Alejandro Magno y, finalmente, con su propio retrato tallado³⁶. Estas

lee: “y dijo el Faraón [...] ‘Tú serás quien gobierne mi casa y todo mi pueblo te obedecerá [...]’. Quitóse el Faraón el anillo de su mano y lo puso en la de José”. Gén, 41, 38-42.

³⁰ *Idem*, pág. 37.

³¹ Muy útil es el ya referido artículo de Bautier referente a la creación de sellos y bulas en Mesopotamia. BAUTIER, *Cheminement*, págs. 41-48.

³² La gran cantidad de anillos sigilares de metal o con entalles hallados en las casas de Olynto, de mediados del s. IV a. J. C., parecen indicar que éste era el tipo más frecuentemente utilizado por el pueblo llano. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 39.

³³ Los sellos de los primitivos cristianos, empero, llevaban estampadas imágenes de Cristo, de la Virgen, de los Apóstoles y también de ángeles. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 3.

³⁴ Funciones de cierre y de validación, a menudo del emperador, con evidentes connotaciones de poder. Faustino Menéndez Pidal recuerda el *código* de Teodosio y las *Instituciones* de Justiniano, donde el Senado dispuso que los documentos jurídicos fuesen sellados por los pertinentes intervinientes y testigos. También se emplearon con la antigua función de marca de propiedad, aunque sus características diferían de las de los anteriores: de formas caprichosas y surgidos de matrices no anulares, sus superficies, de bronce o hierro con un asa para ser pendidos, no llevaban iconografía figurativa, sino tan sólo el nombre o las iniciales del propietario. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, págs. 42-44.

³⁵ Que se había configurado como el símbolo del *regnum Apollinis* profetizado por la Sibila. Como advierte Paul Zanker, pronto se convirtió un signo frecuente dentro del lenguaje iconográfico augústeo. Vid. Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pág. 72. Aparecerá citado, en las líneas que siguen, como ZANKER, *Augusto*.

³⁶ Este famoso sello grabado por Dioscórides fue usado también por los siguientes emperadores, con lo que adquirió gran valor simbólico en las sucesiones. Faustino Menéndez Pidal recuerda que el mantenimiento del tipo sigilar para lograr una pacífica sucesión fue algo muy practicado en el medioevo, si bien la Corona de Aragón, como se verá, constituyó una clara excepción, al menos en lo que a la Baja Edad Media se refiere. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 46.



valiosas piezas pasaron a manos de los cabecillas bárbaros quienes, aunque las recogieron con gran admiración, hicieron escaso uso de ellas³⁷. Más adelante, los carolingios supieron compaginar en sus entalles la tradición romana del retrato³⁸, como medio de personalizar el sello, con la singularidad de disponer alrededor una banda metálica donde se colocaba, perimetralmente, la leyenda. Así se consolidaba, en sigilografía, el denominado tipo occidental³⁹, que había sido inspirado por la moneda romana que incluía el retrato, por un lado, y la leyenda perimetral, por otro⁴⁰. Los emperadores carolingios también se sirvieron de las bulas de plomo con doble cara, pues eran pendientes, imitando, claro está, las bulas bizantinas. Poco a poco, a medida que las tradiciones romanas declinaban disminuía también el uso de la bula y del retrato en perfil laureado, al tiempo que el sello placado con el emperador de frente cobraba protagonismo. Aunque reproducidos ya bajo Carlos el Calvo (875-877) y Luis II (877-879), el tipo *de frente* sufrió una definitiva evolución bajo el reinado de Lotario (954-986), liberándose del más mínimo aderezo de sabor antiguo. De medio cuerpo, de frente y barbado, el rey franco, que exhibía corona con tres vistosos florones, se mostraba cogiendo, con gran rotundidad, el cetro con la mano derecha y el bastón de mando con la izquierda. Representación de gran éxito, según evidencian los sellos de sus sucesores inmediatos, experimentó, sin embargo, algunos cambios en lo que a insignias se refiere, viéndose sustituidos el cetro y el bastón de mando por un florón y un pomo respectivamente; fue, con toda probabilidad, el tipo que originó, más adelante, la clásica iconografía de majestad⁴¹. A finales del siglo X coexistieron, pues, junto con los tradicionales anillos sigilares, los grandes sellos oficiales, ya en manos de los más grandes personajes. Los anteriores anillos anulares, que debido a diversas circunstancias⁴² habían vuelto,

³⁷ Maximin DELOCHE, en *Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen âge*, Paris, 1900, realiza un completo estudio referente a este tema según cita DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 3.

³⁸ Retratos casi siempre de perfil, laureados o diademados y vestidos con paludamento; manto de púrpura bordado de oro que usaban en campaña los emperadores y caudillos romanos. El sello de Carlos el Gordo (885-887) lo representa además con lanza y escudo, imitación evidente de los tipos imperiales. Vid. Joseph ROMAN, *Manuel de sigillographie française*, Picard, Paris, 1912, pág. 71. Se verá citado, en lo que sigue, como ROMAN, *Manuel*.

³⁹ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 48.

⁴⁰ Además de la consabida influencia bizantina: la imitación de la titularidad imperial, la introducción de la indicación en la fecha, o la aparición del sellado en las actas solemnes son sólo algunos de los elementos descritos por Robert-Henri BAUTIER, "Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Age, d'après les types des sceaux de Majesté", en BAUTIER, *Chartes*, pág. 563. Se citará como BAUTIER, *Échanges*.

⁴¹ ROMAN, *Manuel*, págs. 72-74.

⁴² De entre ellas la decadencia de la cultura escrita y el elevado precio de los entalles, según apreciaciones de MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 28.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

113

paulatinamente, a manos de las altas jerarquías tras pasar un período de gran divulgación, fueron trasladados de la antigua función de garantizar un cierre al ámbito diplomático⁴³. Ornamentados, la mayor parte de las veces, mediante un tosco monograma⁴⁴, algunos presentaban representaciones figurativas, a veces relacionadas a las leyendas que las rodeaban; más adelante se aludirá a este tipo de anillos sigilares de los que, desafortunadamente, se han conservado muy escasos ejemplares. Aunque el sello redondo en cera no se inició hasta Lotario (958), es claramente palpable que había arraigado un tipo de sello que, abandonando el anterior carácter abstracto, se particularizaba por ser asumido como símbolo de autoridad, cargo y dignidad⁴⁵, aspecto simbólico que se plasmaba, visualmente, en la manifestación de las insignias correspondientes a sus titulares, muy distintos en su categoría y condición⁴⁶. Cambio sustancial fue el protagonizado por Otón III en octubre de 997, cuyo sello exhibía, por vez primera y aunque muy rudimentario, el tipo *entronizado* o mayestático, tipología que no apareció, en suelo franco, hasta el reinado de Enrique I (1035-1060). Procedente de la presentación del príncipe de medio cuerpo y de frente desde el reinado de Lotario⁴⁷, gozará de gran aceptación. Así, en estas nuevas improntas, la identidad del titular se expresaba mediante su retrato según el tipo romano, caracterizado por la representación figurativa del personaje en cuestión, en contraposición al modo oriental de representar a una persona mediante su nombre⁴⁸. Lejos de ser verdaderos retratos fisionómicos, las figuraciones insertas en los campos de la sigilografía fueron, tal y como sucedía igualmente en el género numismático, imágenes arquetipo cuya función no era sino la de mostrar, del modo más evidente posible, las actitudes propias del titular

⁴³ El tardío uso del sello como cierre en la Península se evidencia, como apuntan Faustino Menéndez Pidal y otros, en los fueros de León y de Cáseda, de 1017 y de 1129 respectivamente, cuyas líneas revelan que éstos eran colocados en las lipsanotecas y en las puertas de los embargos judiciales. *Ibidem*, pág. 29. Que esta práctica es de muy antigua tradición lo atestiguan pasajes de las Sagradas Escrituras como el que se refiere al profeta Daniel, cuando desenmascara a los sacerdotes de Bel. En él se lee: “luego salieron, cerraron la puerta, la sellaron con el anillo del rey y se fueron [...]. Al día siguiente [...] el rey se dirigió al templo junto con Daniel. Y dijo el rey: ¿están intactos los sellos, Daniel?”. Dan, 14, 14-17.

⁴⁴ Como solían ser los de los siglos VI al X. ROMAN, *Manuel*, pág. 74.

⁴⁵ RIESCO, *Predominio*, pág. 480.

⁴⁶ Mitras y báculos para obispos; coronas, cetros y globos crucíferos para los reyes, etc.

⁴⁷ Según opinión de Roman, son el mismo rostro barbado, la idéntica corona con tres florones, las iguales vestiduras y el gemelo cetro los particulares que inducen a pensar en esta evolución tipológica. El mismo investigador añade, significativamente, “*complétez la silhouette du personnage* [del sello de Lotario] *en figurant sa partie inférieure, agrandissez légèrement le champ du sceau, et le type de majesté est créé*”. ROMAN, *Manuel*, pág. 75. Más adelante, cuando se haga referencia a la sigilografía del Casto, se retomará esta interesante pieza.



acompañado por sus insignias de poder, como correspondía a un miembro de la más alta jerarquía social.

Resumiendo, realizados originariamente para un pequeño círculo de letrados que reconocían las improntas porque simplemente las recordaban, su contenido plástico ni se refería a su propietario o titular, ni se encontraba provisto de connotaciones de poder⁴⁹ porque lo que interesaba, primordialmente, era la integridad de la impronta y no la iconografía en ella albergada. Pero conforme se transmutaba a instrumento de validación, aunque sin excluir, la mayor parte de las veces, su función de cierre, el sello fue observado como signo visible de autoridad, como un modo más de proyección iconográfica y como símbolo de referencia del poder más allá que los círculos de relación a él cercanos, ya que además de ser claramente perceptible, llegaba fácilmente a un gran número de personas⁵⁰. Así, tal y como muestra el catálogo de Paul Delaroche, los primeros emperadores se contentaron con aplicar sigilografía, mediante sellos anulares, sobre los decretos más importantes y sólo de forma muy lenta, el empleo de los sellos fue concebido como signo manifiesto y capital de la autoridad suprema⁵¹. Las figuraciones en ellos insertas se caracterizaban por el retrato del titular, entendido en el amplio sentido del término⁵², acompañados por sus característicos atributos y actitudes que, precisamente por serles propios y exclusivos, les hacían claramente identificables. De este modo, su imagen evidente y fácilmente reconocible no sólo advertía la procedencia del documento, sino que también reforzaba el valor compulsivo de su texto⁵³.

En lo que concierne a su técnica de elaboración, el sello era fruto de la impresión sobre una materia plástica de una matriz de materia dura, generalmente

⁴⁸ Modo oriental de representación que se encontraba, de entre otros también contemporáneos, en el sello perteneciente a Ermesinda, esposa del conde de Barcelona Ramón Borrell.

⁴⁹ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 33, n. 22.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 30.

⁵⁰ MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 179.

⁵¹ Resulta idóneo recordar aquí una observación de Faustino Menéndez Pidal que se refiere a una posible conexión entre los cambios iconográfico y conceptual sufridos por el sello. Advierte el historiador que en las piezas sigilares de los emperadores del Sacro Imperio, donde se dio lugar la comentada transformación en el uso y finalidad de las improntas, iconográficamente se pasó de la cabeza simple al busto y, de ahí, al cuerpo entero, de modo que, para el autor, la figura parecía emerger de un modo paralelo al paulatino cambio conceptual que en aquellos sellos se operaba. *Ibidem*, pág. 180.

⁵² Como se advertía también en el apartado dedicado a las representaciones en numismática.

⁵³ Lo que era propio en sociedades en las que tenía más peso lo simbólico, y por tanto lo plástico, que los razonamientos. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 180.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

115

pedra o metal⁵⁴, que había sido grabada con algún motivo que identificaba a su propietario⁵⁵. De este modo, sencilla o doble, según se imprimiera una o dos caras, esta matriz plana o cónica⁵⁶ presionaba sobre un material fácilmente maleable que ofrecía, tras la compresión, el diseño trabajado sobre el troquel. Las matrices simples, aquellas que poseía el titular consigo, se imprimían sobre la cera caliente, material que progresivamente había sustituido a la tradicional arcilla⁵⁷, aunque también podían emplearse distintos metales para obtener las hermosas bulas. Si las matrices eran simples bastaba con efectuar una ligera presión con los dedos; contrariamente, si éstas eran dobles, la tarea era algo más delicada. Se supone que las cancellerías regias disponían de dispositivos mecánicos para ejercer la presión necesaria y uniforme para realizar una correcta impronta en las superficies sigilares bifaces, que solían ser de mayor tamaño y de material más difícil de trabajar⁵⁸.

El modo de sellar suponía un procedimiento poco complicado. Podía realizarse a través de tres maneras: bien aplicando sobre el propio objeto, justo en la apertura, la materia destinada a recibir la impresión; bien insertando dentro de la materia cérica los extremos del lazo que envolvía el objeto cerrado antes de que ésta fuera grabada con el signo pertinente; o bien formando un sello pendiente mediante distintos tipos de aposición⁵⁹. Evidentemente, los dos primeros sistemas ofrecían una sola cara,

⁵⁴ Los grandes personajes o los colectivos más importantes emplearon matrices en plata, marfil y oro, aunque la mayor parte de ellas estaban realizadas en cobre, latón y, en mayor número, en bronce. Las clases de inferior condición empleaban, generalmente, matrices en plomo o estaño. Para más información, vid. PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 15.

⁵⁵ Vicente DE CADENAS Y VICENT, "Ciencias auxiliares de la genealogía y la heráldica. Lecciones pronunciadas por D. Vicente de Cadenas y Vicent, en la Escuela de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Luis Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, pág. 25. Se citará, en lo que sigue, como DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*.

⁵⁶ Las primeras son las más antiguas y numerosas hasta inicios del siglo XIV. Las segundas, que también reciben el nombre de piramidales, se reservaron generalmente para los sellos de pequeño tamaño, aunque más adelante, ya a finales de la Edad Media, se impusieron sobre el tipo anterior. Michel PASTOUREAU, "Les sceaux", en Luc Francis GENICOT (Dir.), *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Institut d'Études Médiévales, Brépols-Turnhout-Belgium, 1981, pág. 32. Se verá citado, en las páginas que siguen, PASTOUREAU, *Les sceaux*.

⁵⁷ En la antigüedad, como ya se ha señalado en anteriores líneas, se sellaba comúnmente con arcilla por ser un material abundante, además de barato, a pesar de su evidente fragilidad. En época romana empezó a mezclarse con cera para darle mayor plasticidad, práctica que, conforme avanzaba el tiempo, iba empleando mayor porción de este material que del arcilloso, lo que dio lugar, finalmente, a improntas exclusivamente céricas. En la Edad Media, tan sólo se emplearon dos materias para las improntas sigilares: el metal para las bulas y la cera. Para más información sobre este tema, vid. PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 35.

⁵⁸ Se conoce también la existencia de ingenios para sellar en plomo, mecanismos que resultaban imprescindibles para presionar, sin gran esfuerzo, sobre la superficie metálica. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 126.

⁵⁹ Estos distintos modos de aposición se encuentran, muy claramente especificados, en VVAA, *Diplomatica*, págs. 186-191, y también en la reciente y compiladora obra de Martine FABRE, *Sceaux*



mientras que el tercero presentaba anverso y reverso y, por tanto, dos superficies sobre las cuales podía estamparse ornamentación; es lo que se denomina sello bifaz. Igualmente, para la elaboración de los dos primeros tipos de sellos, era suficiente el material duro grabado, a veces engastado en un anillo, convenientemente trabajado. Sin embargo, para el tercero, era necesario el uso de una matriz más o menos semejante a la empleada para los cuños monetarios⁶⁰, de ahí que numerosos grabadores, de los que se tienen muy escasas referencias documentales, fueran contratados para ambas tareas⁶¹. De este modo, según el tipo de matriz y el modo de aposición, se lograban distintos tipos de sellos que Michel Pastoureau ha sintetizado en dos tipos: placado o suspendido, este último generalmente bifaz. En la Edad Media las bulas siempre fueron pendientes, mientras que el sello de cera se mostró bien bajo la forma placada bien bajo la suspendida; la primera abundó hasta el siglo XI, centuria en la que se vio reemplazada por la pendiente, quizás por un deseo de imitar las bulas pontificias⁶².

3.- LAS PRIMERAS IMPRESIONES Y SU EVOLUCIÓN A UN SISTEMA LEGALIZADO

Tradicionalmente había sido aceptado que el condado de Barcelona había sido el primero, en la Península, en desarrollar la técnica del sellado validatorio debido, probablemente, a las estrechas relaciones habidas con los reyes francos y su cancillería⁶³. Sin embargo, estudios más cercanos en el tiempo ponen de manifiesto

Médiéval. Analyse d'une pratique culturelle, L'Harmattan, Paris, 2001, págs. 83-96. Se verá citada, en lo que sigue, como FABRE, *Sceau*.

⁶⁰ Paul DELAROCHE (Dir.), *Trésor de Numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes. Les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire. Sceaux des rois et reines de France*, Didier et C^e Libraires-Éditeurs, Paris, 1858, pág. 1. Se verá como DELAROCHE, *France*.

⁶¹ En el ámbito de la Corona de Aragón gran parte de ellos son conocidos gracias a la publicación de la obra de Nuria DE DALMASES I BALANÀ *Orfebrería catalana medieval. Barcelona: 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1992, cuyo segundo volumen está dedicado a la recopilación sistemática de documentación referida a estos orfebres. Se verá citado, en lo que sigue, como DE DALMASES, *Orfebrería*.

⁶² PASTOUREAU, *Les sceaux*, págs. 40-41.

⁶³ Así lo atestigua Manuel Fernández Mourillo quien explica: "Los sellos de Aragón debieron introducirse antes que en León y Castilla, por mayor proximidad y más frecuentes relaciones de aquel reino con la monarquía francesa, de donde, sin duda alguna, se introdujeron en la Península. Esto no obstante, el sello más antiguo conocido es de Ramón Berenguer IV y, por tanto, posterior al más antiguo de Castilla, perteneciente, como hemos visto, a D. Alfonso VII el Emperador". Vid. Manuel FERNÁNDEZ MOURILLO, *Apuntes de sigilografía española ó estudio de los sellos que autorizan los documentos antiguos de España, precedido de unas nociones de carácter general*. Establecimiento tipográfico de Agustín Barrial, Madrid, 1985, pág. 51. Se citará, en lo que sigue, como FERNÁNDEZ, *Apuntes*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

117

la clara convergencia temporal en el inicio de este uso en todos los territorios cristianos peninsulares. Así, del emperador Alfonso VII (1126-1157) se han conservado sellos que datan de 1146, 1147, 1149, 1153 y 1154, además de existir documentación que alude a otras piezas que comprenden estos mismos años⁶⁴; a Ramón Berenguer IV (1137-1194), príncipe de Aragón y conde de Barcelona, pertenecen improntas fechables en 1150, 1157, 1160, 1164 y 1166⁶⁵; de Sancho VI el Sabio de Navarra (1150-1194) se conserva una única pieza fechada en 1193, aunque han subsistido hasta hoy algunos textos que certifican su uso ya en el año 1157. Igualmente, se han conservado sellos de Sancho III de Castilla (1157-1158) datados en 1154 y 1158. De todo ello se deduce que hacia la primera mitad del siglo XII se introdujo, en los territorios cristianos peninsulares, el empleo de unos nuevos sellos que servían, ante todo, como medio probatorio y validatorio de un documento⁶⁶. Investigaciones más o menos recientes suponen que la importación de estos nuevos sellos es debida al entorno eclesiástico, situándose un primer foco en Toledo, concretamente en tiempos del arzobispo Bernardo y de su sucesor Raimundo, y también en la Sigüenza del obispo Bernardo, todos ellos procedentes de Francia y, como informa Faustino Menéndez Pidal, este último directamente relacionado con la cancillería de Alfonso VII, cuyos sellos validatorios conocidos son los más antiguos del territorio peninsular⁶⁷.

No obstante, frente a ellos, en la época inmediatamente anterior a la aparición de este nuevo tipo sigilar parece ser que importado de Francia, se distinguen dos corrientes en lo que a costumbres sigilares se refiere. Por un lado, la tradición romana de anillos signatorios; por otro, la tradición visigótica de sello de citación, de

⁶⁴ Un trabajo monográfico sobre estas improntas se encuentra en Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Los sellos de Alfonso VII" Tirada aparte del libro José M^a SOTO RABANES (Coord.), *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora, Zamora, 1998, págs. 99-16. En adelante, MENÉNDEZ PIDAL, *Sellos de Alfonso VII*.

⁶⁵ Tal y como ya ha sido indicado en reiteradas ocasiones, Ferran de Sagarra no incluye los sellos de 1150 y de 1164 en su catálogo. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 33, n. 22.

⁶⁶ Es posible que el uso de este nuevo tipo de sello fuera anterior a las fechas a las que nos remiten las piezas conservadas, ya que bien pudieron emplearse en documentos de menor importancia que, precisamente por este carácter secundario, no han sobrevivido al paso del tiempo. Desgraciadamente, la existencia de los traslados documentales no permiten conocer si los originales portaron o no este tipo de improntas pues, como señalan estos estudiosos, no incluyen descripciones de sus caracteres externos. *Ibidem*, pág. 34.

⁶⁷ Así, parece ser que el uso de sellos con el nuevo concepto llegó a la península cristiana, probablemente, de manos de los obispos, práctica que, con relativa rapidez, se extendió a las cancillerías de los soberanos. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 180. Igualmente, MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 35. Asimismo, en territorios de la futura Corona de Aragón se conservan algunas



los cuales escasean testimonios plásticos⁶⁸. Sobre los anillos sigilares⁶⁹, si bien pertenecen a un género propio como es la glíptica, conviene realizar una serie de puntualizaciones. Conocidos por su matriz, sus propias improntas o por una descripción documental, éstos solían consistir, como ocurría en otros países desde tiempos anteriores y sobre los que ya se ha adelantado algo al respecto en líneas precedentes, en una talla clásica rodeada, a veces, por una banda metálica que rezaba el nombre del titular. *^[Fig.1]Dentro de este grupo es donde debe adscribirse el **anillo sigilar atribuido a Pedro I**, cuya ágata engastada y tallada, posiblemente, a finales del siglo I o principios del II, muestra un águila que porta, en su pico, una pequeña rama. En el aro metálico que rodea el camafeo de época romana se lee, de forma inversa, la palabra PAX⁷⁰. Su función, al igual que la del resto de anillos sigilares peninsulares del siglo XI, debió ser la tradicional de garantizar los cierres ya que durante este largo período, como es sabido, la obligatoriedad y valor del sello oficial no pasó de ser un requisito complementario de garantía o de validez documental⁷¹. De entre los de este grupo, una excepción debe ser tenida en cuenta: el ya mencionado anillo que perteneció a Ermesinda, esposa del conde de Barcelona Ramón Borrell (993-1018), cuya piedra llevaba grabado, en caracteres latinos y árabes, su nombre, manteniéndose así dentro de la línea de la sigilografía árabe y oriental que, al igual que la numismática, eludía cualquier representación icónica en sus superficies.

Vía episcopal, según se ha explicado, se introduce este nuevo tipo sigilar en la Península Ibérica que, de este modo, ofrece, lógicamente, ejemplos algo más retardatarios que los brindados por el resto de Europa Occidental, conformándose los de Alfonso VII de Castilla (1126-1157) como los más antiguos conocidos⁷². De forma

improntas de los siglos X y XI pertenecientes, casi todas ellas, a obispos, aunque existen también algunas piezas emitidas por algún conde de Besalú. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 48.

⁶⁸ Se trata de un sello de creencia cuya finalidad era la de citar a juicio. Procede del mundo germánico, y fue importado a territorio peninsular por los visigodos. *Ibidem*, pág. 51.

⁶⁹ Como instrumentos para sellar, los anillos signatorios se usaron hasta finales del siglo X o inicios del siglo XI, centuria en la que los documentos de mayor importancia comenzaron a ser sellados con matrices sigilares propiamente dichas. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 5.

⁷⁰ Vid. LLABRÉS, "El anillo de Pedro I de Aragón", en *Revista de Huesca*, n° I, 1903-1904, págs. 441-445. Citado en MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 29, n. 8. Un escueto estudio se realiza en Carlos ESCO, "Conjunto de anillos del Panteón Real de S. Juan de la Peña", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 260.

⁷¹ Pues en muy raras ocasiones aparecía como elemento supletorio de firmas o signos identificativos. RIESCO, *Predominio*, pág. 485.

⁷² Ambrosio de Morales afirmaba haber tenido noticia de un sello anterior perteneciente a Alfonso VI (1073-1109) que se conservaba, parece ser, en el Archivo de Toledo. Sin embargo, Ferran de Sagarra explica que aquel historiador no llegó a verlo y que no hay constancia de que efectivamente existiera. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 6.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

119

paralela a como había ocurrido en otras cancillerías regias continentales, de cera natural los más antiguos, fueron adquiriendo distintos colores conforme se les añadía pigmentación. Así, los reyes de Aragón emitieron sellos de color natural, rojo, verde y negro, como se verá más adelante⁷³. Igualmente, las improntas metálicas denominadas *bulas* conocieron dos tipos de material: el plomo y, más adelante, el oro⁷⁴.

Estos nuevos sellos arribados a suelo peninsular en el siglo XII llevaban igualmente incorporado un alto contenido simbólico porque eran, según términos del ilustre investigador Faustino Menéndez Pidal, “además de sellos, signos”⁷⁵, los cuales, siguiendo una lógica evolución de acuerdo con el complejo desarrollo de las cancillerías, sufrieron importantes cambios como la multiplicación de matrices usadas por un mismo titular⁷⁶ y el empleo de nuevas iconografías que ilustraban de un modo más manifiesto el carácter de signos de poder o de autoridad detentados por sus propietarios.

Pendientes desde el siglo XII hasta el XVI, estos sellos se hallaban sujetos por unas cuerdas o correas de badana o de cuero blanco. La elección de los distintos enlaces textiles de los que colgaba la impronta dependió, normalmente, de las costumbres y de la disponibilidad de las diversas cancillerías, como ocurría también con la cera⁷⁷. Las *bulas*, sin embargo, pendían ya en tiempos de Pedro II (1196-1213) con hilos de seda roja y amarilla⁷⁸, práctica que se extendió, en tiempos de Jaime I (1213-1276), a los sellos de cera y que se oficializó con Pedro IV (1336-1387), cuyas

⁷³ Que se encuentre un mismo sello impreso en cera de distintos colores invita a suponer que la coloración no tenía ninguna especial significación. De hecho, no existen, o al menos no se conocen, normas para regular su uso. Vid. CARMONA, *Metodología*, pág. 260. Asimismo, cabe destacar que de modo análogo al resto de territorios cristianos peninsulares, no se conocen en la Corona de Aragón sellos con improntas bicromas, algo relativamente frecuente en la sigilografía de la Europa Central que respondía, probablemente, a preocupaciones más estéticas que simbólicas. Vid. PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 35.

⁷⁴ Pese a no haberse conservado ninguna pieza, evidencias documentales también ponen de manifiesto la existencia de improntas argénteas, cuanto menos desde el reinado de Jaime II (1291-1327). Sin embargo, el capítulo reservado a “*la manera de segellar ab segells de cera e ab bulla*” de las *Ordinacions* de Pedro IV se especifica: “*Emperamor d’azo ordonam en la cancellaria nostra tres maneres de segellar, ço es que a vegades ab bulla de plom o de aur*”, es decir, se omite la plata. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 10.

⁷⁵ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 30.

⁷⁶ Lo que dio lugar a un inicial decaimiento de la confianza que la sociedad depositaba en el sello de validación. *Ibidem*, pág. 30.

⁷⁷ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 83.

⁷⁸ En suelo europeo, sin embargo, ya desde finales del siglo XII las cintas de seda o de cáñamo eran teñidas, a veces, con los colores de las armas de los grandes señores, quizás para solventar la imposibilidad de matizar los colores y metales de sus señales en aquellas improntas céreas, monocromas generalmente. Vid. PASTOUREAU, *Les graveurs*, pág. 519.



famosas y aludidas *Ordinacions*⁷⁹, redactadas en 1344, explican: “*En apres la corda aquesta en la qual lo segell penjara de diversos colors, deura esser de seda ço es groga e vermeyla [...] e sia tota en loch quaix de nostres armes reynals feta*”⁸⁰. En estas mismas *Ordinacions*, basadas a todas luces en las *Leges palatinae* mallorquinas, se mencionan los diversos tipos de sellos empleados por el rey de Aragón y sus respectivas finalidades⁸¹:

1.- Bula⁸² de oro: de tamaño variable, pendía de las concesiones o privilegios de gran honor. Habían sido frecuentes en Bizancio donde, conocidas bajo el nombre de

⁷⁹ *Ordenacions fetes per lo molt alt senyor en Pere terç rey d’Aragó sobre el regiment de tots los officials de la sua cort* que, según Ángel Riesco Terrero superan, en minuciosidad y precisión, las *Siete Partidas* alfonsinas porque, además de ocuparse del valor jurídico-diplomático de la impronta en cuanto signo identificativo e instrumento de validación, autenticación y de garantía, tiene en cuenta también el valor simbólico de las representaciones de sus campos, algo que no advierten los cuerpos legales de Alfonso X el Sabio, RIESCO, *Predominio*, pág. 492. Estas ordenaciones fueron publicadas por Prósper BOFARULL en el *CODOIN DEL A.C.A.*, tom. V (reg. 1529, año 1344).

⁸⁰ Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 13.

⁸¹ Las *Leges palatinae* explican abiertamente los motivos que indujeron al rey mallorquín a dictaminar normas concisas concernientes al uso de las distintas improntas. Así, aclaran: “consideramos que para la multitud y diversidad de asuntos a escriturar conviene introducir y determinar cierta variedad de sellos a fin de que las disposiciones que queremos dar sobre el modo de sellar y de proveer de bulas [sellos metálicos] y sellos comunes [de cera] permitan deducir [y garantizar] la autenticidad o falsedad de los mismos documentos”. José DE OLAÑETA (Ed.), *Leyes Palatinas de Jaime III, Rey de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1991, págs. 118-175. Citado en RIESCO, *Predominio*, pág. 491. Sugerente estudio sobre la originalidad de las *Leges Palatinae* es el realizado por Francisco SEVILLANO COLOM, “De la chancillería de los reyes de Mallorca. 1276-1343”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. XLII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1972, págs. 217-289, donde se discurre acerca de las posibles influencias foráneas en la composición de este texto legal. Para el autor, es fácil admitir que la redacción de las leyes fue nuevo y original de Jaime III de Mallorca, al menos hasta que no se demuestre documentalmente lo contrario. No obstante, no es tan admisible que las instituciones de los cargos y de los oficios palatinos fueran también originales del mismo monarca porque hay abundantes muestras de que antes de 1337 ya existía gran número de estos cargos y servicios, como la corte y chancillería Pontificia, por ejemplo, que sin duda debió influir no sólo en la Corte Imperial, sino también en la Hohenstaufen de Nápoles y de Sicilia, que pudo haber sido tomada como modelo por Jaime II. De hecho, señala el autor, la corte de Aragón también pudo influir ya que, aunque no son leyes tan desarrolladas como estas, existen ordenanzas de Pedro II, Pedro III y de Alfonso III proseguidas, después, por Jaime II. Nota de SEVILLANO, *De la chancillería*, págs. 254-257. Respecto a la última observación, son muy clarificadores los prólogos del *Acta Aragonensia* de Finke, quien estudia diversos aspectos de la chancillería de Jaime II con una constante directriz: la de considerar la organización de la chancillería del Ceremonioso como la cristalización de las prácticas ya en uso en tiempos del Justo. Vid. Heinrich FINKE, *Acta Aragonensia*, Berlín y Leipzig, tom. I, 1908; Einleitung, págs. XXX-LXVII, tom. II, 1922; Einleitung, págs. XVI-XXV. Citado por Francisco SEVILLANO COLOM, “Apuntes para el estudio de la chancillería de Pedro IV el ceremonioso”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. XX, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1950, pág. 139. Aparecerá citado, en lo que sigue, como SEVILLANO, *Apuntes*.

⁸² En territorio peninsular el término *bula* fue empleado únicamente en el reino de Aragón. El resto de reinos cristianos utilizaron la misma voz tanto para las improntas ceras como para las metálicas, reservando el vocablo *bula* a las emisiones exclusivamente pontificales. VVAA, *Diplomatica*, pág. 179.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

121

chrysobullae, se reservaban para los documentos imperiales de mayor importancia⁸³, aunque también se conoce su uso por parte de algunos soberanos carolingios⁸⁴.

2.- Bula de plomo: que debía ponerse, según las ordenanzas del rey “*en las cartes faedores sobre promulgacio de ley fur o constitucions, en cort general a alcun regne o regnes o comtats nostres o privilegis o concessions de atorgament de baronia o si alcuna universitat algun privilegi de gran pes consintriem per tots temps, així com immunitat de talles o de contribucions o de declinació de fur contra dret comú o altre cosa la qual se esgardaria universalment o encara particularment tots los ciutadans o altre cosa semblant de la qual nos arbitrariem*”. Parece ser que fue empleada por vez primera en época helenística, aunque rápidamente fue adoptado por los romanos⁸⁵ y, más adelante, por Bizancio, quien lo difundió por todo el Mediterráneo⁸⁶.

3.- *Flahon*, sello mayor o de majestad: en cuya superficie aparecía, siempre, el rey *entronizado* acompañado por todos sus atributos por ser éste el sello principal de la autoridad monárquica. Pedro IV ordenó que pendiese de documentos en los que otorgase “*gracies perpetuals [...] així com si consintriem privilegis militars a alcuna persona o altre cosa semblant en privilegi e gracia perpetual a alcuna universitat o persona a la qual fer volrem per si e son succeidor gracia special o si alcun procurador per quolque causa constituirem*”. Su nombre deriva, como es evidente, de la gran magnitud de la impronta. En el período que aquí se estudia, tan sólo los personajes más importantes disponían de estos sellos de enorme dimensión, puesto que el tamaño de los sellos era, en general, proporcional a la calidad de su titular⁸⁷.

⁸³ Jean-Claude CHEYNET, “Byzantine Seals”, en Dominique COLLON (Ed.), *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, 1997, pág. 111. Figurarán, en lo que sigue, como CHEYNET, *Byzantine y COLLON* (Ed.), *700 years*.

⁸⁴ Como Luis el Bueno o Carlos el Calvo. Adrien Blanchet sugiere que las bulas de oro de los soberanos del siglo IX tienen su origen en la pequeña bula de plomo de Carlomagno que se conserva en el Cabinet de médailles de la Bibliothèque Nationale de France que había pasado desapercibida por parte de los medievalistas. Fue catalogada en M. M. ROSTAVTSEW Y PROV, *Catalogue des ploms de la Bibliothèque Nationale*, 1900, pág. 315, n° 995. Citado en Adrien BLANCHET, “Les bulles d’or du Moyen Age”, en *Journal des Savants de l’Institut de France de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 3, Librairie Orientaliste, Paris, 1936, pág. 103.

⁸⁵ Para sellar los embalajes de envíos de mercancías. Se han conservado algunas del siglo IV que muestran dos caras, tipo adoptado y luego desarrollado por el Imperio Bizantino. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 44.

⁸⁶ El norte de Europa, no obstante, adoptó la impronta en cera quizás por su lejanía con respecto a las principales minas plúmbicas localizadas en los Balcanes, en Cerdeña y en España. A pesar de que también se han apuntado causas de origen climático, la razón fundamental que explica la aceptación de la bula metálica en la cuenca mediterránea es que fue el sistema empleado en el imperio bizantino. Vid. BAUTIER, *Cheminement*, pág. 53.

⁸⁷ Tal y como indica Michel Pastoureau, a finales de la Edad Media, salvo muy escasas excepciones derivadas de conflictos o aspiraciones políticas, tan sólo príncipes y soberanos utilizaban estas enormes matrices. PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 17. De hecho, se han publicado noticias referentes a la censura que podía provocar un sello sobredimensionado. T. A. HESLOP, “English seals in the Thirteenth and



4.- Sello menor o común: que debía colocarse, según estas mismas ordenanzas en las *“lettres de comuna justicia, o comissions de causes o altres negocis havents encara algunes clausules especials o altres qualsque quals en paper escrites [...] closes o ubertes [...] en lo dors o sobre la apertura de la letra qui’s tancara. Si empero alguna gracia per nos se fara per a vida o a beneplacit a alguna persona o altra cosa semblant aixi que les cartes sien en pergami scrividores, lavors sien segellades, aytals letres, ab aquest mateix segell en pendent. Mas el segell aquell pendent en altre part del dors empresia haja de contra segell”*. Ocasionalmente podían servirse de contrasello.

5.- Contrasello: suponía imponer, en la misma masa de cera donde se había realizado una impronta previa, un sello matriz de pequeño tamaño y secundario en el dorso, generalmente. Su uso se inició en las cancillerías episcopales, ya que hasta el siglo XIII los sellos reales, tanto castellanos como aragoneses, tuvieron siempre dos caras, lo que imposibilitó su uso⁸⁸. De pequeñas dimensiones y anepígrafos, cuando fueron adoptados, para completar la validación del documento y para dificultar las falsificaciones⁸⁹, mostraban las armas del rey.

6.- Sello secreto: cuya confidencialidad se mencionaba en la leyenda. Se distinguían dos clases de matrices, generalmente no anulares y de pequeño módulo: las que estaban ubicadas en las cancillerías bajo la custodia de sus pertinentes funcionarios, y las que se encontraban próximas al rey. Este último grupo era encomendado al secretario⁹⁰ y se utilizaban para autenticar las cartas y documentos que se referían a asuntos reservados. Colocados muchas veces en el cierre de los

Fourteenth centuries”, en Nigel SAUL (Ed.), *Age of chivalry. Art and society in the late medieval England*, Collins and Brown, London, 1992, pág. 116. Será citado, en lo que sigue, como HESLOP, *English* y SAUL (Ed.), *Chivalry*, respectivamente. De gran provecho, respecto a esta cuestión, es la síntesis de Martine Fabre, quien concluye que los sellos de finales del siglo XII y de las primeras décadas del XIII eran de grandes dimensiones independientemente de la categoría social. No obstante, en el siglo XIV el tamaño sigilar se redujo para convertirse en proporcional a las distintas categorías sociales. FABRE, *Sceau*, págs. 103-104.

⁸⁸ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, págs. 87-88. En Francia, sin embargo, su uso fue mucho más temprano puesto que fue empleado ya hacia 1174 por Luis VII. Sin embargo, la flor de lis se configuró como elemento principal en 1180 bajo Felipe Augusto. G. TESSIER, *Diplomatique royale française*, págs. 196-197. Citado en *Ibidem*, pág. 107, n. 158.

⁸⁹ VVAA, *Diplomatica*, pág. 184.

⁹⁰ Francisco Sevillano, que ha estudiado la cancillería de Pedro IV, afirma que las cartas reales bajo sello secreto se distinguían por la característica extrínseca del sello particular y por su propio esquema, que estaba basado en una gran simplicidad de la forma y la intitulación reducida a escuetos términos como *Rex Aragonum*, *Rey d’Aragon*, *Lo rey d’Aragon* o *Lo Rey*. SEVILLANO, *Apuntes*, pág. 12. Citado en María Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ, “Las Ordenanzas de Pedro IV: teoría y práctica en el sellado de documentos de la cancillería catalano-aragonesa”, en VVAA, *Primer Coloquio de Sigilografía*, pág. 114. Se citará, en las siguientes líneas, ÁLVAREZ, *Ordenanzas*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

123

pergaminos, la mayor parte de ellos no han sobrevivido, pues al abrirlos quedaban muy mutilados o totalmente destruidos⁹¹.

7.- Anillo sigilar: que se confundía, a veces, con el secreto. Estrictamente personal del rey, se reservaba, junto al sello secreto, al camarlengo y al secretario-notario privado del monarca⁹².

La cesión de matrices por parte de los soberanos a los distintos oficiales de la corte resultó de una mudación en el rito de la colocación del sello. En un principio la disposición de una impronta sigilar formaba parte de una ceremonia que culminaba la elaboración de los documentos de mayor relieve, si bien es cierto que con el mencionado paulatino crecimiento diplomático en las cancellerías, esta liturgia primigenia dio paso, por evidentes cuestiones prácticas, a la entrega de las piezas sigilares hasta entonces guardadas por los monarcas y a la consecuente custodia celosa por parte de los secretarios, notarios y selladores oficiales⁹³. A pesar de todo, la importancia del acto no se vio profundamente alterada, ya que los diplomas y los documentos reales de cierta envergadura continuaron siendo sellados en plena aula regia, ante el rey y ante otros importantes personajes en la Corte⁹⁴. De este modo, se asiste a una diferenciación entre el titular, propietario del sello, y el sigilante, verdadero usuario, ya que no siempre van a coincidir en la misma persona⁹⁵.

⁹¹ Ferran DE SAGARRA I SISCAR, "Apuntes para un estudio de los sellos del rey D. Pedro de Aragón. Memoria leída en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en sesión de 25 de enero de 1892", en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tom. IV, Establecimiento Tipográfico de Jaume Depús, Barcelona, 1898, pág. 123. Figurará citado, en lo que sigue, como DE SAGARRA, *Apuntes*.

⁹² El resto de matrices era custodiado por el canciller, el vicescanciller y por los notarios, escribanos y registradores de la primera cancellería del reino. Vid. RIESCO, *Predominio*, pág. 490.

⁹³ Algunos pasajes de las crónicas hacen referencia a esta cuestión. Así, de Zurita explica: "porque a cada uno de los que regían el oficio de la gobernación se encomendaba el pendón y el sello; y el rey los había removido de aquel cargo [...] y el infante [Pedro IV] suplicó al rey que viniesen ante él [los nuevos gobernantes] personalmente para recibir las comisiones de sus cargos, para que fuesen instruidos de algunas cosas que convenían para la buena administración de la justicia". Vid. Jerónimo DE ZURITA, *Anales de Aragón de Jerónimo de Zurita*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978-1998, lib. VII, cap. XXIII. Aparecerá citado, en lo que sigue, como DE ZURITA, *Anales*. Pero es a partir de Jaime I (1213-1276) cuando dentro de la cancellería real se creó como función diferenciada la de guardar los sellos y, así, de sellar o de hacer sellar los documentos. Encomendada, en un principio, al *escribano mayor* pasó, tras el oficio de Jaume Sarroca, a ser exclusiva del *escribano y notario de los sellos*, cargo que aparece por última vez en el *Libre del Repartiment de València*. Vid. Josep TRENCHS ÓDENA, "Sellos, selladores y matriceros de Pedro III el Grande", en *Primer Coloquio de Sigilografía*, pág. 156. Aparecerá citado, en lo que sigue, como TRENCHS, *Sellos*. Recuérdese que el *Libre del repartiment* es la fuente coetánea más importante que se conoce para estudiar la repoblación de las tierras valencianas después de ser conquistadas por Jaime I. La redacción del primer registro se inició, según testimonio del propio texto, en el año 1237. María Desamparados CABANES PECOURT y Ramón FERRER NAVARRO, *Libre del repartiment del regne de Valencia*, 3 vols., Antonio Ubieta Arteta, Zaragoza, 1979.

⁹⁴ Vid. Carlos DE LA CASA MARTÍNEZ, *Sellos reales y eclesiásticos del monasterio del Sancti Spiritus. Toro (Zamora)*, Caja España. Valladolid, 2000, pág. 19. Se citará como DE LA CASA, *Sellos*.

⁹⁵ CARMONA, *Metodología*, pág. 255. Un extenso trabajo de Francisco Sevillano es muy clarificador acerca del proceso de elaboración documental, el cual divide en siete puntos: momento inicial de la



Las ya aludidas *Ordinacions* de Pedro IV contienen un capítulo que lleva por epigrafe “*del officii del prothonotari tinent los segells*” en el que se regula la función del “*prothonotari tinent los segells*” o “protonotario guarda-sellos”; esta persona a quien el rey encomendaba “*tots los nostres segells e la bulla*” excepto el sello secreto, el cual se confiaba al camarlengo⁹⁶. Ayudado por los dos “*segelladors*” de la escribanía, velaba por el buen funcionamiento de la chancillería. Estos selladores tenían la obligación de, cuanto menos uno de ellos, dormir en el apostento donde se hallaban los registros “*ab lo escalfador de la cera*” y estar a punto por si era necesario sellar algún importante documento llegada la noche⁹⁷.

Del mismo modo, la apertura de cartas cerradas mediante el sello real se efectuaba siguiendo ciertos pasos que parecen insinuar algún tipo de solemnidad. Así, la crónica de Ramón Muntaner explica: “*donà la carta a misser Mateu de Térrens, e posà-la’s al cap, e puis, ab gran reverència, besà lo segell e obrí-la en presència de tuit*”⁹⁸ episodio, que aunque lejano en el tiempo, es muy próximo en cuanto a significado al de Salazar de Mendoza, cuya pluma cita: “Delante de don Juan Tello de Sandoval, Presidente de Valladolid, y después del Consejo de Indias, y Obispo de Osma, se cayó el sello de una provisión, y le alzo con mucha reverencia, y le besó y puso sobre su cabeza diciendo: ‘Es el cuerpo místico y figurativo del Rey nuestro Señor’”⁹⁹.

Así pues, su significación intrínseca apenas varió a lo largo de la sucesión de siglos abordados en este análisis. Por un lado, evidenciaban la dignidad de la autoridad emisora a través de su iconografía y las leyendas que la acompañaban¹⁰⁰.

decisión de que se expida un documento –ya sea decisión del rey “*motu proprio*”, del rey por acuerdo del consejo, del canciller, del vicescanciller, de los auditores o de la reina–; orden de redactar el documento; revisión del mismo; registro del documento; comprobación final; y aposición del sello. Para más información sobre estos pasos, vid. SEVILLANO, *Apuntes*, págs. 200-204.

⁹⁶ Además, el protonotario debía corregir los documentos procedentes de la cancillería para que estuviesen escritos en buen latín “*é bella retórica*”; debía confirmar el registro de los documentos por parte de los oficiales de la escribanía y era quien cobraba el precio o tasa del “derecho del sello”, aunque debiendo rendir cuentas, anualmente, al Maestre racional; y era quien ordenaba a los “*scrivans de manament*” y demás oficiales de la escribanía. Vid. DE SAGARRA, *Apuntes*, págs. 129-130. Quizás por ello también era denominado “*escriba bo e sufficient*”.

⁹⁷ Muy interesante y clarificadora sobre el funcionamiento de la cancillería en tiempos de Pedro IV es el ya citado artículo de de Sagarra. Para más información sobre este tema, vid. págs. 129-136.

⁹⁸ Ramón MUNTANER, *Crònica*, cap. XCIX, en Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³. Aparecerán citados, seguidamente, como MUNTANER, *Crònica* y DE SAGARRA, *Les quatre*, respectivamente.

⁹⁹ SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, 1794, citado en DE LA CASA, *Sellos*, pág. 20.

¹⁰⁰ Cualquier atentado contra un sello real fue entendido como un atentado contra el propio rey titular, un crimen de lesa majestad, que debía ser castigado convenientemente. Robert-Henri BAUTIER, “Le sceau royal dans la France Médiévale et le mécanisme du scellage des actes”, en Martine DALAS, *Corpus*



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

125

Por otro, manifestaban la plena integridad del documento, es decir, que no había sufrido ningún tipo de alteración o mutilación. Finalmente, era el signo principal de validación¹⁰¹ que, más adelante, fue utilizado como elemento de prueba ante la ley¹⁰². Diversos son los pasajes de las crónicas contemporáneas a nuestros reyes que ponen de manifiesto la subsistencia y coexistencia de estas tres significaciones. En primer lugar, como prueba de integridad, destaca un capítulo de Ramón Muntaner en el que unas naves parten hacia un destino que sólo conocerán los marineros cuando, ya en alta mar, abran “*un albarà segellat ab lo segell del senyor rei, clos e tancat ab lo dit segell*”¹⁰³. En segundo lugar, como signo de validación cabe señalar, de entre otros textos, el referido a la confirmación de privilegios que Pedro III concede en Palermo, que dice: “*Que us atorc totes les bones costumes del rei Guillem; e d’açò fer-vos he bones cartes, ab mon segell pendent*”¹⁰⁴. Por último, como evidencia de la dignidad soberana de la autoridad emisora cabe transcribir un curioso fragmento que alude al desposeído Jaime III de Mallorca, a quien se le había “*obligado de dejar el título y las insignias reales y fundir los sellos en que usaba del nombre y título real, y diferenciar las armas y devisas reales*”¹⁰⁵. Estos textos, escogidos de entre las referencias documentales diseminadas dentro de crónicas y otros escritos medievales ponen también de manifiesto la relativa demora en la citación de los sellos reales, configurándose la primera mención en territorio peninsular la perteneciente al Fuero Antigo de Navarra; compuesto en 1238 para indicar a Teobaldo I de Champaña (1234-1253) cuáles eran sus deberes como rey de Navarra, su capítulo primero establece que “*aya sieyllo para sus mandatos, et moneda iurada en su vida, et alfériz, et senya caudal*”¹⁰⁶.

Por marcar, en sí y por sí mismo, garantía y autenticidad, fueron muchas las actuaciones llevadas a cabo para evitar falsificaciones y estafas, el culpable de las

des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence, tom. II, Archives Nationales, Paris, 1991, págs. 537-538. Aparecerán citados como BAUTIER, *Sceau royal* y DALAS, *Corpus*, respectivamente.

¹⁰¹ Se han conservado diversas escrituras en las que el sello figura como único signo de validación. De hecho, Ferran de Sagarra señalaba la existencia de pergaminos otorgados por Jaime I, Pedro III y Alfonso III en los que, ante la ausencia de las firmas del otorgante, de los testimonios y del notario, el sello era el único elemento de garantía. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 33.

¹⁰² DE FÀBREGAS, *La classificació*, pág. 22.

¹⁰³ Se trataba de la expedición a Alejandría. MUNTANER, *Crònica*, cap. XLII.

¹⁰⁴ Bernat DESCLOT, *Crònica*, cap. XCI. En SOLDEVILA, *Les quatre*.

¹⁰⁵ DE ZURITA, *Anales*, lib. VII, cap. LXXX.

¹⁰⁶ Algunos estudiosos han observado que en este Fuero ya se aprecia el carácter de sello de Estado, que se encuentra en clara contraposición al sello personal del rey. Esta duplicidad, cada vez mayor conforme avanza el tiempo, originará el desdoblamiento de los sellos reales en la segunda mitad del siglo XIII. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 44.



cuales era castigado con el destierro, la pérdida de bienes e, incluso, con la pena de muerte¹⁰⁷. De hecho, los contrasellos, como ya se ha adelantado, nacieron como fórmula para impedir estas perniciosas actividades, mientras que la destrucción de los sellos tras la muerte de su propietario¹⁰⁸ y la inclusión de las matrices en los ajuares funerarios¹⁰⁹ fueron, entre otras medidas¹¹⁰, ceremonias creadas casi con total seguridad con el fin de prevenir dichos fraudes, además de poner también de manifiesto el carácter personal de los mismos al ser concebidos como la verdadera representación de los personajes a quienes aquellos pertenecían¹¹¹. La práctica de romper las matrices sigilares tras la muerte del propietario también se observa en abundante documentación¹¹²; conocido es que Jaime II (1291-1327), el mismo día de

¹⁰⁷ La pena capital fue incluida dentro de los castigos en tiempos de Pedro IV. TRENCHS, *Sellos*, pág. 161. Muy interesantes discursos sobre los fraudes, en el ámbito español, son los realizados por MENÉNDEZ PIDAL en *Apuntes*, págs. 85-87 y 137-138; por Rafael CONDE Y DELGADO DE MOLINA y José TRENCHS ÓDENA, *Documentos y sellos falsos de cancillería de la Corona de Aragón. El proceso contra Joan Gil (Valencia, 1303)*, Separata de la Comisión Internacional de Diplomática, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, 1991, págs. 37-64; y las noticias referentes a estos “*sigillum adulterium*”, en DE SAGARRA, *Sigillografía*, pág. 38. Otros casos europeos son expuestos en, de entre otros, ROMAN, *Manuel*, págs. 57-58.

¹⁰⁸ Práctica quizás inspirada en Roma. Tácito explica que Petronio, en trance de morir, ordenó romper su sello sigilar para evitar que fuera utilizado para autorizar supuestas cartas suyas que pudieran comprometer a otros. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 134. Es decir, ya desde antiguo, uno de los motivos de quebrantar rigurosamente las matrices de los sellos era el de evitar su uso indebido tras la muerte del titular.

¹⁰⁹ Quizás también empleados para identificar al difunto. La colocación de matrices argéneas dentro de los sepulcros, como la de la reina Isabel de Hainault, ha ido interpretada también como un modo de exoneración tras la muerte, con un evidente significado místico. Vid. John CHERRY, “Medieval and Post-Medieval Seals”, en COLLON (Ed.), *700 years*, pág. 134. En lo que sigue, CHERRY, *Medieval*.

¹¹⁰ Los registros de cancillería ofrecen curiosos detalles sobre ellas. Por ejemplo, en tiempos del Ceremonioso, el traslado de los sellos matrices debía realizarse en una caja de madera atada con una cuerda de cáñamo y sellada o en una bolsa de cuero también sellada. Del mismo modo, los Reyes Católicos, promulgaron nuevas disposiciones para prevenir fraudes, como que el sello fuera guardado en un arca de dos llaves y estuviese en una cámara cerrada con cancel de madera, por donde debían pasar los documentos. Igualmente, prohibieron sellar de noche y rehusaron también sellar los documentos de letra poco legible. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, págs. 132-133.

¹¹¹ Según estudios de Josep Trenchs son tres las posibilidades en lo que a falsificación sigilográfica se refiere: sello auténtico colocado sobre un documento falso, sello fabricado con una matriz robada, o sello hecho con una matriz copia de la utilizada por el sellador real. TRENCHS, *Sellos*, pág. 161.

¹¹² Hecho que contrasta con las costumbres de otras cancillerías, como la navarra, por ejemplo. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 58. Tampoco debió ser usual en Francia donde, parece ser, siguieron empleándose, cuanto menos hasta el siglo XIII, las matrices de los personajes difuntos. Vid. PASTOUREAU, *Les graveurs*, pág. 517. Este mismo autor, en otra de sus múltiples obras referidas a la materia, añade que la matriz de un difunto podía ser empleada semanas o incluso varios meses tras su muerte y que algunos sucesores tan sólo modificaban la leyenda, manteniendo los tipos anteriores, quizás por el largo, costoso y delicado trabajo que suponía realizar matrices nuevas. PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 33. De todos modos, conviene señalar, esta práctica no fue seguida absolutamente por todos los miembros de la casa real aragonesa desde el principio; Alfonso II (1162-1196) continuó usando el sello matriz de su padre casi diez años después de haberle sucedido, porque el ceremonial funerario de la destrucción de las matrices no fue claramente establecido hasta principios del siglo XIV. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 135. En ámbito catalán, véase esta práctica en Alfons PUIGARNAU TORRELLÓ, “Muerte e Iconoclastia en la Cataluña medieval”, en *Millennium: Fear and Religion. Milenio: Miedo y Religión. Millénaire: Peur et Religion. IV Simposio Internacional de la Sociedad Española de*



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

127

su defunción, ordenó a su notario y guardasellos que tras su expiración inutilizara y rompiera sus tres sellos y que los entregara, destruidos, al futuro heredero¹¹³. Igualmente, en las crónicas contemporáneas, pueden leerse ilustradores fragmentos como “*lo honorable mossen Galceran de Setmanat Cavaller, lo qual ere camarlench de la dita senyora donna Yoland [Violante de Bar] [...] mostra auyll en publich los segells d’argent de la dita senyora, ab los quals se segellaven les graties e provisions que la dita senyora feye. E apres, promeses algunes paraules molt pertinents e provocants a plors, trenca los dits segells, e aquells sclafa ab multiplicats colps de martell, los quals cops durants foren aquí, scampats grans crits, plors, lamentacions, e senglots per la nobla dona Alienor de Cervelló e per los domestichs, e servidors de la dita senyora reyna.*”¹¹⁴, texto que pone de manifiesto el gran dramatismo que suponía esta ceremonia por el profundo significado intrínseco a ella¹¹⁵. Asimismo, Zurita explica, con respecto a los funerales de Juan II “y antes de llevar el cuerpo se usó de una ceremonia que [...] debía ser antigua en la casa real de Aragón: que en presencia del pueblo don Rodrigo de Rebolledo [que fue su gran privado y compañero en las armas] como camarero mayor del rey pidió los sellos reales al protonotario y secretarios que estaban presentes y los quebró por su mano, diciendo tres veces que el rey su señor era muerto”¹¹⁶.

Notarios, secretarios, camarlangos, son algunos cargos que mantuvieron en algún momento, a veces muy preciso, ciertos vínculos con las improntas. Pero, ¿qué se conoce acerca de sus artífices? Desafortunadamente, al igual que ocurre con la numismática, existe un gran desconocimiento acerca de los grabadores de las matrices sigilares¹¹⁷, aunque son varios los nombres de estos profesionales, casi

Ciencias de las Religiones, miembro de la International Association for the History of Religions. 3 al 6 de febrero de 2000, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2000, s/p.

¹¹³ Por lo visto, la ceremonia se realizó sobre un yunque al pie mismo del catafalco donde se encontraba alzado el ataúd del rey. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 135.

¹¹⁴ *Ceremonial de cosas antigues notables*, Archivo Municipal de Barcelona. I, fol 30. Citado en DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, págs. 93-94.

¹¹⁵ Vinculado, quizás, con el gusto por lo macabro en los albores del siglo XV en toda Europa, cuando el patetismo cobró gran fuerza en el *memento mori* y en todo lo que estaba con él relacionado. Muy interesante, a este respecto, es un capítulo dedicado a la imagen de la muerte escrito por Johan HUIZINGA en su conocida obra *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Alianza Forma, Madrid, 1981, págs. 194-212. Figurará citado, seguidamente, como HUIZINGA, *Otoño*. La ceremonia de la destrucción de sellos debería de entenderse pues, dentro de este marco turbador por introducir otro elemento conmovedor en la impresionante escena fúnebre.

¹¹⁶ DE ZURITA, *Anales*, lib. XX, cap. XXVII.

¹¹⁷ Un artículo ya citado de Michel Pastoureau hace extensible esta cuestión al resto del continente europeo. De hecho, se conocen una cincuentena de nombres para Inglaterra y para los Países Bajos, una centena para Francia y algo más para Alemania, la mayor parte de los cuales, como ocurre también



todos pertenecientes a la Baja Edad Media, que han llegado hasta hoy y que ponen de manifiesto la clara conexión entre estos entalladores y los de los cuños monetarios. Bonassenya, de quien se tienen noticias en un documento fechado el 25 de octubre de 1282¹¹⁸; García Arnau, quien fue también grabador de algunos cuños monetarios batidos en Valencia y Barcelona; el conocido Pere Bernés, que trabajó para el Ceremonioso, al igual que Romeu Feu, cuyo cincel grabó una nueva matriz para el *flahon* del monarca ya “*qui per antiquitat son tan usats, que les empremptes daquelles, en especial del segell maior, nos poden flixar*”¹¹⁹; Francesc Coscolla, quizás familiar de Bartomeu Coscolla; Arman des Stapsnard, ya en tiempos de Alfonso V (1416-1458), o Hans Tramer son algunos nombres de los orfebres más documentados¹²⁰. Estos *argentarii*, más o menos especializados dependiendo de cada caso, demuestran un gran talento según se desprende de las magníficas obras que, de todos ellos, nos han llegado. Sería interesante averiguar hasta qué punto estos artesanos vieron truncada su inventiva o genialidad compositiva por las disposiciones de sus clientes soberanos. Podría afirmarse que los grabadores de sellos no debieron de estar tan obligados como los entalladores de cuños monetarios a reproducir servilmente los tipos que se les imponía pero es evidente que su destreza se hallaba sujeta a unas modas que, lejos de permitir la plena expresión de sus habilidades, encorsetaban todavía más los limitados temas sigilares¹²¹. Documentación de fechas tan tempranas como las de finales del siglo XIII, evidencia que los reyes de Aragón daban precisas instrucciones a los maestros grabadores sobre cómo deseaban aparecer figurados, explicaciones que, algunas veces, iban acompañadas por curiosos esquemas ilustrativos en donde se disponía la colocación

aquí, pertenecen a los siglos XIV y XV. El contraste entre el número de entalladores conocidos con el número de matrices conservadas es, pues, considerable. Vid. PASTOUREAU, *Les graveurs*, págs. 516-517.

¹¹⁸ Este platero trabajó en tiempos de Pedro III, Alfonso III y Jaime II. TRENCHS, *Sellos*, pág. 162.

¹¹⁹ Apéndice documental n° LXI, en DE SAGARRA, *Sigillografia*. Según noticias de este mismo autor, Romeu Feu también labró el sello secreto de oro para la reina Sibila de Fortià.

¹²⁰ Para más información sobre ellos, *Ibidem*, págs. 73-91 y, más especialmente, DE SAGARRA, *Apuntes*, págs. 143-153 y DE DALMASES, *Orfebrería*, vol. II.

¹²¹ No es necesario realizar un minucioso examen para comprobar que en toda Europa se empleaban sellos que seguían los mismos tipos y el mismo sistema decorativo, salvo algunas excepciones procedentes de los gustos artísticos propios de los distintos pueblos sigilantes. Roman añade a estas restricciones la tradición, que había inmovilizado los tipos y que los había repartido entre las diversas clases de la sociedad, de manera que uno no podía usurpar los tipos atribuidos a los otros. Para más información sobre esta materia, vid. ROMAN, *Manuel*, págs. 67-68. Muy parecida es la opinión de Heslop cuando afirma que los sellos europeos de la élite laica y eclesiástica utilizaban el mismo lenguaje mientras que se encontraban mayores diferencias conforme se descendía en la clase social. HESLOP, *English*, pág. 116.



de emblemas, adornos y leyendas¹²². No obstante, como se verá, al margen de determinados detalles muy concretos, el rey aragonés del medioevo escogió, al igual que el resto de sus homólogos contemporáneos, un mismo tipo de representación acompañada por los símbolos más susceptibles de evocar directamente el poder real: el trono, la corona, el cetro y el pomo.

4.- LA FIGURACIÓN EN LOS SELLOS DEL REY DE ARAGÓN: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Previo al inicio de la descripción de los tipos de figuración presentes en las improntas céreas de los reyes de Aragón, verdadero núcleo de nuestro análisis, parece oportuno realizar un breve comentario acerca de las distintas formas y de los diversos colores que adoptaron las piezas sigilográficas empleadas por los soberanos a lo largo del marco espacio-temporal que aquí se estudia. Para ello se aconseja la consulta de los gráficos ubicados al principio de las láminas correspondientes a este capítulo, que han sido creados para facilitar esta visión de conjunto.

En lo que concierne a las formas sigilares, suele existir una clara adaptación entre el contorno general y el motivo iconográfico inserto en las respectivas superficies. Cabe destacar, de entre las más frecuentes y universales, la forma redonda para los tipos *entronizado* y *ecuestre*¹²³ y la ojival para las figuras *en pie*. Este proceso de adaptación formal parece que comenzó y que se desarrolló en lugares como Francia del norte, sur de Inglaterra, Países Bajos y Renania, si bien no conviene olvidar el influjo que pudo ejercer Bizancio como posible exportadora del modelo de las bulas papales empleadas en Italia¹²⁴, que aunque no tenían connotaciones de poder, asimilaron el sistema de aposición en pendiente y, por tanto, el empleo de sellos de doble impronta por poseer anverso y reverso¹²⁵. Se ha observado que a partir de mediados del siglo XII, el sello redondo fue propio de príncipes laicos, de barones, magistrados y burgueses, mientras que el de naveta predominó de entre los de eclesiásticos, damas, corporaciones religiosas, presbíteros

¹²² Algo que ocurría también en numismática. Pedro IV ordenó cómo debían ser sus sellos, los de su esposa, los de ciertas instituciones e incluso, los de la ciudad de Molina cuando pasó a su obediencia. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 130.

¹²³ Forma circular que conviene también a otros tipos que aquí no se analizan, como el *monumental*, el *hagiográfico* o el *naval*, por ejemplo. VVAA, *Diplomatica*, pág. 198.

¹²⁴ A partir, quizás, de precedentes griegos. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 32.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 31.



y clérigos¹²⁶. Sin embargo, esta regla generalizadora comporta ciertas excepciones, como demuestra, de entre otras, la sigilografía del rey de Aragón. En ella, la forma más comúnmente empleada también fue la redonda, que se observa desde el primer sello catalogado, perteneciente al conde de Barcelona Ramón Berenguer IV hasta los últimos propios de Fernando II el Católico y de su segunda esposa Germana de Foix. Por ejercer la matriz igual fuerza sobre todas sus partes en el momento de la impresión, era el formato de más fácil manejo y el que obtenía mejores resultados, lo que aseguró, sin duda, su absoluto éxito. Pronto, sin embargo, se ensayaron nuevos diseños formales practicados inicialmente en la sigilografía de las reinas, como el oval¹²⁷, el denominado “en naveta”¹²⁸, el cuadrilateral e, incluso, el octogonal, si bien estos últimos son fruto de improntas debidas, con bastante seguridad, a anillos sigilares¹²⁹. Antes de finalizar tan sólo comentar una breve cuestión referente a la forma ojival que insertaba, por lo común, iconografía estante¹³⁰. Sobre ella debe reseñarse que en la Corona de Aragón absolutamente todas las imágenes de reinas *en pie* o estantes se encuentran decorando sellos de forma redonda, lo que indica una clara preferencia por el diseño circular en contraposición al ovalado, marco habitual de este tipo de representaciones en el ámbito europeo¹³¹.

En cuanto a los colores que adoptan las distintas improntas céricas conviene adelantar, en primer lugar, que en un principio la coloración se regía bien por la moda, bien por la disponibilidad de la pigmentación, pues ambas incidían notablemente en el precio. Entrado el siglo XIV, sin embargo, las cancillerías optaron por establecer ciertos usos, como se contempla en las ya mencionadas *Ordinacions* de Pedro IV, cuyas líneas dispusieron que el color rojo¹³² era necesario e

¹²⁶ Aunque no puede promulgarse ninguna norma absoluta sobre la correlación de la forma de los sellos con la situación social de las personas que hacen uso de ellos. ROMAN, *Manuel*, pág. 45.

¹²⁷ Forma que, en la Edad Media, tomaba el nombre de *biscornuta* o, más raramente, *vesica*. PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 37.

¹²⁸ Joseph Roman explica que fue Max Prinnet quien propuso el nombre de naveta para calificar esta forma que no se adapta, por diversas razones, a los términos ojival, elipsoidal o amigdaloides. Para comprender la inexactitud de estos vocablos referidos a este diseño, véase el interesante discurso de ROMAN, *Manuel*, pág. 44, n. 1.

¹²⁹ En la sigilografía europea es frecuente encontrar estas formas caprichosas en los contrasellos. Vid. PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 37; o ROMAN, *Manuel*, pág. 48.

¹³⁰ Tanto en lo que se refiere a sigilografía de reinas como a la perteneciente a eclesiásticos. Antaño, estos sellos fueron llamados góticos, aunque hoy ya no se emplea dicha denominación. VVAA, *Diplomatica*, pág. 199.

¹³¹ Aunque en Francia existe un sello perteneciente a Juana, esposa de Felipe VI (1293-1350), que muestra la imagen de la reina *en pie* sobre una pieza circular. Vid. DELAROCHE, *France*, lám. VIII, n.º 2.

¹³² En un principio con un carácter sacerdotal, fue empleado por los emperadores de Oriente y luego adoptado por algunos reyes francos de las dos primeras dinastías y el primero de la tercera, por Guillermo el Rojo de Inglaterra, Federico Barbarroja de Alemania, los romanos pontífices y, desde la



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

131

imprescindible para la validez del sello¹³³. El gráfico muestra que, en un principio, el color empleado fue el natural, si bien a partir de Jaime II la coloración roja, introducida bajo aquel reinado, fue utilizada sin interrupción¹³⁴. Las reinas, sin embargo, puntualmente ofrecen ciertas variedades que enriquecen la gama cromática de los sellos reales, como son la adopción del negro, quizás con connotaciones fúnebres¹³⁵, y del verde, quizás en relación con el vecino reino de Navarra¹³⁶. En cuanto a los metales, los reyes se sirvieron muy pronto del plomo, aunque aplicaron también el oro para los documentos más excepcionales y, parece ser que en tiempos de Fernando II, la plata, material hasta entonces exclusivo de las reinas, quienes no emplearon ningún otro metal para sus improntas¹³⁷.

Para entrar plenamente en el campo de la iconografía, se ha estimado adecuado establecer un listado de las tipologías de representación contenidas en este soporte artístico. Diversos autores ofrecieron, tiempo atrás, distintas categorías que, por múltiples razones, no se adaptan completamente al análisis que aquí se realiza. De este modo, y en beneficio también de la coherencia interna del estudio, se ha convenido reproducir la clasificación presentada en el anterior apartado dedicado a numismática. Sería inexcusable, sin embargo, prescindir de los listados que han inspirado o sobre los que se han basado ulteriores investigaciones. Así, Douët D'Arcq¹³⁸, por ejemplo, establecía ocho, esto es, *mayestático, feminal, ecuestre, heráldico, eclesiástico, de iconografía sagrada, topográfico* y de *fantasía*. Luc Francis Genicot los dividía en tres grupos: los que muestran *personas físicas*, que se subdividen en sellos de *majestad, armorial, ecuestre* y *estante*; los que muestran

segunda mitad del siglo XIII, por muchos prelados y dignidades eclesiásticas. Vid. FERNÁNDEZ, *Apuntes*, pág. 25.

¹³³ De modo similar, en Navarra, desde Felipe de Francia (1284-1285) se dispuso que la cera verde debía reservarse para la documentación de carácter perpetuo. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 81. Lo cierto es que la decisión no sorprende ya que, como se señalará más adelante, la cancillería francesa hacía tiempo que reservaba este color para las especies diplomáticas de perdurable valor. VVAA, *Diplomatica*, pág. 197.

¹³⁴ Sin embargo, Francisco Xavier de Garma alude, en una nota manuscrita al margen de uno de sus grabados referidos a los sellos de los reyes de Aragón, luego recopilados por Próspero Bofarull, que Pedro III el Grande tuvo también sello en cera blanca "según las muestras". Vid. el manuscrito de Próspero BOFARULL Y MASCARÓ, *Ensayo de una colección de sellos que han usado los antiguos monarcas de Aragón*, 1817, lám. 16 (Archivo de la Corona de Aragón, cámara V, armario 14). Se citará, en lo que sigue, como BOFARULL, *Ensayo*.

¹³⁵ La impronta negra pertenece a Elisenda de Montcada, cuando ya era viuda de Jaime II, lo que ha hecho sospechar que empleara este color como señal de luto.

¹³⁶ La impronta verde corresponde a Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II, quien fue también soberano de Navarra, reino donde hacía tiempo que se empleaba este color céreo.

¹³⁷ Pese a no haberse conservado improntas de este rico material en la Corona de Aragón, son diversos los documentos que confirman su existencia. Este metal fue también tradicional en la sigilografía de papas y emperadores. Vid. CHERRY, *Medieval*, pág. 125.



personas morales, con el tipo *hagiográfico*, el *topográfico*, el *artesano* y el *fantástico* como subgrupos principales, y, finalmente, el reverso del sello o contrasello¹³⁹. Más adelante en el tiempo, Vicente de Cadenas establecía los siguientes tipos principales: el *mayestático*, *ecuestre*, *cazador*, *estante*, *heráldico*, *hagiográfico*, *monumental* y *simbólico*, a los que habría que añadir los *femeninos* y los *mixtos*¹⁴⁰. Por su parte, Michel Pastoureau los sintetizaba en *majestad*, *ecuestre*, de *caza*, *armorial*, *hagiográfico*, los sellos de *villas*, en los que incluía los tipos *naval* y *monumental*, y *otros*, que insertaban objetos, plantas, monstruos, etc. en sus campos¹⁴¹. Más completo, y poniendo de manifiesto la pluralidad de clasificaciones existente, Manuel Romero establecía, en una publicación más reciente, los tipos *efigiado*, *sedente de majestad* o *flahon*, *eclesiástico*, *ecuestre*, *pedestre* o *estante en pie*, *hagiográfico*, de *devoción*, *monumental* o *topográfico*, *naval*, *heráldico*, *emblemático*, *onomástico*, *nomogramático* y *de fantasía*¹⁴².

A continuación, van a especificarse las distintas tipologías de representación empleadas por el rey de Aragón en su sigilografía a lo largo de la Edad Media que, como ya se ha señalado, conforman un listado propio¹⁴³. Por ser una visión de conjunto, y tal y como ocurría en el anterior apartado, se tiene como objetivo único apuntar las cuestiones más destacables que serán desarrolladas más adelante, al tiempo que se vayan comentando las piezas más significativas.

Puede observarse que las representaciones de las figuras de nuestros reyes¹⁴⁴ se concentran en unos tipos numéricamente limitados porque la reducción de variantes suponía, en realidad, una sencilla asimilación y una rápida comprensión por parte de los receptores quienes, viendo la imagen de un individuo acompañado por sus

¹³⁸ DOUËT D'ARCQ, citado en DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 60.

¹³⁹ Luc Francis GENICOT, *Introduction aux sciences auxiliaires traditionnelles de l'histoire de l'art. Diplomatique, Héraldique, Épigraphie, Sigillographie, Chronologie, Paléographie*. Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège d'Érasme. Louvain-La-Neuve, 1984, págs. 52-54. Aparecerá citado, en las siguientes páginas, como GENICOT, *Introduction*.

¹⁴⁰ DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*, pág. 33.

¹⁴¹ PASTOUREAU, *Médiéval*, págs. 18-21.

¹⁴² Manuel ROMERO TALLAFIGO, "El sello en el documento diplomático", en VVAA, *Sigilohéaldica*, págs. 68-70. Es un artículo donde vuelve a plantear cuestiones relativas a la nomenclatura y a cómo deben ser descritas las improntas sigilares.

¹⁴³ Listado que se adapta, casi totalmente, a los tipos generales para laicos establecidos por Roman: figura real sentada o tipo *de majestad*; caballero armado para la guerra o la caza o tipo *ecuestre*; personaje en pie, entera o de medio cuerpo o tipo *pedestre*; el campo o el escudo blasonado o tipo *armorial*; y la reproducción de monumentos o tipo *topográfico*. ROMAN, *Manuel*, pág. 68. Como es lógico, del último tipo nada va a decirse en el presente estudio.

¹⁴⁴ Y de las otras clases sociales que entonces sellaban, como emperadores, caballeros, magnates, mujeres de alta condición, obispos o abades, entre otros.



insignias y realizando unas actividades que le eran propias, lo reconocían fácilmente¹⁴⁵.

Antes de pasar al listado propiamente dicho conviene advertir que, al ser algunas improntas bifaces, y por tanto constar de dos caras –anverso y reverso–, los distintos tipos se encuentran, en general, combinados entre sí. Comúnmente aceptado el hecho de que las iconografías que campean en las superficies no son de ningún modo arbitrarias, en la cara preferente –anverso– figurará la representación de mayor significación, mientras que en el dorso –reverso– se mostrará una imagen de acepción secundaria.

4.1.- Ecuestre¹⁴⁶

Según atestigua el completo catálogo de Ferran de Sagarra i Siscar, el tipo *ecuestre* aparece en el reverso de muchos sellos de reyes, de infantes, de condes, de caballeros y de nobles catalanes. De hecho es la iconografía que campea en las superficies del anverso y reverso del primer sello catalogado perteneciente, como se sabe, al conde de Barcelona y príncipe de Aragón Ramón Berenguer IV. A partir de entonces, todos sus sucesores, ya intitulados reyes de Aragón, se hicieron representar, en alguna de las caras de ciertos instrumentos céreos, como caballeros hasta Fernando II el Católico. Imagen empleada, por lo general, en el sello menor, y en los reversos del *flahon* o sello mayor y en los de algunas bulas de plomo¹⁴⁷, constata el ambiente de lucha en el que el hombre de los siglos XII y XIII estaba sumergido y el cambio a una época mucho más espléndida en los siglos XIV y XV, cuando el antes tosco y rudimentario hombre guerrero se convierte en suntuoso, elegante y diligente jinete. La creación, en el siglo XIII, de un nuevo tipo sigilográfico

¹⁴⁵ Faustino Menéndez Pidal, en uno de sus abundantes trabajos concernientes a emblemas regioes, comentaba que la reducción de tipos, creados de un modo más o menos espontáneo, suponía una fijación de formas intrínsecas a la evolución del signo porque facilitaban su comprensión, verdadera razón de su existencia. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 180.

¹⁴⁶ La Comisión Internacional de Sigilografía estableció, dentro de este tipo, tres grupos: el tipo *ecuestre de guerra*, donde el sigilante figuraba como caballero dispuesto con todo su armamento militar, casco en la cabeza y lanza o espada en la mano; tipo *ecuestre de caza*, donde el hombre o la mujer titular, figura montando a caballo con un halcón en su mano y a menudo, acompañado por un perro; finalmente, el tipo *ecuestre solemne*, donde el príncipe o la princesa aparece a caballo con las insignias de poder. El tipo predominante en la figuración del rey de Aragón es, sin ninguna duda, el primero.

¹⁴⁷ Se han conservado un sello mayor de Alfonso III y algunas bulas de plomo de tiempos de Fernando II cuyas iconografías presentan la imagen *ecuestre* en el anverso en vez de en el reverso invirtiendo la figuración empleada tradicionalmente. Como se verá en su momento, estas alteraciones responden a cuestiones políticas marcadas, por un lado, por el conflicto con el reino de Mallorca en tiempos del Liberal y, por otro, por la situación de gobierno bicéfalo protagonizado por los Reyes Católicos. Vid. gráfico dedicado a los sellos de los reyes.



basado en la heráldica, que identificaba claramente al titular y que hasta entonces se hallaba incorporada a los elementos del arnés propios del caballero, no truncó la supervivencia de la imagen ecuestre, que siempre fue considerada como el principal indicador del estatus de la gran nobleza¹⁴⁸. El rey de Aragón, aunque empleó también el tipo *heráldico*, mantuvo también esta iconografía siempre relacionada a su título como conde de Barcelona. En un principio, todas las superficies mostraron el lado izquierdo del jinete, siguiendo lo que ha sido denominado *tipo mediterráneo*, si bien se observa una clara modificación a partir de Pedro IV quien instaura el tipo *anglo-francés*¹⁴⁹ al exhibir, en algunas de sus improntas, el lado derecho.

Tan sólo una reina empleó esta misma iconografía para sus piezas sigilares, ya que únicamente un sello, el perteneciente a Sancha de Castilla, indica su uso, muy excepcional, por parte de una soberana aragonesa. Curiosamente, cabalga hacia la derecha, siguiendo el tipo *anglo-francés*, al tiempo que su esposo Alfonso II se mostraba, invariablemente en todos sus sellos, hacia la izquierda, de acuerdo con el modelo *mediterráneo*¹⁵⁰.

4.2.- Entronizado¹⁵¹

Esta segunda tipología fue continuamente utilizada por los reyes de Aragón desde Alfonso II hasta Fernando II en los anversos de sus sellos mayores o *flahones* y en los de sus bulas plúmbeas y áureas. En ellos, el rey aparece sentado en un trono llevando como insignias de su autoridad la corona, la espada, el cetro y el pomo. Las primeras representaciones, que se caracterizan por su manifiesta sobriedad, van encaminándose, progresivamente, a una constante complicación del dibujo que lleva,

¹⁴⁸ VVAA, *Chivalry*, pág. 252.

¹⁴⁹ Ambos tipos fueron así denominados por MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 105, aunque fue Prinnet el primero en percatarse sobre estas preferencias iconográficas. Vid. Max PRINET, "L'origine du type des seaux à l'écu timbré", en *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1910, pág. 73. Citado en ROMAN, *Manuel*, n. 81, pág. 81. Contrariamente a las afirmaciones de Rafael Conde i Delgado de Molina, sería erróneo considerar a Juan I como el introductor de esta nueva tipología ya que fue su padre, el Ceremonioso quien, efectivamente, inició el cambio de dirección en sus sellos, como puede corroborarse en el gráfico y en las láminas correspondientes a este capítulo. Rafael CONDE I DELGADO DE MOLINA, "Sello de Jaume II", en VVAA, *Cataluña Medieval*, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 115. Se citarán CONDE, *Sello* y VVAA, *Cataluña medieval*.

¹⁵⁰ Más adelante se profundizará sobre este tema.

¹⁵¹ Para algunos autores, como Vicente de Cadenas, el rey *entronizado*, junto al rey *en pie* y al de busto *de frente*, pertenecen a un mismo tipo, que sería el *mayestático*. Vid. DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*, págs. 33-34. Se ha estimado oportuno, sin embargo, diferenciar estas tres representaciones porque, aunque todas ellas muestran al soberano en majestad, ofrecen composiciones totalmente distintas y, por tanto, deben ser tratadas en apartados claramente diferenciados. Conviene dar cuenta, pero, que el



finalmente, a integrar al monarca dentro de un marco arquitectónico a modo de retablo. Combinado, generalmente, con la representación *ecuestre* y con la *heráldica*, se configura como el tipo más empleado en la sigilografía real, como denuncian también la mayor parte de los sellos cuadriláteros, octogonales y ovals también empleados por el rey de Aragón a partir de, parece ser, Pedro IV el Ceremonioso. Tan sólo dos soberanos ofrecieron este tipo en algunos reversos: Alfonso III y Fernando II el Católico quienes, como se ha visto en el subapartado anterior, invirtieron la iconografía tradicional en algunas de sus improntas por circunstancias muy particulares. Si esta iconografía supone el tipo principal, junto al *ecuestre*, de las representaciones sigilográficas de nuestros monarcas, no ocurre lo mismo con las imágenes céreas de las reinas aragonesas puesto que tan sólo Sancha de Castilla, casada con Alfonso II e Isabel de Castilla, esposa de Fernando II lo emplearon en los anversos de sus, parece ser, únicos sellos.

4.3.- *En pie*

La primera impronta conservada con esta tipología¹⁵² utilizada únicamente en los sellos de las reinas¹⁵³ pertenece a Leonor de Sicilia, esposa de Pedro IV el Ceremonioso, mientras que el último corresponde ya a Juana Enríquez, quien casó, en 1443, con Juan II. Combinado con reverso heráldico mediante contrasello, muestra en todos los casos a la reina insertada en una arquitectura gótica y flanqueada por escudos que portan el señal real y el suyo propio. Como evidencia de su carácter regio exhiben además, todas ellas, corona, cetro y globo crucífero, este último generalmente de doble travesaño.

tipo *entronizado* se clasifica muchas veces como tipo *en majestad* por haberse inspirado en la figuración de Cristo en majestad de los sellos bizantinos. FABRE, *Sceau*, pág. 135.

¹⁵² Que, a su vez, se divide en eclesiásticos, gentilicios y femeninos. Según DE CADENAS en *Ciencias auxiliares*, pág. 33, dentro de los femeninos no se integrarían los de las reinas ya que, al presentar las insignias de realeza, deberían considerarse como *mayestáticos*. Realizada la pertinente observación en la nota anterior, no va a añadirse ningún otro comentario al respecto.

¹⁵³ Al margen, claro está, de los eclesiásticos y gentilicios. A finales del siglo XIV se observa, sin embargo, la translación del tipo al seno del mundo noble derivado del linaje real que reemplazaba la figura *ecuestre* tradicional por una *en pie* vestida de corte y acompañada, a veces, por atributos “*quasi royales*”, en términos de Brigitte Bédos-Rezak, con lo que acentuaba el concepto de príncipes de sangre. Brigitte BÉDOS-REZAK, “*Idéologie royale, ambitions princières et rivalités politiques d’après le témoignage des sceaux (France, 1380-1461)*”, en Brigitte BÉDOS-REZAK, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, pág. 500. Se hallará citado, a continuación, como BÉDOS-REZAK, *Idéologie* y BÉDOS-REZAK, *Form and orders*, respectivamente.



4.4.- Busto de frente

Se observa en un único sello octogonal perteneciente a Pedro IV el Ceremonioso. En él figura el busto de medio cuerpo del monarca de frente portando corona y cetro. Parece ser que no tuvo consecuentes, si bien se han conservado dos ejemplares que datan de 1376 y 1386, respectivamente.

4.5.- Heráldico

Es el último tipo iconográfico utilizado por los reyes y las reinas de Aragón en sus improntas céricas¹⁵⁴. Los sellos de este tipo son aquellos en los que el motivo principal está constituido por armerías, estén éstas insertos o no dentro de un escudo. Su uso se inició, probablemente, a través de las divisas heráldicas de las adargas y gualdrapas de la figura *ecuestre* y luego se empleó, mediante grandes escudos y losanjes, a veces coronados, tanto en los anversos y reversos como en los contrasellos y en los sellos secretos de nuestros soberanos medievales¹⁵⁵. Existen autores que suponen una sustitución de los caballeros protagonistas de la escena *ecuestre* por sus armas, que fueron cobrando mayor importancia progresivamente¹⁵⁶. Los gráficos no parecen contradecir esta hipótesis, como puede apreciarse en las bulas plúmbeas, cuya sustitución fue inmediata, al igual que en los sellos mayor o menor, los cuales, en tan sólo dos o tres generaciones, parece que mudaron sus iconografías. Sin embargo, que se hayan conservado ejemplares de los tipos primitivos en fechas tan avanzadas como las protagonizadas por el Magnánimo o incluso el Católico, que además conviven con las piezas heráldicas, invita a sospechar bien en cierto rechazo a la pérdida de los tipos tradicionales¹⁵⁷, bien en una posible recuperación del ideal caballeresco.

¹⁵⁴ El tipo *heráldico* figura en quinto y último lugar porque no muestra la imagen figurativa del rey propiamente dicha, si bien es una iconografía empleada mucho antes que las dos inmediatamente precedentes. La frecuencia de este motivo en las representaciones junto a su simbolismo obliga a que sea tenido en cuenta. De hecho, los sellos de tipo *heráldico* son, cuantitativamente, los más numerosos ya que su uso se extendió a todas las capas sociales: clérigos, mujeres, burgueses, las villas, cofradías de oficios, etc., hicieron uso de ellos. PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 19.

¹⁵⁵ A lo largo del discurso podrá observarse la escasa importancia que se dio al número de palos que componen el señal real, que aparece a veces con dos, tres, cuatro, cinco e incluso seis palos.

¹⁵⁶ DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*, pág. 34.

¹⁵⁷ Conviene advertir que los espacios en blanco del gráfico no indican, necesariamente, que un rey concreto decidiera no emitir un tipo concreto, sino que no hay constancia de la conservación de un sello de determinadas características en un reinado preciso. Así, por ejemplo, no puede afirmarse categóricamente que Alfonso IV no emitiera sellos menores del tipo *heráldico*; que su antecesor y su sucesor los hayan abierto parece indicar como más lógico que él también lo hiciera. Asimismo, que



4.6.- *Desarrollo cronológico de las tipologías*

La visión de conjunto que aquí se propone resultaría incompleta si no se llevara a cabo un análisis global de cada uno de los tipos de sellos empleados por los reyes de Aragón. Y es que los gráficos adjuntos evidencian cambios iconográficos sufridos por cada una de las modalidades sigilares que conviven con el tipo anterior el cual, en algunos casos, tarda mucho tiempo en desaparecer. Lejos de iniciar una completa descripción de cada una de las piezas, tarea imprescindible que se reserva para el próximo apartado, pasamos a destacar los cambios más importantes.

La primera modificación significativa se debe a Alfonso II el Casto quien en su sello mayor incluye, por vez primera, una representación con el soberano *entronizado*, cambio que se debe, como más adelante se desarrollará, a un reconocimiento de su propia intitulación, de visible superioridad jerárquica con respecto a la ostentada por su padre, Ramón Berenguer IV. Con Pedro II el Católico se aprecia una manifiesta multiplicación de tipos sigilares ya que de él se han conservado sellos mayores y bulas plúmbeas, con la misma iconografía, y también menores, en cuyas superficies campea la figura *ecuestre* del monarca. Su sucesor, el Conquistador, no introdujo ningún cambio en lo que a tipologías se refiere, si bien es el propietario del sello secreto más antiguo conocido de los reyes de Aragón¹⁵⁸. Sin embargo, su sucesor Pedro III el Grande abandonó el tipo plúmbeo empleado hasta entonces al insertar, en sus reversos, representación *heráldica*, con lo que delimitaba la *ecuestre* a los menores, a los reversos de los mayores y quizás, a su sello secreto¹⁵⁹. Algo más adelante, Jaime II el Justo aportó dos trascendentales novedades, además de retomar la tradición figurativa en los sellos mayores que Alfonso III, parece ser, había invertido. Por un lado, aplicó la cera roja, de la que hasta entonces ningún monarca aragonés había hecho uso a pesar de ser conocida, hacía tiempo, en otras cancillerías regias. Por otro, introdujo de un nuevo sello menor que incluía representación *heráldica*, tipo que convivió durante mucho tiempo con el tradicional. Igualmente, pertenece a este monarca la primera bula áurea

Alfonso V figure como “recuperador” de la figura *ecuestre* debe ser también tomado con cautela, ya que nada confirma que Martín I o Fernando I no los estamparan; que no se hayan conservado no implica, obligatoriamente, que no se hubieran emitido.

¹⁵⁸ Donde aparece el soberano *ecuestre*, como en su sello menor y en los reversos del mayor y de la bula de plomo.

¹⁵⁹ Se conoce la existencia de su sello secreto, aunque se desconoce su iconografía. No sería extraño que mantuviera la de su padre, es decir, *ecuestre*, aunque tampoco puede descartarse que empleara en este tipo sigilar, también por vez primera, la figuración *heráldica*.



conocida documentalmente y que, por desgracia, no ha llegado hasta hoy. Pedro IV el Ceremonioso protagonizó significativos cambios al producir un nuevo sello mayor que mantenía la figuración del rey *entronizado* en el anverso aunque contrasellado mediante heráldica, y al alternar, en el tipo anterior, la típica iconografía *ecuestre* del modelo *mediterráneo* con el *anglo-francés*, hasta entonces inédito en la sigilografía del rey de Aragón. De acuerdo con su conocida política “de imagen”, entendida en el amplio sentido del término, es el monarca que mayor número de tipos sigilográficos ha emitido: dos menores, dos mayores, bula plúmbea y bula áurea, y tres tipos de anillos secretos –de, cuanto menos, tres formas diferentes– proporcionando, el de diseño más caprichoso, nueva representación iconográfica en este soporte artístico: la imagen *de frente* del rey, la cual no tuvo consecuentes, según indican las evidencias materiales conservadas. Los siguientes reinados no modificaron sustancialmente las piezas céricas y metálicas, sino que más bien tendieron a una estabilización de los tipos. Como cuestiones destacables cabe citar el substancial cambio al modelo *ecuestre*, ahora siempre hacia la derecha y que tan sólo Fernando II reemplazó, en algunas de sus originales bulas plúmbeas¹⁶⁰, con el olvidado patrón *mediterráneo*; la preferencia por la representación *entronizada* del soberano en las piezas que no se corresponden con los *flahones*, los menores y las bulas; y la conservación de una impronta de oro correspondiente a Alfonso V el Magnánimo que repite, a grandes trazos, la iconografía expuesta en las de plomo; muy poca innovación tipológica si se tiene en cuenta el largo período que transcurre desde el inicio del reinado de Juan I (1387) hasta la muerte del Católico (†1516): un total de 129 años.

5.- DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍAS

No es posible empezar el discurso de la figuración del rey de Aragón en sigilografía con precedentes, pues no se conocen sellos anteriores a la unificación del reino aragonés con el condado de Barcelona. De hecho, absolutamente todos los sellos catalogados pertenecen al rey de Aragón y conde de Barcelona¹⁶¹, a excepción de Ramón Berenguer IV, quien se intituló únicamente *príncipe de Aragón y conde de*

¹⁶⁰ Que insertaba al rey *ecuestre* en el campo de su anverso y *entronizado* en el del reverso. De entre las novedades proporcionadas por el Católico se incluye también el uso de la plata, metal hasta entonces exclusivo de las reinas. Ambas innovaciones ya han sido señaladas en notas anteriores.

¹⁶¹ De entre otras intituciones.



Barcelona. Asimismo, en relación también con las cuestiones de método del presente apartado, conviene añadir que se realizará el análisis siguiendo el marco cronológico, es decir, el que contempla todas las piezas significativas según avanza el tiempo. Y es que si bien es verdad que aparentemente supone mayor orden el que prima las categorías sigilares –esto es, mayor, menor, bula de plomo, bula de oro, etc.–, lo cierto es que dificulta, en buena medida, la percepción de los cambios sustanciales en las iconografías y entorpece, además, las comparaciones entre las improntas de distinta naturaleza. Aclarado este aspecto, es momento de iniciar el estudio propiamente dicho, discurso que, por su extensión, se ha decidido dividir en dos grandes bloques: los sellos pertenecientes a los siglos XII y XIII, y los abiertos desde el siglo XIV hasta 1516.

5.1.- Siglos XII y XIII

*(Fig.2) Conforme informaciones de Ferran de Sagarra no revocadas hasta la fecha, el primer sello conocido en el reino de Aragón pertenece al conde de Barcelona **Ramón Berenguer IV**, quien decidió complementar ciertas escrituras con algunas, aunque muy escasas, piezas céreas pendientes. De color natural, según corresponde a los sellos más antiguos, tanto las superficies del anverso como las del reverso muestran la imagen *ecuestre* del barcelonés, que figura intitulado como conde en la primera de sus caras ...MES BARCHINON... y como príncipe en la segunda de ellas ...PRINCEPS R...¹⁶². Se ha propuesto el año 1137 como fecha límite inicial para esta matriz sigilar según indica la intitulación ofrecida por la leyenda del reverso¹⁶³, aunque los cálculos de Faustino Menéndez Pidal la sitúan algo más tardíamente, concretamente hacia 1140¹⁶⁴. Armado con lanza rematada con banderita o seña y portando prolongado escudo, el caballero galopa, con aspecto algo rígido, hacia la izquierda de la composición. El tipo *ecuestre*, que ya había sido empleado con anterioridad en otros ámbitos europeos, parece que llegó a territorios peninsulares siguiendo dos caminos diferenciados, tal y como se deduce de las distintas

¹⁶² Es decir, “*Raimundus Berengarii comes Barchinonensis et princeps regni Aragonensis*”, según parece desprenderse tras la comparación de la leyenda arriba citada con la de un segundo sello suyo conservado que reza ...S BEREN... yRAGO... Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 199. Debe advertirse que el conde no empleó esta misma intitulación en ninguna de sus monedas.

¹⁶³ Ramón Berenguer IV sólo pudo intitularse *princeps* tras la firma de las capitulaciones matrimoniales entre éste y Petronila, ocurrida el 11 de agosto de 1137, y tras la ulterior abdicación de Ramiro II en beneficio del conde el 13 de noviembre de aquel mismo año.

¹⁶⁴ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 37.



direcciones que toman los jinetes en los diversos soportes céreos hispanos contemporáneos conservados. Importado desde el sur de Francia, un primer tipo abarcaba, vía Cataluña, desde la zona mediterránea hasta la línea marcada por el reino de Navarra y los señoríos de Molina y Albarracín. El segundo, que es el que se difundió al oeste de esta misma línea, y por tanto en todo el territorio castellano y leonés, es el que procedía directamente del espacio anglo-francés y el que menor influencia tuvo, por el momento, en el ámbito aquí tratado¹⁶⁵. Así, la sigilografía de Ramón Berenguer IV se adaptaba plenamente al tipo *mediterráneo*, empleado también por los condes del oriente latino, los príncipes normandos del sur de Italia, los Saboya y los vecinos magnates del Languedoc¹⁶⁶. Y es que la acogida de este sistema validatorio por parte del conde barcelonés coincidió, en Francia, con la aparición de los primeros sigilantes nobles, quienes escogieron para su representación un motivo iconográfico que manifestaba plenamente su superioridad militar con respecto al resto de soldados que también participaban en la guerra. Aquellos, conscientes de su supremacía con respecto a la infantería y de su liderazgo militar sobre los otros caballeros de menor condición, eligieron la figuración ecuestre complementada por una lanza con señal o gonfalon¹⁶⁷. Recuperada del mundo clásico con figurillas como el llamado *bronze de Carlomagno* del Louvre, la figura ecuestre armada fue adquiriendo nuevas connotaciones ligadas, muy estrechamente, al ámbito religioso puesto que empezaron a ser identificadas con los cruzados que luchaban contra el islam¹⁶⁸. *(Fig.3) Sin embargo, esta supervaloración debió de ocurrir algunos años después de la primera aparición de este tipo sigilar llevada a cabo por Guillermo el Conquistador (1027-1087) quien, para mostrarse como duque de Normandía y como vasallo del rey de Francia¹⁶⁹, empleó este mismo modelo iconográfico rápidamente adoptado por los primogénitos del rey de Francia y que

¹⁶⁵ La diferenciación iconográfica derivada de la dirección que toman los caballeros es advertida en líneas anteriores. Esta segunda tipología debe relacionarse con la influencia anglo-francesa en el reino de León durante el siglo XII, influjo que se manifestó también en la literatura. *Ibidem*, pág. 36. En la parte dedicada a monedas se ha aludido, también, a esta cuestión.

¹⁶⁶ Era el tipo utilizado, igualmente, por Sancho VI (1189-1193) y Sancho VII (1196-1225) de Navarra.

¹⁶⁷ Bédos-Rezak comenta que el gonfalon implicaba claro liderazgo militar, lo que explica su aparición en las representaciones ecuestres de los grandes magnates por indicar su preponderancia con respecto al resto de guerreros montados. Vid. Brigitte BÉDOS-REZAK, "The social implications of the Art of Chivalry: the sigillographic evidencie (France 1050-1250)", en BÉDOS-REZAK, *Form and orders*, pág. 15. Aparecerá citado, en lo que sigue, como BÉDOS-REZAK, *Social*.

¹⁶⁸ SEIDER, *Holy warriors*, citado en BÉDOS-REZAK, *Social*, pág. 6, n. 44.

¹⁶⁹ FABRE, *Sceau*, pág. 143.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

141

varios años más tarde logró introducirse en el entorno peninsular¹⁷⁰. En consecuencia, el conde de Barcelona, siguiendo la tónica iniciada en Europa a mediados del siglo XI que incitaba a obispos y laicos a la colocación de sellos de validación en sus documentos¹⁷¹, decidió emplear el tipo de sello de doble impronta, de unos 70 mm, con dos representaciones ecuestres de tipo *mediterráneo*, modelo análogo al que luego utilizaron el conde Pedro, señor de Molina¹⁷², el conde Ermengol VII de Urgell¹⁷³, o también el propio Sancho VI de Navarra¹⁷⁴, por ejemplo, *^(Fig.4) cuyo sello, algo mayor en tamaño, muestra importantes analogías con respecto al del barcelonés definiendo lo que podría entenderse como la característica figura *ecuestre* sigilar de la segunda mitad del siglo XII en la zona oriental peninsular. Marchando hacia la izquierda, un jinete ataviado con un completo arnés de guerra porta lanza con pendoncillo¹⁷⁵ y escudo amigdaloides bloqueado. Del mismo modo que ha sido desmentido que la bloca del escudo del rey navarro, constituida por ocho barras radiales rematadas en florones y entrecruzadas en el centro, no sea un emblema propio de Sancho VI¹⁷⁶, debe aclararse que, como ya indicaba Ferran de Sagarra, los escudos de Ramón Berenguer IV no ostentaban las “*armes superposées d’Aragon et de Navarre*”¹⁷⁷. Y es que bajo esta afirmación subyace un problema de fondo derivado de la íntima relación existente entre las bloca y los emblemas heráldicos que han favorecido, durante mucho tiempo, confusiones de este tipo. Explicaba Faustino Menéndez Pidal de Navascués que los escudos de guerra, en origen realizados con

¹⁷⁰ En Francia, el tipo *ecuestre* apareció por vez primera en 1100 en los sellos del que sería Luis VI. A partir de 1209 se convertiría en el tipo sigilar preferente de los primogénitos, a excepción del futuro Carlos VII, quien se hizo grabar dos piezas *en pie*, vestido como militar en una y como civil en otra. Vid. Martine DALAS, “Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique”, en BAUTIER, *Chartes*, pág. 62. Figurará referido, en adelante, como DALAS, *Les sceaux*.

¹⁷¹ Ya no reservados, pues, a diplomas regios exclusivamente. Por ejemplo, el conde de Anjou hacía pender su propio sello en un documento de 1085. FABRE, *Sceau*, pág. 141.

¹⁷² Aunque no puede afirmarse con rotundidad es posible que su padre, el conde Amalrico también la empleara. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 39. De hecho, se cita un sello privado perteneciente a Amalrico en MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 64, aunque no está descrito.

¹⁷³ Estudiados por Felipe MATEU Y LLOPIS en *La iconografía y la heráldica de los condes de Urgel en la sigilografía y en la numismática*, Excma. Diputación Provincial de Lérida, Publicaciones de su Instituto de Estudios Ilerdenses adscrito al Patronato «José M^a Quadrado» de Investigaciones Locales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Lérida, 1967, págs. 15-16, donde incluye además fotografías de dos sellos del citado Ermengol, datados en 1154 y 1184.

¹⁷⁴ Sancho III de Castilla (1157-1158) empleó igualmente el tipo *ecuestre* en sus sellos, de los cuales se conservan dos improntas fechadas en 1154 y 1158. Sin embargo, no han sido incluidos en el grupo de sellos análogos a los del conde barcelonés por estar conformados por una sola cara y por seguir la variante *anglo-francesa*. Vid. descripción de MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 63.

¹⁷⁵ Según algunas noticias, a este rey pertenece la representación más occidental con seña o pendón en la Península. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 39.

¹⁷⁶ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Ibidem*.

¹⁷⁷ Según afirmaciones de BLANCARD, *Iconographie des sceaux et bulles des Archives des Bouches-du-Rhône*, 1860, citado por DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 98, n. 3.



tablas revestidas de cuero, pronto necesitaron de algún elemento que les otorgara mayor rigidez¹⁷⁸. Así, surgió la bloca que, formada por tiras metálicas claveteadas, proporcionaba a las piezas defensivas resistencia al tiempo que las adornaba y enriquecía. Inicialmente concebidas como accesorios, estas decoraciones pasaron a identificar al guerrero que más adelante las emplearía como emblemas familiares hereditarios¹⁷⁹. Es lo que el erudito Pastoureau ha expresado como “[...] *peinte et décorée de figures florales, animales ou géométriques* [...] *peu à peu vont se transformer en véritables figures héraldiques*”¹⁸⁰.

Volviendo al sello barcelonés, y en clara oposición a las consideraciones de Ferran de Sagarra –“*No’s pot precisar, per consegüent, si aquestes ratlles, constitueixen divisa o són tan sols un motiu d’ornamentació de l’escut; majorment tenint en compte que aleshores, les divises heràldiques, encara no s’havien generalitzat*”¹⁸¹, debe notificarse que ya entre 1120 y 1150, es decir, antes de la utilización de los sellos por parte del conde barcelonés, se adaptaron signos heráldicos en la sigilografía europea¹⁸². Acogidos por los magnates, dichos signos parece que, finalmente, pervivieron en sus respectivos linajes como emblemas familiares¹⁸³, como debió de ocurrir también con el sello de Ramón Berenguer IV, que se configura como uno de los primeros ejemplos heráldicos peninsulares¹⁸⁴.

¹⁷⁸ Aclaratorios son sus trabajos Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Un bordado heráldico leonés. El carbunclo en los escudos medievales, separata de Armas é Trofeus*, Instituto Portugués de Heráldica, Lisboa, 1963, págs. 1-19 y, algo más reciente, Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “Emblemas heráldicos del rey”, en VVAA, *Identidad histórica*, en especial págs. 352-355. Michel Pastoureau pronto se suscribió a esta hipótesis, como demuestra su exposición en, de entre otras obras, Michel PASTOUREAU, *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, Temas de Hoy, Colección de Historia, Madrid, 1990, pág. 123.

¹⁷⁹ Sobre la aparición de la heráldica como muestra de la conciencia de diferenciación de un individuo entre otros y el paso de esta individualidad al linaje, remito al artículo de Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “Individualidad y linaje”, en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, año XLV, nºs 262-263, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, págs. 353-369.

¹⁸⁰ PASTOUREAU, *Traité*, pág. 25.

¹⁸¹ DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 98.

¹⁸² El primer documento iconográfico con divisas heráldicas es el sello de William, conde de Luxemburgo, cuyo *flahon*, datado en 1123, también muestra un palado, aunque colocado en su gonfalon. BÉDOS-REZAK, *Social*, pág. 17. Del mismo modo, Enguerran de Candavène, conde de Saint Pol (1141-1150) figura representado en su sello con los haces de cebada, que constituyeron después las armas parlantes de su ilustre casa. Vid. ROMAN, *Manuel*, págs. 111-112.

¹⁸³ BÉDOS-REZAK, *Social*, pág. 17.

¹⁸⁴ De entre los primeros testimonios heráldicos peninsulares que se consideran ciertos, Faustino Menéndez Pidal apunta algunos del entorno de Alfonso VII (1126-1157), como el león del propio emperador, los palos de Ramón Berenguer IV (1131-1162) y el águila de Sancho VI el Fuerte de Navarra (1150-1194). Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 182. Muy aclaratorio es su trabajo Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “El escudo”, en *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2000, pág. 99, donde pone de manifiesto que el palado del conde barcelonés de hacia 1150 es uno de los emblemas más antiguos de Europa. Se citará MENÉNDEZ PIDAL, *Escudo*.



Así, con esta primera pieza cérea perteneciente al intitulado *Raimundus Berengarii comes Barchinonensis et Princeps regni Aragonensis* se asiste al primer ejemplo de sello real *ecuestre* de la zona ibérico-oriental en el que el caballero dejaba ver su lado derecho al tiempo que portaba lanza con gonfalon y escudo de tipo normando¹⁸⁵, modelo claramente contrapuesto, como se ha visto, al usado primeramente en los sellos del occidente peninsular¹⁸⁶. De breve existencia, esta tipología sigilar basada en la presentación de figuras *ecuestres* a ambos lados de la impronta se vio, muy pronto, sustituida por otro prototipo creado para manifestar, de modo palpable, la nueva dignidad de su soberano titular.

*(Fig.5) **Alfonso II el Casto** es quien instaure, por vez primera y como sello mayor en la cancillería aragonesa, el sello pendiente con un rey *entronizado* en el anverso y una figura *ecuestre* en el reverso, tipo que gozó de larga vida, pues fue empleado por todos sus sucesores hasta Alfonso V el Magnánimo¹⁸⁷. En su anverso, enmarcado por + SIGILLVM ILDEFONSI REGIS ARA...NENSIS¹⁸⁸ destaca una espléndida figura *entronizada* del rey quien, sentado en un trono de escaño complementado por cojín de rollo y apoyando sus pies sobre almohadón, viste túnica corta revestida por un manto abrochado en su hombro derecho, que queda al descubierto. Como insignias de su autoridad ciñe corona con tres florones, flor de lis en su mano izquierda y espada, empuñada y alzada con su mano derecha. En su reverso, rodeado por la leyenda COMITIS BARCHINONENSIS MARCHIONIS ...VINCIE¹⁸⁹, figura la imagen *ecuestre* del rey, tal y como ya había hecho su padre, el conde Ramón Berenguer IV,

¹⁸⁵ Es decir, redondo en la parte superior y apuntado en la inferior. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 40. Aunque la impronta de Sancho VI está destruida, se sabe que portaba, efectivamente, lanza con pendoncillo por una descripción muy detallada contenida en un *vidimus* del siglo XIII. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Ibidem*, págs. 38-39 y n. 16.

¹⁸⁶ No obstante, Castilla, más proclive a figuraciones del tipo *anglo-francés*, ofreció una clara excepción con un sello de Alfonso VIII (1158-1214) datado en el año 1163, es decir, cuando el rey niño contaba con tan sólo ocho años de edad. Contrario a la tradición castellano-leonesa, su impronta exhibía una representación ecuestre del tipo *mediterráneo*, es decir, hacia la izquierda, debida, probablemente, a la intervención del tutor del rey, el conde Amalrico, cuyos sellos se integraban en la órbita mediterránea. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, págs. 64-65, donde se ofrece, además, una reproducción fotográfica de esta singular pieza.

¹⁸⁷ Si se mantiene al margen el aludido sello del Católico en donde se invierten las iconografías. Se debe tener presente que, tal y como se indicaba en la "Visión de Conjunto", la ausencia de sellos de este tipo a nombre de Fernando I y Juan II no significa, obligatoriamente, que no los expidieran. De todos modos, si tiene que admitirse que estos dos monarcas no emitieron, en efecto, piezas céricas con esta iconografía, dicha continuidad se vería muy poco alterada; en líneas generales, fue una tipología que disfrutó de gran éxito en la Corona de Aragón.

¹⁸⁸ Ésta es la leyenda más completa, conservada en el sello nº 7 catalogado por DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 201. Está datado en 1195.

¹⁸⁹ Valga la nota anterior.



aunque ahora el jinete aparece luciendo prolongados lambrequines al tiempo que el caballo porta visibles gualdrapas paladas¹⁹⁰.

Tal y como se indicaba en un apartado anterior, el tipo *entronizado* deriva, en primera instancia, del novedoso sello mandado realizar por Otón el Grande quien, tras su coronación imperial en 962, se hizo representar con *busto de frente* acompañado por el cetro y el globo, símbolos de poder inspirados, sin ninguna duda, en el modelo que había empleado el bizantino Basilio I (867-886)¹⁹¹. Paso fundamental fue el recorrido por Otón III cuando, entre el 1 y el 26 de octubre de 997¹⁹², emitió el primer sello imperial con el emperador sentado sobre un trono de escaño ostentando, como insignias, el pomo y el cetro flordelisado. Se considera que su aportación fundamental fue la exposición en una pieza sigilar de un trono, signo de privilegio reservado exclusivamente, en el Bizancio post-iconoclasta, a la figura de Cristo¹⁹³. A partir de entonces, se iniciaba el tipo de efigie *entronizada* que sería propia de emperadores y soberanos y que en esencia, como verdadero elemento de propaganda¹⁹⁴, se mantendría prácticamente inalterable a pesar del transcurso del tiempo. Así pues, tras su aparición, poco a poco otros soberanos europeos fueron adoptando esta misma iconografía para sus piezas sigilares; el rey de Francia la acogería bajo Enrique I tras su advenimiento en 1031, aunque sustituyendo el globo imperial por la flor de lis¹⁹⁵, mientras que el rey de Inglaterra lo haría algo después, hacia 1057, durante el reinado de Eduardo el Confesor¹⁹⁶. El rey aragonés la empleó

¹⁹⁰ Parece ser que el primer sello español que presenta al caballo encubertado perteneció a Alfonso II, cuya matriz debió de ser grabada entre 1170 y 1172. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 39.

¹⁹¹ BAUTIER, *Sceau royal*, pág. 539. Según este mismo investigador, el cambio brusco en la iconografía de Otón, que hasta el 2 de febrero de 962 se había hecho figurar, al igual que sus antecesores, *De perfil* coincide con la *Renovatio Imperii* y, por tanto, debe de ser entendido como el deseo de Otón de imitar uno de los tipos de la representación del *Basileus*. BAUTIER, *Échanges*, págs. 567-568.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 570.

¹⁹³ Brigitte BÉDOS-REZAK, "Signes et insignes du pouvoir royal et seigneurial au Moyen Age. Le témoignage des sceaux", en BÉDOS-REZAK, *Form and orders*, pág. 51. Se verá citado, en lo que sigue, como BÉDOS-REZAK, *Signes*. De todos modos, la innovación ya se había realizado tiempo atrás en la miniatura carolingia y ottoniana que representaba al emperador sobre su trono, portando cetro y globo crucífero y acompañado por sus cortesanos: el *Evangelionario de Otón III* conservado en Munich, el de Lotario I (849-851) o el *Psalterio de Carlos el Calvo*, de hacia 860, así lo corroboran. BAUTIER, *Échanges*, pág. 570.

¹⁹⁴ Al sello, por ser representativo directamente del emperador, se le daba una naturaleza pública, de ahí el carácter de elemento propagandístico. Vid. Brigitte BÉDOS-REZAK, "The king enthroned, a new theme in anglo-saxon royal iconography: the seal of Edward the Confessor and its political implications", en BÉDOS-REZAK, *Form and orders*, pág. 60. Figurará como BÉDOS-REZAK, *The king*.

¹⁹⁵ Y manteniendo, en la otra mano, como era tradicional, el cetro. BAUTIER, *Sceau royal*, pág. 539.

¹⁹⁶ Si se sigue la nueva datación propuesta por BÉDOS-REZAK en *The king*, pág. 53, donde atrasa la cronología unos cinco años con respecto a la tradicional.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

145

a partir de 1172¹⁹⁷, aunque el suelo peninsular había conocido improntas anteriores pertenecientes a Alfonso VII, datadas ya en 1146¹⁹⁸.

El sello que nos ocupa presenta una particularidad con respecto a los abiertos en el resto de la Península: tiene dos caras que ofrecen dos iconografías distintas. La utilización de este nuevo tipo bifaz, empleado ya años atrás por otros reyes ultrapirenaicos, se debía, como respondía también para aquellos pioneros soberanos, a la realidad personificada por el propio Alfonso II, que era rey y conde a la vez; recuérdese que había sido ideado por Guillermo el Conquistador en 1069¹⁹⁹ para evidenciar su doble titularidad, por lo que decidió mostrarse como rey de Inglaterra, entronizado en una de sus caras, y como duque de Normandía y vasallo del rey de Francia, con la figura ecuestre, en la otra²⁰⁰. *(Fig.6) Del mismo modo, tiene que tomarse en consideración el sello de su coetáneo franco Luis VII el Joven (1137-1180) quien, como duque de Aquitania, poco antes había adoptado, aunque efímeramente, este tipo de pieza bifaz con ambas figuraciones según correspondía a su doble dignidad²⁰¹. Así, el Casto pudo disfrutar también de otro modelo prácticamente contemporáneo en el que, al igual que había iniciado años atrás el Conquistador, figuraba el titular como rey *entronizado* en el anverso y como duque *ecuestre* en el reverso. Sin embargo, las concomitancias iconográficas entre la remota impronta insular, y todas las subsiguientes, y la aragonesa obligan a secundar con mayor decisión la influencia inglesa frente a la francesa en la elaboración de la pieza de nuestro rey, y más si se tienen en cuenta las vinculaciones políticas existentes entre los Plantagenet y la casa de Aragón en los territorios del sur de Francia²⁰².

¹⁹⁷ Según informa DE SAGARRA, *Sigillografía*, pág. 100.

¹⁹⁸ Como se señalaba en anteriores líneas, esta es la fecha de su primer sello conservado. No obstante, existe una noticia fiable de un sello algo anterior, pendiente de un privilegio de 1144, por el cual el Emperador daba ciertas heredades al monasterio de Aldea Falcón. Conforme a las conclusiones de Faustino Menéndez Pidal, no es aventurado pensar que fuese a partir de 1135, cuando se perfeccionó la cancillería castellana, cuando se grabó la primera matriz sigilar de dicho monarca. Más detalles sobre esta cuestión en MENÉNDEZ PIDAL, *Sellos de Alfonso VII*, págs. 102 y 116.

¹⁹⁹ BAUTIER, *Échanges*, pág. 575.

²⁰⁰ El sello de Guillermo I muestra al rey ecuestre en su cara frontal, con la leyenda refiriéndole como gobernante de Normandía, y entronizado en el verso, llevando una espada y orbe con la inscripción nombrándole rey de Inglaterra. Con Guillermo II (1087-1100), se usó este mismo tipo, pero invirtiendo los diseños. Así, el soberano aparecerá ecuestre en el reverso, aunque, significativamente, se intitulará "*rex Anglorum*" en ambas caras. Este tipo es el que posteriormente se generaliza. Vid. P. D. A. HARVEY y Andrew McGUINNESS, *A guide to British Medieval Seals*, The British Library and Public Record Office, London, 1996, pág. 27.

²⁰¹ El reverso ecuestre del rey francés fue suprimido en 1152 cuando, a raíz de su divorcio con Leonor de Aquitania en 1152, dejó de tener este título ducal que le venía dado, precisamente, por su matrimonio con aquella noble dama. Fotografiado y descrito en DALAS, *Les sceaux*, n° 67 bis, pág. 147.

²⁰² Algo advertido ya por Rafael CONDE I DELGADO DE MOLINA, "Sello de plomo de Jaime I", en VVAA, *Cataluña Medieval*, pág. 114. En lo que sigue, CONDE, *Jaime I Pb*.



*(Fig.7)Asimismo, sería erróneo, a nuestro entender, hallar el modelo del sello aragonés en el ya aludido precedente peninsular correspondiente Alfonso VII, puesto que pese a emplear todavía el trono de escaño propio de los sellos imperiales e ingleses, el monarca castellano ofrece un conjunto de rasgos que lo acercan a la órbita francesa, como son la posición del brazo derecho, abierto hacia el exterior, y los motivos circulares que decoran toda la superficie²⁰³. Constan, como importantes diferencias, la ausencia de la espada²⁰⁴ y del pomo de grandes dimensiones, elementos que se habían convertido en característicos tanto en la sigilografía inglesa como en la aragonesa en contraposición a la franca; los distintos catálogos consultados así parecen corroborarlo²⁰⁵.

*(Fig.8)La ausencia de pruebas que indiquen del uso de piezas sigilares por parte de Petronila determina que sea **Sancha de Castilla**²⁰⁶ quien abra la reducida serie, en lo que a imágenes figurativas se refiere, de sellos de reinas aragonesas. Desposada el 18 de enero 1174 con Alfonso II el Casto en Zaragoza, parece que empleó un curioso sello cuyas semejanzas con respecto al de su marido son, a primera vista, incuestionables. Ante todo, sorprende la iconografía, pues muestra una

²⁰³ Que lo acercan al sello francés de Luis VI fechado en 1108. MENÉNDEZ PIDAL, *Sellos de Alfonso VII*, pág. 106.

²⁰⁴ Que, tras 1150, se convierte en signo tangible de las obligaciones caballerescas. Para más información sobre este tema, vid. BÉDOS-REZAK, *Social*, pág. 16.

²⁰⁵ Se encuentran detalladas descripciones sobre las improntas conservadas de Alfonso VII en MENÉNDEZ PIDAL, *Sellos de Alfonso VII*, págs. 105-108. Por otra parte, conviene destacar el estudio de Teófilo F. Ruiz dedicado a cómo los reyes de Castilla expresaron y proyectaron su peculiar concepto de realeza y de autoridad política a través de sus sellos. Conforme a su investigación, el sello de Alfonso VII era mayestático de acuerdo con los ritos sacros de unción que él recibió en 1135, mientras que los de sus sucesores, salvo contadas excepciones como la protagonizada por Sancho IV, quien se mostraba entronizado por haber sido coronado, tras un grave conflicto, con ceremonias solemnes, fueron esencialmente marciales. Más detalles en Teófilo F. RUIZ, "Images of Power in the Seals of the Castilian Monarchy: 1135-1469", en *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años. Anexos de Cuadernos de Historia de España*, vol. IV, Instituto de Historia de España, Buenos Aires, 1986, págs. 455-463. Para finalizar, a título de curiosidad, se añadirá que el sello del rey aragonés sirvió, en 1186, de modelo a Ugo Poncio, vizconde de Bas y juez de Arborea pues consta, en un *vidimus*, que en aquel año utilizaba una impronta así descrita: "*in altero vero sigillo erat forma militis armati sedentis in equo, tenentis in dextera ensem nudum et scutum in leva, de cuius circumscriptione legi poterat tantum SIGILLUM PONTII REGIS ARBOREE. Ab altera quoque parte eiusdem sigilli, erat forma humana, in cathedra sedens, et tenens levam sublevatam pariter et extensam. In dextera vera ensem evaginatum tenebat cuius circumscriptio erat taliter congnossato, quod legi non poterat*". P. TOLA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, vol I, Torino, 1861, doc. dei secoli XI-XIII, pág. 112, citado en Alfonso CESARE CASULA, "Influence catalane nella cancellerie giudicale arborese del sec. XII: I sigilli", en *Studi di Paleografie e diplomatica*. Pubblicazioni dell'Instituto di Storia Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Cagliari, n° 20, Padova, 1974, pág. 11. Cabe recordar que Arborea era un área conservadora y que sus jueces eran tan celosos de su prerrogativa soberana que la defendían hasta sus últimas consecuencias. El autor del artículo argumenta que Arborea tomó como modelos los sellos de majestad propios de los modelos occidentales porque había vuelto a Oriente la espalda a la espalda, a todos los niveles, en un área plenamente europea. Vid. *Ibidem*, pág. 115. Ugo Poncio quizás optó por el sello del aragonés por vínculos familiares, pues una sobrina del conde Ramón Berenguer IV había casado, en 1157, con Barisone I de Arborea.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

147

representación *entronizada* en el anverso y una *ecuestre* en el reverso, modelos iconográficos que no volverán a emplearse en las piezas ceras de las soberanas, salvo una única y muy tardía excepción²⁰⁷. El desconocimiento de la leyenda, que por desgracia no se ha conservado, y la propia utilización de este tipo bifaz, adoptado por parte de su esposo y proseguido con gran éxito por sus sucesores, invitan a suponer que el verdadero titular de la pieza es Pedro II, hijo de Sancha y signatario, junto a la reina, del documento del cual pende²⁰⁸. No obstante, las particularidades de este sello indican que esta suposición es errónea. En cuanto a la representación *entronizada*, si se compara con la de su esposo o con la del Casto *^(Fig.9)²⁰⁹, las divergencias son, cuanto menos, evidentes. Por un lado, la presencia de la flor de lis asida con su mano izquierda, que no aparece en ninguno de los sellos susceptibles de comparación. Por otro, las vestiduras, que han sido modeladas con menor rigidez, lo que les da un aspecto de gran flexibilidad y de mayor abundancia con respecto a las de las otras piezas. Finalmente, el respaldo que, labrado con copiosas molduras, aparece por vez primera en las improntas aragonesas. En cuanto a la representación *ecuestre*, las diferencias son mucho más palpables pues se aprecia que, en primer lugar, cabalga hacia la derecha siguiendo el llamado tipo *anglo-francés*, muy poco extraño si se tiene en cuenta el lugar de procedencia de la reina. En segundo lugar, y más significativamente, el modo de montar de la amazona, que viste, con claridad, ropas de mujer.

La práctica del sellado, aunque en principio había sido exclusiva de los hombres, pronto abarcó al segmento femenino de las altas capas sociales; se sabe, por ejemplo, que la emperatriz alemana Cundegunda selló en fechas muy tempranas, concretamente en 1002. No se vuelven a encontrar ceras con mujeres como titulares hasta 1100 cuando, en Inglaterra, la esposa de Enrique I usa su sello propio, algo que será conocido en suelo francés tan sólo una década y media después, en 1115²¹⁰. Algunas mujeres proyectaron en sus sellos su propia imagen inspirada directamente

²⁰⁶ Tía de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214).

²⁰⁷ Isabel de Castilla empleó varios sellos con su imagen *entronizada*. DE SAGARRA, *Sigillografía*, nos 112, 131 y 175, por ejemplo.

²⁰⁸ Se trata de una concordia entre Pedro II y su madre firmada en Daroca en noviembre de 1201, cuando el Católico ya era rey desde hacía cinco años. En el documento no se menciona la existencia del singular sello.

²⁰⁹ El único sello que admite comparación con el de la reina es el fechado en 1197, puesto que todos los siguientes muestran al rey con la vaina de la espada apoyada horizontalmente en sus rodillas.

²¹⁰ Brigitte Bédos-Rezak confirma que hacia 1150 no sólo sellan reinas, sino también mujeres de otros estados sociales. Vid. Brigitte BÉDOS-REZAK, "Women, seals and power in medieval France, 1150-



en los modelos característicos masculinos, expresando así, de un modo claro y manifiesto, su relación con el poder, con lo que, como es lógico, a él eran asociadas una vez se contemplaba su iconografía. Así pues, no debe resultar tan extraño que la reina aragonesa de origen castellano empleara estos tipos henchidos de connotaciones de autoridad, y menos todavía cuando estas representaciones ya habían sido manejadas, aunque excepcionalmente, por homólogas suyos años atrás. Se hallaban figuras *entronizadas* en las estampas céreas de Iseldis de Soligné quien, hacia 1183, aparecía sentada sobre un escaño mientras extendía una mano y cogía, con la otra, un pequeño pajarito; en las de Juana de Inglaterra, donde se mostraba a la condesa apoyando una de sus manos en el trono y teniendo, en la otra, una pequeña cruz que reposaba sobre su pecho²¹¹; o en los de Constanza, hija de Luis VI de Francia, quien empleó esta misma iconografía para evidenciar su linaje real²¹². Mucho más abundantes que las anteriores, las representaciones *ecuestres* suelen pertenecer al género de la caza, por lo que acostumbran a llevar siempre la misma vestimenta y a tener el mismo aspecto. Así, tal y como ejemplifican piezas como las de Constanza de Tolosa (1162-1172), las de la vizcondesa de Cabrera Sancha, las de la condesa de Provenza y Forcalquier²¹³, ya en 1220, o las de doña Aurembiaix, condesa de Urgell²¹⁴, la dama, normalmente cubierta con cofa plana y mentonada y que porta un halcón o una flor en una mano y las bridas en la otra, se sienta a la manera de las mujeres sobre caballo que, cubierto con una gualdrapa, va al paso²¹⁵. Como puede apreciarse, el sello de Sancha de Castilla, aunque muy fragmentado, parece adscribirse a esta descripción, por lo que se integraría en el grupo de sellos *ecuestres* más o menos frecuentes en el siglo XIII en el entorno europeo, si bien este tipo no gozó de continuidad en la cancillería aragonesa, pues nunca más volvió a ser empleado por parte de sus sucesoras. Para finalizar, tan sólo se llamará la atención sobre la personalidad innovadora en el mecenazgo artístico de doña Sancha, quien no sólo utilizó unas improntas excepcionales, sino que también volvió a demostrar su

1350”, en BÉDOS-REZAK, *Form and order*, pág. 63. Aparecerá citado, en lo que sigue, como BÉDOS-REZAK, *Women*.

²¹¹ ROMAN, *Manuel*, págs. 105-106.

²¹² El sello se hizo grabar en 1194. BÉDOS-REZAK, *Women*, pág. 73.

²¹³ La primera descrita por ROMAN, *Manuel*, pág. 91, y la segunda por BÉDOS-REZAK, *Ibidem*.

²¹⁴ Estudiado por MATEU, *Iconografía*, págs. 22-23.

²¹⁵ Esta es la descripción de conjunto que aporta ROMAN, *Manuel*, pág. 91. Vid. también PASTOUREAU, *Médiéval*, pág. 18. De Cadenas añadá que suelen ir vestidas de corte. Vid. DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*, pág. 33.



capacidad creativa en la fundación del monasterio de Sigüenza, que pronto convirtió en panteón real²¹⁶.

Con **Pedro II el Católico** se percibe un claro desarrollo en lo que al uso de sigilografía se refiere, ya que de este rey se han conservado varios sellos mayores, menores y bulas. La aparición de estos nuevos tipos de sellado tentaría a abordarlos en primer lugar si no fuera por las innovaciones iconográficas insertas en el anverso del tradicional *flahon*, pues obligan a tratar este tipo de inmediato. Siguiendo un orden cronológico, el primer sello mayor utilizado por Pedro II²¹⁷ continuó, en líneas generales, con el tipo de representación iniciado por su padre. *^(Fig.10) Sin embargo, en 1206 el rey se nos manifiesta sentado sobre un trono curul rematado por cabezas de león, inédito hasta entonces en las piezas céricas del rey de Aragón y, por lo tanto, cambio muy significativo. Tipo de asiento regio conocido ya en el *Salterio de Lotario I* de hacia 845, fue adaptado a las piezas regias en 1069, cuando Guillermo el Conquistador decidió emplearlo en una de sus improntas²¹⁸. Pero fue Felipe I de Francia quien, entre 1076 y 1080, retomó esta variedad, que será también utilizada por todos sus descendientes. Bautier, gran conocedor de la sigilografía medieval francesa, explica que el conde Ramón VI de Tolosa, a mediados del siglo XII, tuvo la osadía de hacerse representar *entronizado*²¹⁹ en un trono curul rematado por leones, por lo que Pedro II de Aragón terminó por renunciar al tipo instaurado por su padre para imitar el sello de este atrevido conde²²⁰, quien había casado, en 1204, con la hermana del Católico, doña Leonor. Características tolosanas son, según el autor, además del asiento y de los citados remates en forma de animal, la posición de la espada envainada, que figura horizontalmente sobre las rodillas del rey, peculiaridad que mantuvo su sucesor Jaime I en todas sus improntas. Además del precedente iconográfico italiano en lo que concierne a esta posición de rey entronizado con una espada apoyada sobre sus rodillas –la lámina de Agilulfo, rey lombardo de finales del

²¹⁶ Se analizará este proyecto en el capítulo correspondiente.

²¹⁷ Véase la *^(Fig.9) de la lámina 2. De hecho, la omisión del título de señor de Montpellier en su leyenda parece corroborar la tesis de una fecha temprana anterior a 1204, año en el que, debido a su matrimonio con María, adquirió dicho señorío.

²¹⁸ El rey inglés se mostraba, como ya ha sido descrito, *entronizado*, con la espada en alto en una mano y con un globo crucífero en la otra, gestos e insignias que, años después, imitaría el rey Casto aragonés. Según noticias de Bautier, en el sello de 1069 el trono empleado era de banco y con los antebrazos terminados por cabezas de león. Vid. BAUTIER, *Échanges*, págs. 573-574.

²¹⁹ Quizás pretendiendo reflejar un señorío siempre puesto en entredicho. Recuérdese los combates contra los Plantagenet para arrebatarles su soberanía en Agenes y Carcí, o los turbulentos acontecimientos ligados a su protección a la herejía albigena, lo que le llevó a la excomunicación.

²²⁰ BAUTIER, *Échanges*, pág. 574.



siglo VI²²¹–, no conviene olvidar otra obra más próxima y simbólicamente muy significativa: la portada de San Trófimo de Arlés, donde Carlomagno aparece, coronado, con una espada que, envainada sobre su regazo, empuña con ambas manos²²².

Muy poco después Pedro II inició una política de acercamiento hacia Sicilia²²³, resultado de la cual fue el matrimonio, en 1208, de su hija Constanza con Federico II. *(Fig.11) Dicha aproximación podría haber sido la causa, tal y como apuntaba Bautier²²⁴, del nuevo cambio iconográfico sufrido por los sellos mayores del rey, en donde ahora volvía a aparecer sentado en un trono de escaño, con lo que manifestaba sus desavenencias con los franceses²²⁵ y su nueva inclinación hacia los Staufen, junto con dos novedosas e imperiales insignias: el largo cetro flordelisado en la mano derecha y el globo crucífero en la izquierda²²⁶. Sagarra propuso datarlo hacia 1207²²⁷, fecha que debería concretarse, según los restos materiales, a finales de octubre²²⁸, data bastante cercana al 1 de julio de 1208, día en el que se firmó un documento del cual se conoce, a través de un traslado, que pendía un sello plúmbeo de iguales características iconográficas²²⁹. El gran parecido existente entre la cara de

²²¹ Lámina que fue hallada a finales del siglo XIX en Valdi Nierale, en la Alta Toscana y que presenta la única imagen contemporánea de un rey lombardo conservada. Hoy se encuentra en el Museo del Bargello, en Florencia. Parece ser que esta solución era el reflejo de un ritual típico de la cultura bárbara: la investidura de las armas que acompañaba, en momentos distintos, el ingreso de un guerrero a la vida adulta y la asunción de la dignidad regia por parte del nuevo soberano. Como advierte Lucinia Speciale, en efecto, la espada parece ser un elemento cuantificante de la más antigua representación occidental del poder laico, pues ya se veía en otras figuraciones tempranas, como muestran algunas de Carlomagno o Carlos el Calvo, por ejemplo. Más información en Lucinia SPECIALE, “Immagini della regalità longobarda. Da Agilulfo alle *Leges Longobardorum*”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n° 46, A. et J. Picard, Paris, 1999, págs. 39-53. En adelante, SPECIALE, *Regalità longobarda*.

²²² Recuérdese que en el trasfondo de los grandes trabajos de arquitectura y escultura de San Trófimo se encuentra la coronación de Federico Barbarroja como rey de Arlés acaecida el 30 de julio de 1178. Marcel DURLIAT, *El arte románico*, Coleción El arte y las grandes Civilizaciones, Akal, Madrid, 1982, págs.522-523.

²²³ Probablemente a raíz del entorpecimiento de las relaciones entre Francia y Aragón motivadas por la cruzada del Languedoc instada por Inocencio III.

²²⁴ BAUTIER, *Échanges*, pág. 579.

²²⁵ Como se ha comentado, más proclives al uso de tronos del tipo curul rematados por cabezas de leones. El repertorio sigilográfico regio francés así lo evidencia.

²²⁶ Rodeado por S : P : DI : GRA REX ARAGONENSIS ...TIS BARCH 7SSVLLANI esto es, + *Sigillum Petri Dei gracia rex Aragonensis comitis Barchinonensis et domini Montispessulani*, intitulación que coincide en ambas superficies de la pieza bifaz. DE SAGARRA, *Sigillografia*, pág. 202.

²²⁷ El sello se desprendió del documento, por lo que la datación no es segura. De Sagarra se basa en fragmentos muy parecidos de otros sellos pendientes de cartas fechadas a finales de 1207. Vid. DE SAGARRA, *Sigillografia*, págs. 202-203, n. 1.

²²⁸ El sello más antiguo de esta misma tipología pende de un pergamino fechado el 28 de octubre de 1207. *Ibidem*, pág. 203, n. 1.

²²⁹ A pesar de la desaparición del documento y del sello metálico en cuestión, se ha conservado el *vidimus* del traslado del mismo que fue realizado en 1312. En él se describe con bastante precisión la pieza pendiente: “*in filo sirico sigillo Regio sigillatum seu bullatum, in quo sigillo seu bulla est inmago*



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

151

este sello fragmentario y la de la bula descrita en el *vidimus* inducirían a pensar que la aparición de este tipo sigilar metálico es prácticamente parejo al cambio iconográfico detectado en los sellos mayores si no fuera por una anterior impronta de plomo que, aunque ignorada por de Sagarra, se conserva en el Archivo Municipal de Montpellier y que presenta la tradicional figuración, como luego se verá²³⁰. Para finalizar con esta interesante pieza tan sólo señalar que aunque de Sagarra se había preguntado si la coronación de Pedro II en Roma había sido la posible causa del extraordinario cambio figurativo²³¹, parece obvio que esta variación se debió más a una alteración en la proyección política del Católico que a una verdadera voluntad, por parte del soberano, de aparecer con las insignias que Inocencio III le había otorgado el 8 de noviembre de 1204²³². De todos modos, si así hubiera sido, este tipo de improntas habría aparecido durante aquel año y no en fechas tan tardías como finales de 1207 o 1208, cuando, precisamente, se asiste a un momento cumbre en las buenas relaciones entre los Staufen y los de Aragón que cristaliza con los esponsales de dos miembros de las respectivas familias reales.

*^(Fig.12) Como se ha adelantado, Pedro II empleó sellos menores cuya única superficie²³³ mostraba, de acuerdo con la idea de “medio sello”²³⁴, la figuración de los reversos de los sellos mayores, es decir, al rey *ecuestre*. En ellos, inserta en un diámetro que ronda los 45 ó 50 mm, se exhibe la acostumbrada escena del jinete que ataviado con casco cerrado y ornado con prolongados lambrequines, gran escudo normando y lanza larga, monta un caballo encubertado quien, siempre al galope, marcha hacia la izquierda. La leyenda que rodea las composiciones reza S PETRI REGIS ARAGONENSIS ET COMITIS BARCONENSIS, con lo que omite ET DOMINI MONTISPESULI en los dos casos que han llegado hasta nosotros. Lejos de suponer que este silencio se debe a la repudiación del monarca con respecto a su esposa

Regis sedentis in Catedra tenentis in manu sinistra Crucem et in manu dextera palmam, et in orbita sigilli dictiones que sequuntur: «Sigillum Petri di gra Regis Aragon Comitis Barch dni montispesolani», et ex alia parte est ymago Regis sedentis super Equus, tenentis lanceam in manu dextera et scutum in brachio sinistro et in orbita eiusdem sigilli dictiones que sequuntur: «S Petri di gra Regis Aragon Comitisq' barchn et dni Montispesolani». Pergs. de Pedro II, n° 294, según cita DE SAGARRA, *Sigillografía*, pág. 105, n. 4.

²³⁰ Maurice OUDOT DE DAINVILLE, *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier*, Montpellier, 1952, pág. 29. Se citará, en lo que sigue, como OUDOT, *Sceaux*.

²³¹ DE SAGARRA, *Sigillografía*, pág. 103.

²³² Manto, dalmática, corona, cetro, pomo y mitra.

²³³ Al ser ideado para estar placado en los documentos, no era bifaz.

²³⁴ En Castilla y en Aragón, el sello menor repetía siempre, aunque en tamaño más reducido, el contenido figurativo del reverso del sello mayor; de ahí que el aragonés reproduzca la imagen *ecuestre*. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 46.



María, como parece que fue el caso en sus firmas rúbricas²³⁵, la ausencia de este título en los sellos únicamente debe de explicarse por la limitación espacial impuesta por la propia dimensión de la impronta²³⁶.

Finalmente, la tercera y última innovación protagonizada por el Católico en el terreno sigilográfico fue la adopción de las bulas, piezas metálicas bifaces que debido a su módico precio, su naturaleza maleable y su durabilidad segura, iban generalizándose en las distintas cancellerías. De gran tradición en el imperio de Oriente²³⁷, donde se emplearon como privilegio del príncipe, pronto fueron adoptadas por los papas como signo de supremacía espiritual, siendo la impronta más antigua conservada la perteneciente al papa Deusdedit (615-619)²³⁸. Generalmente de plomo, aunque se utilizaron también metales preciosos, conoció gran prosperidad en las tierras de la ribera mediterránea, si bien pasó inadvertida en Flandes y en Inglaterra²³⁹. Podría establecerse el año 1176 como fecha límite *ante quem* de la arribada de este nuevo modo de sellar a la Península, puesto que se conserva un ejemplar que pende de un documento firmado por Alfonso VIII (1158-1214) durante

²³⁵ De Sagarra concluye que en los documentos fechados de 1196 a 1204 Pedro II se intitula “*Petrus dei gracia Rex Aragonum et comes Barchinona*”, mientras que a partir de 1205, tras su matrimonio con María de Montpellier, firma como “*Petri Regis Arag. Comit barch et dni Montispesul*”. Es así como se intitula hasta 1207, año a partir del cual vuelve a signar como “*Petrus dei gracia Rex Aragonum et comes Barchinona*”. Es decir, suprime, a partir del 26 de octubre de 1207 en adelante, el título de señor de Montpellier. Vid. DE SAGARRA, *Sigillografia*, pág. 104.

²³⁶ Pedro II siempre se intituló Señor de Montpellier en todas sus piezas ceras a excepción de los sellos anteriores a 1204, por no poseer todavía el señorío al no haber contraído matrimonio con María, y de los sellos menores debido a imperativos del propio campo. Así, figuraba como rey de Aragón, conde de Barcelona y Señor de Montpellier en sus sellos mayores y bulas; como rey de Aragón y conde de Barcelona en su primer sello y en los menores; y únicamente como rey de Aragón en sus monedas. Se advertirá que Felipe Mateu y Llopis notificaba, erróneamente, que el título *domini Montispessulani* se mostraba en los reversos. Siempre que aparece dicha intitulación, lo hace en ambas faces. Felipe MATEU I LLOPIS, “Rex Aragonum” Notas sobre la intitulación real diplomática en la Corona de Aragón. Notas preliminares”, en Heindrich FINKE, Wilhem NEUX y Georg SCHREIBER, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Herausgegeben von ihrem spanischen Kuratorium. Gesammelte aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, n° 9, 1954, pág. 128. Figurará citado, en lo que sigue, como MATEU, *Rex Aragonum*.

²³⁷ Schlumberger asegura que durante más de diez siglos, desde su fundación hasta su caída, los bizantinos sellaron con bulas de plomo 99 veces de cada 100, con lo que las otras maneras de sellar se convirtieron en excepcionales. G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l’Empire Byzantin*, 1884, pág. 8, citado en DE SAGARRA, *Sigillografia*, pág. 10.

²³⁸ Aunque la bula pontificia más antigua conocida, cuya evidencia material se ha perdido, pertenecía a Agapito I (535), la primera impronta de plomo que ha llegado hasta hoy es de Adeodato I, cuyo anverso mostraba al Buen Pastor, y su reverso la leyenda (DEUSDEDIT PAPA). Giacomo C. BASCAPÉ, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell’arte*, vol. II. Sigillografia ecclesiastica, Editore Dott. Antonino Guifrè, Milano, 1978, pág. 17. Por la naturaleza de los documentos que sellaban, las bulas conformaron un modelo muy conservador. El diseño más usual, conformado por las cabezas de los Apóstoles Pedro y Pablo en el anverso y el nombre del papa en el reverso, apareció por vez primera con Pascual II (1099-1118). Vid. CHERRY, *Medieval*, pág. 125.

²³⁹ PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 38.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

153

aquel año²⁴⁰, lo que adelanta bastante la datación propuesta por Bautier²⁴¹. Así, han transcurrido unas tres décadas y media cuando aparecen estas piezas metálicas en suelo aragonés, pues las primeras improntas conservadas pertenecen ya a 1204.

No debe resultar extraordinario que los reyes peninsulares tardaran tanto tiempo en manejar bulas, pues al portar en sí mismas el profundo y tradicional concepto de supremacía imperial, muchos monarcas no osaron utilizarlas por no ostentar el título de emperador²⁴². De hecho, había sido el propio Carlomagno quien, tras su coronación el día de Navidad del año 800, decidió pender de sus actas más solemnes este tipo sigilográfico como claro reflejo de los emperadores de Bizancio, por quienes aquel tanta admiración sentía²⁴³. No obstante, el paso del tiempo no hizo sino demostrar la decadencia de este tipo en las cancillerías regias; antes del siglo XI su uso había desaparecido casi totalmente²⁴⁴. Parece ser que como consecuencia de una nueva difusión desde Italia²⁴⁵, el empleo de bulas de plomo arribó a suelo castellano y algunos años más tarde a Aragón, aunque la adopción de este tipo sigilar en tierras aragonesas no debió de estar muy relacionada con los contactos entre Pedro II y el soberano castellano, al menos en lo que afecta a su iconografía²⁴⁶.

*^(Fig.13)Lo cierto es que constan hasta dos tipos de figuraciones en los ejemplares metálicos de Pedro II. El primero, desconocido por de Sagarra, se encuentra guardado en Montpellier y presenta al soberano quien, sentado en trono de banco complementado por cojín de rollo y almohadón a los pies, empuña espada alzada con su diestra y cetro flordelisado con su siniestra. En líneas generales muestra las mismas características que se apreciaban en sus iniciales sellos mayores, pues su

²⁴⁰ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 81. Descrito por Araceli GUGLIERI NAVARRO en *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, vol I. Sellos reales, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974, nos 13 y 14, págs. 14-15. Figurará citado, en lo que sigue, como GUGLIERI, *Catálogo*.

²⁴¹ Que suponía la adopción hacia 1225, en suelo leonés, en tiempos de Alfonso IX (1188-1230). BAUTIER, *Échanges*, pág. 57.

²⁴² DELAROCHE, *France*, pág. 2.

²⁴³ BAUTIER, *Sceau royal*, pág. 538.

²⁴⁴ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 81.

²⁴⁵ Un obispo de Hildesheim empleó una bula a imitación del papado. Y ya en el siglo XI las adoptaron los arzobispos de Colonia y los grandes maestros de la orden de San Juan de Jerusalén. Vid. BAUTIER, *Échanges*, pág. 57. Así, fue a partir de Roma desde donde, vía episcopal, se volvió a expandir el uso de las bulas en las distintas cancillerías europeas.

²⁴⁶ Sobre todo si se tiene en cuenta que los sellos de plomo castellanos que pudieron servir de modelo siempre mostraron una figura *ecuestre* en el anverso y una representación *heráldica* en el reverso, es decir, no exhibieron en ningún caso al rey *entronizado*, la imagen característica en la faz principal de las bulas aragonesas. El primer cambio iconográfico en las improntas plúmbeas de Castilla y León se debió a Fernando III (1230-1252) quien insertó el tradicional castillo en el anverso y un león pasante en el reverso debido a la unión de las dos coronas bajo su misma persona. Vid. descripciones de GUGLIERI, *Catálogo*, págs. 9-36.



vestimenta e insignias comparten trazos comunes a excepción del castillo ubicado a su izquierda, cuya función no debe de ser otra que la de materializar su señorío²⁴⁷. Su reverso es *ecuestre*, al igual que el resto de piezas plúmbeas que este mismo rey acuñará más tarde, muy al contrario que la inmediatamente aludida figuración *entronizada* del anverso, que sufrirá una manifiesta alteración iconográfica en las siguientes emisiones. *(Figs.14-15) No parece casualidad que la primera impronta metálica con nueva iconografía en su faz principal date de 1208²⁴⁸, año en el que, cabe reiterar por su significación, culminaron las buenas relaciones entre el siciliano y el aragonés. De hecho, las similitudes iconográficas entre las bulas emitidas por ambos personajes parecen corroborar esta sospechable vía de adopción. Sin embargo, y antes que nada, deben advertirse una serie de particularidades. Por un lado, las superficies de sus anversos donde, pese a mostrar la imagen *entronizada* de los respectivos titulares, detalles como la posición de los brazos, la colocación de la espada en las rodillas del soberano, la utilización del escabel o el modo de broche del manto, son elementos que, entre otros, siguen con la línea compositiva tradicional aragonesa que se había visto claramente influenciada por la sigilografía inglesa y tolosana. Por otro lado, la divergencia de temas presentes en sus reversos, que tan sólo puede explicarse si se admite la conjetura que abogaría por la translación de temas figurativos desde las superficies de los sellos mayores a los campos de las bulas metálicas²⁴⁹. Así, debido o no a esta causa, la pieza plúmbea del rey aragonés muestra de nuevo al soberano *ecuestre* quien, cubierto con redondo casco complementado por largos lambrequines, vestido con el arnés del que se distinguen la cota de malla, el faldón, las rodilleras, las grebas, los gocetes y la espada y

²⁴⁷ OUDOT, *Sceaux*, pág. 29. El emblema de esta villa era un bezante de gules sobre campo de plata, por lo que habría que encontrar el motivo por el cual se utiliza la figura de una fortaleza en el sello. Francisco Javier de Garma explicaba que el castillo era empleado, al igual que las torres y murallas, los puentes, casas o palacios, las ciudades o villas como símbolo de fortaleza, conquistas, asaltos y posesiones. Vid. Francisco Javier DE GARMA Y DURÁN, *Adarga catalana. Arte y heráldica y prácticas reglas del blasón, con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente*, Orbis, Barcelona, 1954, pág. 121. Aparecerá citado, en las siguientes líneas, como DE GARMA, *Adarga*. Un repaso por la sigilografía de Montpellier nos lleva, como impronta más cercana, a una pieza de 1218 cuyo anverso presenta una fortificación muy distinta a la que aquí se trata: la villa fortificada se halla al lado de un monte arbolado, tiene las puertas de las torres laterales cerradas y, en el centro, se aprecia un monumento decorado con arcaduras sobremontado por una cúpula crucífera. En lo alto, una mano que bendice. Véase una reproducción en Brigitte BÉDOS-REZAK, *Corpus des sceaux français du Moyen Age*, vol I, Les sceaux des villes, Archives Nationales, Paris, 1980, pág. 348, n° 454. Será referida como BÉDOS-REZAK, *Corpus des sceaux*. Aprovecho la ocasión para agradecer al Sr. Pierre de Peretti, director del Archivo Municipal de Montpellier, su amabilidad y disposición para ayudarme, agradecimiento que hago extensivo a todo el personal de la sala de consulta.

²⁴⁸ Tal y como se apreciaba en la nota 229, la descripción que hace el *vidimus* de la pieza nos la muestra idéntica a las otras imprints conservadas.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

155

portando en sus manos, como es usual, larga lanza y escudo normando, repite la iconografía inserta en sus *flahones*. El caballo, que marcha hacia la izquierda, se presenta encubertado con los palos de Aragón, que también campean en el escudo del soberano, al tiempo que preciosos jaeces lo engalanan en su parte delantera.

Así, aunque es de suponer que la elección de los temas figurativos de las bulas venía regido por la imitación de las representaciones incluidas en los sellos mayores, por lo que duplicaban las peculiaridades y atributos de aquellas superficies, no hay nada que impida valorar la influencia de los Staufen para la elaboración de estos sellos. Si bien se ha visto una clara permanencia de ciertas particularidades que eran propias de la sigilografía aragonesa, las piezas también ponen de manifiesto el evidente acercamiento entre ambas cancillerías. Se ha indicado ya que hacia 1207 Pedro II mandó realizar un nuevo sello *flahon*²⁵⁰ en el que se mostraba con algunas insignias imperiales como el cetro y el pomo crucífero y en el que retomaba el trono de banco con el ánimo de expresar su conocido distanciamiento con Francia y sus buenas relaciones con Sicilia. Por desgracia no se puede concluir si la figuración inserta en la faz principal de este sello mayor influyó en el anverso de las bulas de Pedro II, o viceversa. La insuficiencia de datos impide corroborar ninguna hipótesis, pero la adopción del sello de plomo con este tipo iconográfico que manifestaba con claridad la magnificencia soberana acompañada por todas sus insignias, pudo deberse al conocimiento de las piezas céricas o metálicas de Federico II, cuyo ornato regio a él intrínseco debió deslumbrar, sin duda, los ojos del rey aragonés, quien años antes no había dudado en infeudar su reino a la Santa Sede a cambio de una coronación a la altura de su dignidad²⁵¹. Por consiguiente, lo más plausible es suponer que Pedro II copiara el tipo entronizado de Federico II y luego, tras haber adoptado las insignias imperiales en su figuración mayestática, trasladara estos

²⁴⁹ En Castilla y León parece que también se cumple esta conjetura. Vid. GUGLIERI, *Catálogo*.

²⁵⁰ Vid. ^{*}(Fig.11) de las láminas. Se trata de un sello ya comentado en líneas anteriores.

²⁵¹ La versión aragonesa de la Crónica de San Juan de la Peña explica que Pedro II quiso coronarse en Roma “cobdiendo exalçar la su fama”, vid. Carmen ORCASTEGUI GROS, *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*. Edición crítica, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, cap. 34, 31-35. Se citará, en lo que sigue, como ORCASTEGUI, *Crónica*. Igualmente, de Zurita añade, “Pareció al rey don Pedro que convenía a la dignidad de su estado coronarse con la solemnidad y fiesta que se requería el príncipe que tiene el poder que representa supremo señorío”. Véase DE ZURITA, *Anales*, lib. XV, cap. LII. Sin embargo, Pedro II no pretendió únicamente “colmar una cierta dosis de vanidad”, según términos de Juan F. Utrilla ya que, como este mismo historiador recuerda, pretendió conseguir claros objetivos relacionados con la cuestión albigense y con la conquista de Mallorca. Juan F. UTRILLA UTRILLA, “Pedro II”, en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.), *Los reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, pág. 78. Aparecerán citados como UTRILLA, *Pedro II* y CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, respectivamente.



mismos motivos a sus sellos plúmbeos, pues la nueva iconografía consta ser algo más tardía que en sus improntas tradicionales.

Sin embargo, este interesante cambio iconográfico protagonizado por el Católico tuvo escasos consecuentes ya que su primogénito **Jaime I**, quien después fue llamado el Conquistador por su insaciable política incorporadora de nuevos territorios, abandonó el uso del cetro devolviendo a la espada su arraigado protagonismo, hecho que, quizás, debería de ponerse en relación con el carácter bélico del joven monarca. Fue precisamente esta acción conquistadora la que favoreció la sorprendente colección de moldes sigilares que, muy abundantes, se veían progresivamente obsoletos conforme avanzaban las conquistas. De hecho, Ferran de Sagarra agrupó las improntas emitidas por Jaime I en tres períodos que no hacen sino reflejar su actividad victoriosa: desde los inicios de su reinado hasta la conquista de Mallorca en 1230, desde aquel año hasta la toma de Valencia en 1238, y desde la incorporación de Valencia hasta el año de su muerte²⁵². Evidentemente, las leyendas se hicieron eco de la nueva posición política del rey, de modo que los sellos de su primer período rezan + S : I : REG : ARAG : COMIT : BARCH : ET : DNI : MONTIS PL²⁵³, mientras que los de su segunda época explican IA : REG : ARAG 7 REGNI : MAIORICARVM COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MONTIS · PLI²⁵⁴ intitulándole, los de su tercera etapa, + : S : IACOBI : DEI : GRA : REG : ARAGON : ET : MAIORICAR' : ET : VALENCIE COMITIS : BARCHI : ET : URGELLI : ET : DNI : MONTIS : PESSVL²⁵⁵.

Sus sellos mayores o *flahones* prosiguen con el tipo iconográfico tradicional, esto es, representación *entronizada* en el anverso y *ecuestre* en el reverso, si bien se observan ciertas particularidades que no sólo los aglutina sino que también los singulariza como propios de Jaime I. *(Fig.16) Con respecto a los anversos, ya desde el principio, el rey figura sentado en un trono espléndidamente ornamentado la mayor

²⁵² Ferran DE SAGARRA I SISCAR, *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, nº 29 de 1908*, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona, 1908, pág. 5. Se verá citado, en lo que sigue, como DE SAGARRA, *Jaume I*. El autor mantuvo esta misma agrupación en su monumental catálogo sigilográfico posterior. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 107.

²⁵³ Esto es, "+ Sigillum Iacobi regis Aragonum comitis Barchinone et domini Montispessulani".

²⁵⁴ Es decir, "+ Iacobi regis Aragonum et regni Maioricarum comitis Barchinone et Urgelli et domini Montispessulani".

²⁵⁵ Con lo que añadía su reino de Valencia, esto es, + Sigillum Iacobi Dei gracia regis Aragonum et Maioricarum et Valencia comitis Barchinone et Urgelli et domini Montis pessulani.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

157

parte de las veces. De banco o de escaño y trabajado con innumerables molduras e incisiones, el sitio real ofrece un amplio respaldo reticulado que, enmarcado por esbeltas columnas rematadas por pomos, aparece coronado por sucesión de distintos motivos vegetales. El soberano, siempre vestido con ropa larga, muestra el pomo con su mano izquierda alzada y empuña, con su derecha, la espada que, en todos los casos, descansa horizontalmente sobre sus rodillas.

*^(Fig.17)Importante cambio en la factura sigilar es el presentado en los anversos de los sellos mayores abiertos inmediatamente después de la conquista de Mallorca, hacia los años 1231 y 1232. Con canon mucho más alargado y con formas tendentes a la geometrización, el soberano, pese a mantener la misma actitud que en los sellos precedentes, parece vestir dalmática algo más corta que la ropa de debajo y, quizás, palada. La ausencia del manto no merma la magnanimidad del personaje, pues la riqueza del trono suple con creces, en lo que a suntuosidad se refiere, a la soberana prenda. *^(Fig.18)Sin embargo, a partir de 1238 y hasta 1276²⁵⁶ el rey emite un nuevo tipo inspirado, sin duda, en la figuración comprendida en los anversos de las bulas de plomo. Así, el monarca, que siempre figura mostrando el globo con su mano izquierda y empuñando la usual espada con su mano derecha, se muestra esta vez vistiendo las prendas acostumbradas²⁵⁷ mientras se sienta sobre un trono de banco que destaca, sobre el resto, por la carencia de respaldo, con lo que parecía volver a una línea más tradicional, en cierto modo afrancesada²⁵⁸.

Los reversos de estos sellos mayores ofrecen, como ya se ha adelantado, la imagen *ecuestre* del soberano quien, cabalgando hacia la izquierda y ataviado con completo arnés, se exhibe por vez primera coronado y precedido por una estrella, dos particularidades que no hacen sino despertar mayor interés con respecto a estas

²⁵⁶ Según deduce Ferran de Sagarra tras diversas pesquisas en diferentes archivos. DE SAGARRA, *Sigillografia*, pág. 207, n. 1.

²⁵⁷ Esto es, túnica o ropa de debajo, túnica o dalmática sobre la precedente y manto. Puede observarse que en este caso la prenda de encima, es decir, la dalmática, es mucho más ancha que las empleadas hasta entonces, característica que también se aprecia en otros sellos de la época, como por ejemplo en los franceses. Vid. Germain DEMAY, *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux. Réproduction en facsimilé de l'édition de 1880*, Berger-Leurault, Paris, 1978, págs. 79-80. Se verá citado, seguidamente, como DEMAY, *Le costume*. Igualmente, el manto ya no se abrocha a un lado dejando al descubierto uno de los hombros sino que, mediante una cincha, cuelga simétricamente a ambos lados liberando los dos brazos del soberano.

²⁵⁸ Desde Enrique III (1216-1272) los sellos reales ingleses también mostraban los tronos de los soberanos repletos de ornamentación inserta en el estilo gótico. Vid. Paul DELAROCHE (Dir.), *Trésor de Numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes. Les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire. Sceaux des rois et reines d'Angleterre*, Didier et C^{ie} Libraires-Éditeurs, Paris, 1858, láms. IV y sig. Se citará, en las siguientes páginas como DELAROCHE, *Angleterre*. Los sellos de Francia, sin embargo, nunca mostraron este tipo de decoración en los solios de los soberanos. Vid. DELAROCHE, *France*.



singulares piezas. Aunque no es este el momento todavía para explicar los consabidos contratiempos del Conquistador concernientes a su coronación, conviene advertir una serie de cuestiones por ser precisamente él quien iniciase el uso de la corona como complemento de la armadura en las representaciones *ecuestres*. Es conocido que Inocencio III había otorgado en 1205 un documento a través del cual permitía a los reyes aragoneses ser coronados en Zaragoza por mediación del metropolitano, aunque siempre, derivado de los compromisos contraídos por el Católico, acatando y renovando la desafortunada condición de vasallaje²⁵⁹. Es sabido también que Jaime I, aunque aspirando a unas condiciones menos desfavorables para su dignidad real, nunca renunció a la idea de ser coronado por el Sumo Pontífice, por lo que dedicó gran parte de su vida a realizar meritorias acciones contra los infieles. De esta forma la trayectoria del rey aragonés, al igual que su propia iconografía, no hizo sino demostrar que, pese a no haber sido coronado al principio de su reinado²⁶⁰, no sólo mantuvo firme su deseo de realizar este solemne ceremonial junto al Papa, sino que además empleó esta insignia en todas sus imágenes figurativas e, incluso, la aportó en representaciones hasta entonces carentes de dicho elemento simbólico regio. ¿A qué puede deberse dicha aportación?

*(Fig.19) A este respecto, es interesante comprobar que los primeros sellos en los que aparece el monarca *ecuestre* lo hace portando el tradicional yelmo de forma plana o ligeramente cóncavo en su parte superior engalanado con los usuales lambrequines y que, conforme avanza el tiempo, va incluyendo esta regalia en este tipo de figuraciones. Resultaría perfecto comprobar una sustitución progresiva del casco a la corona, pero las evidencias materiales, sorprendentemente, no lo permiten; la matriz de una bula emitida entre 1231 y 1238 todavía muestra al soberano cubierto con el yelmo de guerra, si bien la generalización de la corona en los soportes sigilares del Conquistador continúa siendo una clara evidencia. Todo lo expuesto induce a pensar que el cambio se debió más a la inserción a una corriente estética que a un verdadero trasfondo ideológico enmarcado por los problemas suscitados con motivo de su deseada coronación, y todavía más si se tiene en cuenta que en el vecino reino castellano-leonés Fernando III (1230-1252) comenzaba a emplear la corona real en el

²⁵⁹ Bonifacio PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anubar, Valencia, 1975, págs. 77-78. Se citará, en las siguientes líneas, como PALACIOS, *Coronación*.

²⁶⁰ El rey ni aceptaba las condiciones impuestas tras la coronación de su padre, ni se atrevía a coronarse por su cuenta propia, pues con ello usurpaba lo que era considerado como prerrogativa de la Sede Apostólica. Vid PALACIOS, *Coronación*, pág. 78.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

159

yelmo²⁶¹ y que el ya mencionado rey inglés Enrique III (1216-1272) también la había incorporado a su testa regia en sus figuraciones como jinete²⁶².

Se adelantaba que la segunda innovación protagonizada por las superficies sigilares ecuestres de Jaime I era la inclusión de una estrella de ocho puntas²⁶³ en el cuadrante superior izquierdo del campo, nuevo elemento que gozó de gran éxito al figurar también en las improntas de sus sucesores hasta tiempos de Juan I, quien finalmente decidió eliminarlo²⁶⁴. ¿A qué responde la colocación de este singular astro en los sellos del rey de Aragón? Lo cierto es que en territorio peninsular la primera impronta de la que se tiene constancia con la presencia de una estrella data de 1220 y pertenece, precisamente, a Jaime I²⁶⁵. Diversos son los autores que le atribuyen un significado místico, simbolismo que se apoya en la propia literatura de la época²⁶⁶,

²⁶¹ Sello n° 40, datado en 1231. GUGLIERI, *Catálogo*, pág. 34.

²⁶² DELARCOHE, *Angleterre*, lám. IV, sellos n°s 2 y 3.

²⁶³ Aunque en algunos casos contará con 6, como puede apreciarse en el catálogo de obras.

²⁶⁴ Hace algún tiempo se afirmó que su desaparición coincidía con un cambio en el sentido en el que cabalgaba el rey que, por evidente influjo francés, pasaba a marchar a la derecha. Vid. CONDE, *Sello*, pág. 115. No obstante, y como ya ha sido indicado en una nota anterior, debe señalarse que fue Pedro IV quien optó por dicha transformación y que en todos sus sellos en los que cabalga hacia la derecha figura también la estrella precediendo al soberano.

²⁶⁵ Otros ejemplos cercanos los encontramos ya algo más avanzados en el tiempo. Concretamente en 1231, el cabildo de Salamanca empleó un sello en el que figuraba la Virgen entronizada y flanqueada por estrellas. Hacia 1258, una impronta del cabildo de Tarazona portaba la escena de la Anunciación, en donde el Espíritu Santo se mostraba bajo la forma de una estrella. A partir de 1272 el sello del maestre de la orden de Santa María de España exhibía una gran estrella cuyo núcleo aparecía cuartelado con castillos y leones contrapuestos. Igualmente, el cabildo de Cartagena, en un sello de parecidas características, reservaba el campo de esta estrella a la Virgen sedente. Benito FUENTES ISLA, "La imagen de la Virgen en los sellos (Estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV)", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVI, octubre-diciembre, n°s. 10, 11 y 12, 1922, págs. 495-526 y año XXVII, julio-septiembre, n°s. 7, 8 y 9, 1923, págs. 320-340. Aparecerá citado, en lo que sigue, como FUENTES, *La imagen*. No obstante, Felipe Mateu y Llopis no hace referencia a la estrella en su estudio "Tipología religiosa diplomática, sigilográfica y monetaria en la Corona de Aragón", en *Analecta Sacra Tarraconensis. Revista de las ciencias histórico eclesiásticas*, XXVIII, Balmesiana, Madrid, 1955, págs. 385-394.

²⁶⁶ La estrella como guía se encuentra en pasajes evangélicos muy conocidos, como son los relacionados con los Reyes Magos y, conforme a los estudios de Evans, se remite a la más remota antigüedad. Henri Focillon, de acuerdo con aquel investigador, recordaba que en los monumentos sumerios el tema de la Adoración ya se encontraba acompañado por este elemento celeste. Henri FOCILLON, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 94. No obstante, Juan Menéndez Pidal explicaba que no era sino una representación de la Virgen María. Como muestra de ello aludía a las propias *Cántigas* de Alfonso X, cuyos versos contenidos en la número CCCXXV cantan: "Con deleit' a Virgen Santa a nome Stela do día; ca assi pelo mar grande come pela terra guía". Juan MENÉNDEZ PIDAL, "Noticias de la orden de Santa María de España", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tom. XVII, pág. 161. Igualmente, Balaguer cita algunos versos del *Virolay*, que, datados como obra del siglo XIII, dicen: "Rosa plascent, soleyl de resplandor, Stela fuscent, joyelh de Sante amor". Vid. BALAGUER, *Historia de los trovadores*, vol. VI, pág. 230. Ambos autores citados en FUENTES, *La imagen*, págs. 514 y 523, respectivamente. Mucho anterior, aunque foráneo, es uno de los himnos dedicados a la Virgen más famosos en la Edad Media, el "Ave Maris Stella", que ha sido adscrito a San Bernardo y a Venantius Fortunatus y que ya era de uso común en el siglo IX según noticias de Gordon KIPLING, *Enter the King. Theater, Liturgy and Ritual in the Medieval Civil Triumph*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pág. 170. En adelante, KIPLING, *Enter the King*. Que la estrella figure fundamentalmente en la sigilografía religiosa, como se ha visto en la nota anterior, apoya la hipótesis.



aunque por el momento nadie ha intentado dar una explicación sobre la introducción de este cuerpo celeste que, valga decir, no parece haya despertado la curiosidad de los investigadores, y menos aun si se tiene en cuenta que permanece acompañando al soberano aragonés durante más de una centuria²⁶⁷. La búsqueda de precedentes sigilares con dicho elemento ha sido infructuosa, como ya se ha manifestado, si bien los contemporáneos que sí lo aportan testifican la superioridad numérica de los sellos eclesiásticos referidos a Santa María lo que parece aseverar que el astro debía de poseer un significado simbólico religioso a Aquella referido²⁶⁸. No sería extraño que Jaime I, fervorosamente devoto de la Virgen como demuestran varios pasajes de su *Libre dels Feys*, empleara la estrella como símil de María guiándole en sus hazañas contra los infieles. En este sentido son muy clarificaros los términos que utilizaba el Conquistador en su invocación en el día de la fundación del monasterio de Santa María de Benifazà que había instituido bajo la advocación de María para que, en términos de Manuel Beti, “la Estrella del mar lo sea también por tierra para él y su ejército”²⁶⁹. Por otra parte, exhortaciones como “*Sancta Maria, Sancta Maria*”²⁷⁰

²⁶⁷ Aunque conforme avanza el tiempo se logra encontrar en otros sellos laicos, como en los del infante Federico, hijo de Pedro III y luego rey de Sicilia, en 1294; en los de Ramón Folch, vizconde de Cardona entre 1296 y 1309; en los de Ponç de Ribelles en 1296; o en los de Pons Hugo IV conde de Ampurias, entre 1300 y 1309. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, vol. I, n° 188, y vol. II, láms. CXCI n° 2069, CCXIV n° 2717 y LXXX n° 252, respectivamente.

²⁶⁸ Recuérdese las ya citadas piezas sigilares del Cabildo de Salamanca, con la Virgen entronizada entre dos estrellas; la de la Orden de Santa María; que exhibía una enorme estrella; y la del cabildo de Tarazona, con la citada Anunciación. Valga, del mismo modo, la impronta del obispo don Geraldo de Solsona, quien en 1297 mandó hacerse figurar orando ante la Virgen y el Niño custodiado, en su parte superior, por un astro, o el sello capitular de Calatayud, cuya superficie, grabada en 1301, mostraba la Asunción de la Virgen que, flanqueada por cuatro ángeles ascendía hacia los alcázares del cielo, representados por el sol, la luna y una estrella. Estos dos últimos sellos aparecen descritos y fotografiados en FUENTES, *La imagen*, parte I, págs. 522-523 y parte II, pág. 337. El precedente más remoto tiene que encontrarse en algunas piezas sigilares del Bizancio preiconoclasta, pues la temática más frecuente, la de la Virgen, se encontraba a veces flanqueada por un par de motivos simples, como la estrella. Uso interrumpido por los iconoclastas, en lo sucesivo la Virgen se mostrará figurada flanqueada por, normalmente, motivos cruciformes. Vid. OIKONOMIDÈS, *Byzantine lead seals*, Dumbarton Oaks, Washington D. C., 1985, pág. 10. Tampoco se han constatado ejemplos en la sigilografía de Hungría, pues Felipe Mateu y Llopis nada dice sobre ellas, aunque sí halla parecidos en lo que a arquitecturas se refiere. Vid. Felipe MATEU Y LLOPIS, “El “rex Hungarie” y el “rex Valencie”. Sincronismos monetarios y sigilográficos (en torno a doña Violante de Hungría)”, en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Jaime I y su época, vol. III, 3-5: Economía, sociedad, mundo cultura el historiografía y fuentes. Zaragoza, 1979, págs. 545-555.

²⁶⁹ Manuel BETI Prbo., “Fundación del Real monasterio de monjes cistercienses de Santa María de Benifazà”, en *Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Dedicado al rey don Jaime I y a su época. 1º parte*, Stampa d'en Francisco Altés, Barcelona, 1909, pág. 414. Sin duda, esta invocación estaba basada en las advocaciones de la Virgen que ya se encuentran recopiladas y explicadas en un código del siglo XII del Archivo de la Corona de Aragón (Códices de Ripoll, n° 193). La referida a la Virgen como estrella, recogida en los fols. 17v-18r, dice así: “*Stella maris Dei mater dicitur, quia sicut stella p[er]liadum in maris nautis errantibus crebro apparet, et suo signo eos ad portatum perducit por / tum, sic beata Uirgo suis meritis et precibus genus humanum in periculoso mari huius mundi submersum perducit ad portum regni celorum. Ante quam hec stella in hoc mundo oriretur, totus mundus Deum ignorans, diabolum etiam in idolis adorans, tempestinis uiciis subuinebatur et in claustris infernalibus precipitabatur. Nunc uero ista*



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

161

puestas en boca del rey y de sus huestes antes de conquistar Mallorca o expresiones como “*Ajuda-nos Sancta Maria, Mare de Nostre Senyor*”²⁷¹ o “*e nós pregàvem Sancta Maria de ço que nós desitàvem*”²⁷² abundan entre sus líneas²⁷³, aunque se encuentran lejos de ratificar esta supuesta explicación iconológica²⁷⁴. Por otro lado, se ha encontrado un dato que, pese a la imposibilidad de ser corroborado, invitaría a presumir que esta estrella también pudiera referirse a las órdenes militares de caballería, sin la ayuda de las cuales gran parte de las victorias del momento no hubieran podido llegar a buen término. La noticia en cuestión pertenece a la obra del docto Francisco Javier de Garma quien, refiriéndose a la estrella como elemento emblemático, dice: “En España tuvo principio por los años 1190 la Militar Caballería de Trujillo, cuya duración fue tan corta, que hallamos se agregó a la de Calatrava, el de 1196 con orden del rey don Alfonso VIII; *su divisa era una estrella de plata, y su instituto acompañar la persona real en todas las jornadas*”²⁷⁵. ¿Existió alguna relación entre esta orden y Jaime I? Parece ser que no; la corta vida de esta caballería expiró en el momento en que, por orden del rey castellano, se agregó a la de Calatrava, cuya insignia era, como es bien conocido, cruz florenzada, primero sable y luego de gules, sobre campo de plata. Sin embargo, con todo, no deberían olvidarse ni los contactos habidos entre ambos soberanos²⁷⁶, ni la evidente participación de las órdenes militares en las empresas bélicas del Conquistador, pues ambos hechos podrían

stella saluberrima apparente, ad noticiam uere fidei et pie confessionis adducitur, et ad portum eterne salutis uehitur. Hec ist illa stella de qua Balaam ait: Orietur ex Iacob et exurget homo de Israel. Pucre beata Uirgo per stellam designatur, quia pium partum eius orientalis stella ceteris fidelibus clarior et dignior demonstrauit, et ad sacra pii Filii eius enumerabilia magos perduxit. Angelus consilii natus est de Uirgine, sol de stella. Sol occasum nesciens, stella semper rutilans, semper clara. Sicut sidus radium, profert Uirgo Filium pari forma. Neque sidus radio, eque Mater Filio fit corrupta. Oportet nos ergo fratres, qui in huius mundi periculis submersi sumus, hanc stellam sequi piis moribus et dignis operibus uenerari, dignis officiis et cantibus quatinus peruenire ad desiderabilem portum Matris et Filii ualeamus”. El fragmento procede de Atanasio SINUÉS RUÍZ, Prbo., “Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XXI, Balmesiana, Barcelona, 1948, pág. 11.

²⁷⁰ Jaime I, *Libre dels Feys del rei en Jacme*, pár. 84. En SOLDEVILA, *Les quatre*. Aparecerá citado, en lo que sigue, como Jaime I, *Libre dels Feys*.

²⁷¹ También referido a la conquista de la isla de Mallorca. *Ibidem*, pár. 85.

²⁷² En la conquista de Murcia. *Idem*, pár. 443.

²⁷³ Fervor del que se hacen eco otras crónicas, como la de Bernat Desclot –vid. p. ej. cap. XLIX–, la de San Juan de la Peña cuyas páginas narran incluso que estando el rey enfermo en Montpellier se le apareció la Virgen –vid. cap. 35, 224-239–, o la de Jeónimo de Zurita –vid. p. ej. lib. III, cap. LXX–.

²⁷⁴ Como también ocurre con una impronta secreta de Teobaldo II de Navarra (1253-1270) datada en 1267 en la que figura el monarca *ecuestre* rodeado por cuatro estrellas. Lo cierto es que la composición no tuvo consecuencias, aunque ha permitido identificar el sello reproducido en una clave de la bóveda de una capilla en Santo Domingo de Estella. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 47.

²⁷⁵ DE GARMA, *Adarga*, pág. 67. Las cursivas son mías.

²⁷⁶ Tanto a nivel político como a nivel personal. Debe recordarse que Jaime I casó, en 1221, con Leonor, hija del soberano castellano, precisamente un año después de la aparición del primer sello donde figura la estrella precediendo al jinete.



justificar, de un modo muy lejano, es cierto, esta otra posible explicación. Sea como fuere, la sigilografía *ecuestre* de Jaime I ofrece al investigador un nuevo elemento que, a pesar de haber pasado tan sólo de forma tímida en los estudios, debe tener necesariamente una justificación; que no se hayan encontrado evidencias gráficas o documentales que permitan aclarar las causas de su aparición²⁷⁷ no merma el interés de este elemento celeste, cuyo uso se prolongó junto a la imagen sigilográfica del rey aragonés, como ya se ha dicho, hasta más de un siglo después. Aunque quizás ninguna de estas dos posibles hipótesis sea satisfactoria, en estas líneas se ha procurado, cuanto menos, arrojar algo de luz sobre un cambio iconográfico sobre el que valdría la pena profundizar²⁷⁸.

Movidos por la necesidad de reproducir piezas que exhibiesen los nuevos territorios adquiridos por la Corona, los maestros entalladores supieron aprovechar, no obstante, la oportunidad de grabar con sus cinceles pródiga riqueza y diversidad de detalles, con lo que la abundante sigilografía del Conquistador se convierte en ejemplarizadora de la evolución de ciertas formas, como ilustra, indudablemente, el escudo, tal y como ya había advertido Lluís Domènech i Montaner en una de sus obras²⁷⁹. Las figuras ecuestres del soberano muestran con claridad el paso de los tradicionales escudos largos y grandes destinados a proteger todo el cuerpo todavía empleados por su padre, a un modelo más corto y manejable que se caracterizaba por la redondez en su parte inferior y la rectitud en su parte superior, tipo este último, que perduró durante mucho tiempo²⁸⁰. Las posibilidades creativas no sólo

²⁷⁷ Ya se han manifestado, en líneas y notas anteriores, las dificultades para encontrar evidencias gráficas. En cuanto a las documentales, ningún escrito que describa las piezas sigilares de tiempos de Jaime I denota especial interés hacia este astro. De hecho, de entre todos los que transcribe Ferran de Sagarra, tan sólo uno se refiere a este tipo de iconografía, que dice: "*in quo quidem sigillo ex una parte est ymago Regis equitatis in equo armato seu faltrato, tenentis in capite diadema et in manu dextera lanceam cum panono, et in parte sinistra scutum, coram cuius facie est forma stelle*". vid. Perg. Jaime I n° 497 en ACA. Citado por DE SAGARRA, Sigilografía, pág. 113.

²⁷⁸ En *Trésor de numismatique et de glyptique. Sceaux des grands feudataires de la couronne de France*, pág. 23, n° 3 de la planche XX se ve, en la impronta de Raimundo VI de Tolosa, a una estrella que precede al caballero, si bien este astro se acompaña de la luna, por lo que no puede considerarse como precedente. En su anverso, su efigie entronizada también se flanquea por ambos elementos. Por su parte, Vaissete, entre los sellos de la nobleza de Languedoc, publica como primero el del Conquistador de 1226. vid. Joseph VAISSETE ; Charles-François TOUSTAIN y René PROSPER TASSIN, *Nouveau traité de Diplomatie*, vol. 4, Guillaume Desprez, Paris, 1750-1765, pág. 198. Citado en Juan MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo de los sellos españoles de la Edad Media, del Archivo Histórico Nacional*, Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1921, pág. 62. En adelante, MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*.

²⁷⁹ Quien señalaba en uno de sus estudios que con este monarca cambiaba la forma del escudo, la manera de usarlo, la decoración y la significación heráldica. Vid. Lluís DOMÈNECH I MONTANER, *Ensenyes nacionals de Catalunya. Facsímil de la edició de 1936*, ed. 92, Barcelona, 2000², pág. 101. Figurará citado, en lo que sigue, como DOMÈNECH, *Ensenyes*.

²⁸⁰ Se mantuvo invariable hasta las improntas céreas y plúmbeas de Jaime II, si bien se observan ciertos cambios en las abiertas por Pedro IV, como ya se verá.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

163

cuajaron en las armas defensivas, sino que también lo hicieron en las ofensivas²⁸¹ y en los ornamentos del caballo, cuyas gualdrapas, conforme transcurrían las décadas, parecían ganar en movilidad al tiempo que perdían sus pinjantes. Igualmente, según se iban adquiriendo nuevas tierras, aumentaba el tamaño de las improntas; de los 88 mm que medían sus primeros *flahones* se llegó, tras la toma de Valencia, hasta los 107 mm. Es verdad que las sucesivas intituciones condicionaron en gran medida la dimensión de las piezas sigilares, aunque es preciso señalar que ya hacía algún tiempo se habían ideado recursos para solventar los frecuentes problemas de espacio; en los sellos del Conquistador a veces se continuó empleado tan sólo la inicial para referirse a su nombre propio *Iacobus*, solución a la que se había acogido su padre Pedro II por vez primera²⁸². S por *Sigillum*, REG por *Regis*, DI por *Dei*, GRA por *Gratia*, COMIT por *Comitis*, o DOMI, DONI o DDMI por *Domini* son sólo algunas de las abreviaturas que empleó este mismo rey²⁸³.

Sus sellos menores, mucho más homogéneos en tamaño²⁸⁴, ofrecen idénticas singularidades a las presentadas por las figuras *ecuestres* de los sellos mayores, de modo que no es necesario añadir nada más al respecto. No obstante, sí conviene resaltar algunas cuestiones en lo que concierne a las bulas, donde se aprecian interesantes cambios. *(Fig.20) Por un lado, sobresale la comprendida entre 1231 y 1238, pues en su leyenda el monarca figura como + IA : REG : ARAG : 7 REGNI : MAIORICARVM / COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MOTISP · LI, es decir, ostentando el título de rey de Mallorca y omitiendo el de Valencia, por lo que brinda una fecha *post quem* y otra *ante quem* de la pieza. Su anverso, como es usual en las improntas plúmbeas, está ocupado por la imagen *entronizada* del soberano, mientras que el reverso exhibe, como también es tradicional, su figura *ecuestre*. Así, a grandes

²⁸¹ Puede apreciarse que las lanzas, a veces con gonfalon, varían tanto en grosor como en longitud.

²⁸² Ramón Berenguer IV había utilizado el genitivo *Raimundus Berengarüi*, Alfonso II *Ildefonsi*, y Pedro II *Petri*, aunque en sus sellos menores, donde debía figurar su intitución completa en una sola faz, se mostraba tan sólo su inicial; la P.

²⁸³ De gran interés a este respecto es un artículo donde, pese a su pequeña extensión, se expone los tipos y formas de letras, las declinaciones de las expresiones, algunas de las abreviaturas y nexos más utilizados y las lenguas que figuran en las leyendas de los sellos medievales. Vid. Ferran DE SAGARRA Y DE SISCAR, "De les llegendes o inscripcions sigil.lars", en *Miscel.lània Fabra. Recull de treballs de lingüística catalana i romànica dedicats a Pompeu Fabra pels seus amics i deixebles amb motiu del 75è aniversari de la seva naixença*, Coni, Buenos Aires, 1943, págs. 363-379. Se citará como DE SAGARRA, *Llegendes*.

²⁸⁴ Pues oscilan de entre los 47 mm. el menor a los 55 mm. el mayor. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, sellos nºs 16, 17, 18, 21 y 31. Como es lógico, la impronta de mayores dimensiones corresponde al sello en donde el soberano aparece con su intitución completa. Datado en 1253-1276, su leyenda reza + S : IA : R7 VAL COM BAR.....GEL 7 D MOTIS P, esto es, "+ *Sigillum Iacobi regis Aragonum Maioricarum et Valencie comitis Barchinona et Vrgelli et domini Montis pessulani*".



trazos, los tipos iconográficos no han variado, aunque sí se observan ciertas modificaciones de las que conviene hacer mención. En primer lugar, ambas superficies denotan una gran mejora en el tratamiento de las figuras, mucho más esbeltas, dinámicas y expresivas; las vestiduras del soberano, espléndidas, denotan estar ya lejos de la rigidez y exigüidad de las de su predecesor. Pero la elegancia de la efigie regia no sólo se advierte en la figuración del anverso, pues en el reverso campea un soberbio jinete que, cubierto por un yelmo de morrión recto y babera decorada²⁸⁵, porta una visible lanza rematada por gonfalon palado. En segundo lugar, y ahora de pleno en el terreno iconográfico, se advierten cambios en el uso de las insignias. Por una parte el trono que, volviéndose a adaptar a la forma tradicional de escaño, abandonaba por fin el tipo curul que su padre había continuado utilizando tan sólo en sus piezas metálicas. Esta transformación tuvo importantes consecuentes, pues el tipo curul no volverá a ser visto en la sigilografía posterior²⁸⁶. Por otra parte la espada, cuyo protagonismo se vio acrecentado al sustituir al cetro, insignia condenada al olvido en las piezas sigilares del Conquistador. Este último cambio fue, sin embargo, efímero, pues su hijo Pedro III el Grande volvió a recuperar dicha vara de la virtud, que se convertiría en elemento incondicional y permanente en todas las piezas sigilares de sus sucesores hasta tiempos del Rey Católico.

¿Qué circunstancias movieron a Jaime I a la hora de eliminar el cetro y variar la colocación de la espada para hacerla más visible? Conviene señalar que los reyes de Inglaterra, de los que se había tomado el modelo con el rey *entronizado* portando espada alzada en su mano derecha y cetro en la izquierda²⁸⁷, ya no empleaban dicha iconografía; desde Enrique III (1216-1272) la espada había quedado relegada a la figuración *ecuestre*. Asimismo, este tipo había sido abandonado por Pedro II quien, quizás por influencia de Federico II, iniciaba un nuevo arquetipo caracterizado por mostrar al soberano con corona, pomo y cetro al tiempo que, por influjos tolosanos, mantenía la espada colocada sobre sus rodillas. A pesar de esta palpable regresión, parece ser que Jaime I aboga por la revalorización de esta arma de acero, y no sólo en sus sellos, pues otros soportes artísticos con imágenes del rey a él contemporáneas exhiben a su persona con esta misma insignia. ^{*(Fig.21)}Claro ejemplo lo constituyen algunas de las miniaturas que ilustran la obra jurídica datada hacia 1276-1290 *In*

²⁸⁵ Siguiendo la misma línea decorativa que presentaban los yelmos del rey de Francia. Sirva de ejemplo el sello ecuestre de Luis VIII (1223-1226). DALAS, *Les sceaux*, pág. 154.

²⁸⁶ Aunque sí se verá en otros soportes artísticos.

²⁸⁷ Modelo que, como se ha explicado, había adoptado Alfonso II en sus sellos mayores.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

165

excelsis Dei thesauris, más conocida como *Vidal Mayor*, donde el rey aparece representado siguiendo, con gran fidelidad, los modelos ofrecidos por sus sellos; en la miniatura del folio 49r, sentado en un trono de banco de similares características el soberano aragonés porta, con su mano izquierda, la espada alzada al tiempo que administra justicia²⁸⁸. Por supuesto, la insignia en cuestión se coloca en la mano izquierda porque en este instante el rey se encuentra impartiendo justicia, para lo cual requiere de su mano derecha que, elevada, muestra a su índice apuntando²⁸⁹. Lo que evidencia la imagen, al margen de determinados detalles como las vestiduras, la clase de corona o la barba²⁹⁰, es que el tipo sigilar que aquí se analiza pareció transponerse a otros soportes²⁹¹, con lo que se mantenía el supuesto patrocinio a dicho elemento. No es éste el lugar más indicado para realizar un profundo estudio sobre el significado simbólico de la espada; sí se ha estimado adecuado, en cambio, efectuar algún comentario que, aunque breve, pueda explicar su nuevo protagonismo. Schramm, quien hace algunos años había advertido la progresiva importancia de esta arma ofensiva, lo suponía, con gran acierto, consecuencia de la situación bélica que los musulmanes mantuvieron en la Península durante toda la Edad Media²⁹². Poco después, Bonifacio Palacios Martín proponía una nueva hipótesis que, centrada en época del Conquistador, lograba dar una solución satisfactoria a esta cuestión iconográfica; para este historiador, el descenso en el valor de la corona, originado por el aludido problema de coronación, repercutió a favor de la espada, que vio potenciada su función de símbolo de soberanía. Así, según sus propios términos, “si los reyes españoles se habían visto precisados a proclamar el derecho de conquista como base de su soberanía, la espada resultaba el

²⁸⁸ Esta miniatura en cuestión ilustra el momento en el que el rey recibe en audiencia a un juez y le indica la prohibición de que los jueces impartan justicia corporal sin permiso del soberano o particular privilegio. *Vidal Mayor*. Edición facsímil, Excma. Diputación Provincial de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989.

²⁸⁹ Si bien existen autores que defienden una posición alterna, lo cierto es que su colocación depende, en gran medida, de la actitud del soberano. Las miniaturas del *Vidal Mayor* son un claro ejemplo y adelantan, aunque de manera muy tangencial, lo que será expuesto en el apartado correspondiente.

²⁹⁰ Detalles que, por otra parte, se encuentran lejos de poder ser observados en la impronta por su mal estado de conservación.

²⁹¹ Algo que no debe resultar extraño en este período, pues en el lavabo del monasterio de Veruela se conserva una representación escultórica, probablemente de Jaime I, que no es sino el traslado de la figuración *ecuestre* de sus improntas sigilares. Se conservan otras transposiciones contemporáneas, como las de los sellos de Teobaldo II (1253-1279) a las claves de las bóvedas de la Asunción de Miranda de Arga y de Santo Domingo de Estella. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, n. 24, pág. 40.

²⁹² Percy Ernst SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, págs. 59-61.



símbolo natural de este derecho”²⁹³. Habría que analizar si, en efecto, la corona descendió en su valor, aspecto discutible si se tiene en cuenta que Jaime I, quien siempre mantuvo viva la esperanza de ser coronado por el propio Papa, ordenó que le realizasen una, costosa por magnífica²⁹⁴, para aquel solemne acto. Está fuera de duda, no obstante, que el nuevo papel de este elemento ofensivo, progresivamente convertido en insignia, estuvo íntimamente relacionado con las cuestiones legitimadoras, tanto en lo que se refiere al reino de Aragón como en sus nuevos reinos conquistados. *(Fig.22) De hecho, en las otras dos piezas plúmbeas conservadas de este mismo rey, datadas en 1255 y 1273, pese a observarse cambios iconográficos en ambas caras, persiste el uso de la espada, que en el anverso vuelve a reposar horizontalmente sobre sus rodillas. En líneas generales retoma, por así decir, la postura usual de sus sellos mayores para trasladarla a sus piezas metálicas. Llegados a este punto se recordará el ya comentado *flahon* pendiente de documentos fechados en 1238 y 1276²⁹⁵. En él, la reaparición del solio de escaño que sustituía al anterior trono hasta entonces decorado en demasía; el tratamiento en las vestiduras que diverge con respecto a las piezas anteriores en su forma y en sus plegados; la posición del brazo izquierdo cuyo ángulo con respecto al cuerpo ya no es de 90°; y la colocación de una cruz coronando al pomo, inducen a pensar que el maestro entallador no hacía sino calcar los anversos de las bulas antes descritas. En esencia, todos los elementos coinciden. Igual ocurre con el reverso, pues los pinjantes de las gualdrapas y el gonfalon que remata la lanza también han desaparecido.

La política sigilográfica del Conquistador no se limitó, sin embargo, a la considerable alteración de los tipos iconográficos tradicionales, sino que añadió, además, una nueva pieza para uso exclusivo del rey: el sello secreto, tipo céreo que estaba siendo empleado en Europa desde hacía más de cien años²⁹⁶ y que no había aparecido en suelo peninsular hasta el reinado de dicho monarca. *(Fig.23) El primer

²⁹³ Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media. El simbolismo de la espada”, en *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1976, pág. 285. También dedica un apartado especial a ambas insignias en PALACIOS, *Coronación*, págs. 81-88.

²⁹⁴ En su crónica, Jaime I señalaba algunas de sus características; “*era feita ab aur et ab peres precioses que valia pus de cent mil.lia sous de torneses*”. Muy satisfecho con ella, especificaba además que “*no en trobaria hom tan bona en Lió com aquella*”. Jaime I, *Libre dels feyts*, pár. 538.

²⁹⁵ Se encuentra en la *(Fig.18) de la lámina 3.

²⁹⁶ Bautier señala que había sido Luis VII (1120-1180) el primero en recurrir al pequeño sello propio para cerrar sus misivas de carácter personal. Más avanzados en el tiempo, ya con San Luis (1214-1276), se dio un paso más por disponer aquel rey, para su sello personal, un pequeño signeto por el cual podía sellar y cerrar mensajes que quería expedir al margen del control de la cancellería. Vid. BAUTIER, *Sceau royal*, págs. 541-543.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

167

sello conocido del género de los secretos es el sello de anillo que usaba Jaime I hacia 1263 y que, según noticias de Oudot de Dainville²⁹⁷, exhibía una representación *ecuestre*. Existen autores que suponen natural que se recurriera a la tipología de los sellos de anillo, muy utilizados sobre todo en el siglo XII, para recuperar y resaltar un tipo que pretendía ser estrictamente personal²⁹⁸. Así, no debería resultar extraño que el aragonés retomara, para su sello de uso excluyente, un antiguo tipo sigilar que, aunque casi olvidado, había empleado el hermano de su bisabuelo, quien fuera Pedro I, aunque el nacimiento del sello secreto con tipología propia se produjo, parece ser, en Navarra donde, en 1267, Teobaldo II (1253-1279) hacía colocar en un documento una impronta secreta con su imagen *ecuestre* vista por su lado derecho. Inexplicablemente, Ferran de Sagarra no incluye ninguno de los dos ejemplares en las obras donde hace referencia a los sellos del Conquistador, ni tampoco realiza ninguna mención con respecto a ellos²⁹⁹.

^{*}(Fig.24) De las tres esposas del aragonés, **Leonor de Castilla, Violante de Hungría y Teresa Gil de Vidaurre**³⁰⁰, tan sólo se conocen improntas de la primera quien, el 16 de agosto de 1224, hacía pender un sello bifaz³⁰¹ plenamente heráldico donde se intitulabaORIS REGINE ARAGON COMIT BAR..... /ILLVSTRIS REGIS CASTELLE F³⁰². Su anverso porta un escudo, circular en la parte inferior y recto en la superior, con los palos de Aragón³⁰³ mientras que su reverso muestra un escudo de iguales características que el anterior aunque con un castillo de tres torres en su campo, con lo que aludía, como es lógico, al reino de Castilla, de cuyo rey Leonor era hija.

²⁹⁷ Integra en su corpus dos ejemplares; el primero datado en 1263 y el segundo en 1272. OUDOT, *Sceaux*, pág. 36. Desgraciadamente la pieza parece haber desaparecido pues, a pesar del interés por parte del conservador y de los archiveros del Archivo Municipal de Montpellier por encontrarla, no ha podido ser localizada. Desde estas líneas me gustaría agradecer a todos ellos su amabilidad y colaboración.

²⁹⁸ OUDOT, *Sceaux*, pág. 36.

²⁹⁹ DE SAGARRA, *Sigilografía*, págs. 107-114 y 204-207, y DE SAGARRA, *Jaume I*.

³⁰⁰ Existen noticias que se refieren a sellos de Teresa Gil de Vidaurre, aunque cuando ya había sido repudiada por el rey. De Sagarra alude a uno de ellos para ejemplificar las improntas cuyas leyendas están escritas en lenguas románicas. Datado en 1272, sus letras rezan S DONA TESA GIL DE V..RR... vid. DE SAGARRA, *Llegendes*, pág. 367.

³⁰¹ Tipo que ya no volverá a ser empleado en la sigilografía de las reinas hasta, que se tenga constancia, María de Castilla, quien fue única esposa de Alfonso el Magnánimo.

³⁰² Esto es, "*Sigillum Alienoris regine Aragonum comitisse Barchinone et domine Montispessulani et illustris regis castelle filiae*".

³⁰³ Es curioso constatar que los escudos empleados contemporáneamente por su esposo eran algo más arcaicos que los presentados por la reina Leonor, pues Jaime I todavía utilizaba un tipo apuntado en la parte inferior cuyos lados se ensanchaban conforme ganaban en altura. Recuérdesse la impronta datada en 1220 y 1226 que se ofrece en la ^{*}(Fig.16) de la lámina 2 y otros sellos del catálogo fechados, incluso, a



A la muerte de Jaime I en 1276 le sucede **Pedro III**, pues su primogénito Alfonso, habido con Leonor de Castilla, había fallecido en 1260³⁰⁴. *^(Fig.25)El conocido con el sobrenombre de el Grande sólo se le atribuye un tipo de sello mayor³⁰⁵, cuyo anverso, como viene siendo tradicional, presenta la imagen *entronizada* del soberano y su reverso la tan acostumbrada representación *ecuestre*. Además de las pequeñas aunque interesantes modificaciones iconográficas que inmediatamente se comentarán destaca la leyenda que bordea el perímetro de esta pieza que proclama + * SIGILLV * PETRI * DIVINA * CLEMENCIA * REGIS * ARAGONVM * / + * DILIGITE * IVSTICIAM * QVI * IVDICATIS * TERRAM *, con lo que suprimía los términos *Dei Gratia* para insertar *Divina Clemencia*³⁰⁶ y añadía, en el reverso, el conocido versículo preámbulo del *Liber Sapientiae*³⁰⁷. En la faz principal se distingue al rey quien, sentado en el común trono de escaño complementado por un cojín de rollo y un escabel donde apoyan los pies de su regia persona, porta todas las insignias usuales de la realeza, esto es, corona, en este caso de cinco florones, cetro floronado en su

partir de 1238. Quizás la transformación en el tipo de escudo, de la que tantos ejemplos brinda la sigilografía del Conquistador, se hiciera por influencia castellana.

³⁰⁴ De todos modos conviene tener en cuenta las malas relaciones existentes entre Jaime I y su hijo Alfonso tras la ruptura matrimonial con la castellana. Estas tiranteces, junto a la ambición de Violante de Hungría, madre de Pedro, parece que provocaron la aparición del infante como “heredero de Cataluña” en documentos fechados ya en 1254. Vid. Luis GONZÁLEZ ANTÓN, “Pedro III”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 92. Se citará, en lo que sigue, como GONZÁLEZ, *Pedro III*. Lo cierto es que la muerte del primogénito, acaecida antes de la defunción de su padre, facilitó la sucesión natural a favor del hijo de la siciliana.

³⁰⁵ De Sagarra explica que debió de ser el único que empleó Pedro III porque los que pertenecen a los últimos años de su vida son idénticos a éste. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 115.

³⁰⁶ No existe relación entre la leyenda y el carácter de los instrumentos que validan las improntas, pues penden de todo tipo de documentos, no sólo de carácter legal. Verosilmente, conforme a de Sagarra, el cambio pudo haberlo originado la unión de Pedro III con Constanza de Sicilia, pues consta que Federico I, ya en 1210, empleaba un sello en cual se intitulaba *divina favente clemencia Rex Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue*. *Ibidem*, pág. 117, n. 1. Se recordará que, como advertía Manuel Núñez, el rey medieval era susceptible de asociarse a una propuesta bíblica –encarnada en David, rey justo y piadoso, y Salomón– que, junto con el símbolo de definición histórico-literario de Carlomagno, eran el modelo de actitud regia. Cito a Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999, págs. 21-22. En esta misma línea, se han analizado los evidentes paralelismos de la iconografía carolingia con el rey David en Dominique ALIBERT, “La majesté sacrée du roi: images du souverain carolingien”, en *Histoire de l'Art. Bulletin d'Information de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, nos 5-6, Inhe en collaboration avec l'Association de professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, Paris, 23-36. Trabajo monográfico sobre David como *exemplum* de los reyes medievales es el de Aryeh GRABOÏS, “Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age: Le roi David précurseur du roi très chrétien”, en *Revue Historique*, n° 581, Presses universitaires de France, Paris, 1992, págs. 11-31.

³⁰⁷ Sap, I,1. Esto es, “Amad la justicia los que juzgáis la tierra”. Advertía Ferran de Sagarra, aunque sólo en los sellos menores y en las bulas de este monarca, pruebas de pronunciaci3n vulgar al sustituirse, en las leyendas, las “t” por las “c”. Es decir, la colocaci3n del término *Gracia* en vez de *Gratia* delataba el uso del latín bárbaro. DE SAGARRA, *Llegendes*, pág. 372. La inscripci3n ahora transcrita no es sino otra muestra de este uso, pues se observan los términos *clemencia* y *justicia* en vez de *clementia* y *iustitia*, con lo que podría afirmarse que el uso del latín vulgar se extendió a todas las categorías sigilares.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

mano derecha, pomo crucífero en su izquierda, y vestiduras regias, entre las que se distingue la ropa, la dalmática y el manto, que se abrocha mediante una cincha. En líneas generales diverge, con respecto a los sellos mayores de su padre, en la desaparición de la espada como atributo regio y en la reutilización del cetro, cuyo remate denota la misma originalidad que presentan los sellos del resto de monarcas europeos³⁰⁸. En su reverso campea la consabida representación *ecuestre* que, sin coronar, mantiene la estrella de ocho puntas introducida por su predecesor.

*^(Fig.26)Pocas innovaciones son las aportadas en su sello menor, del que se conservan dos improntas idénticas, una fechada en 1276 y la otra en 1279. En ambas, el caballo encubertado con gualdrapas paladas avanza con ímpetu conducido por un jinete que, empuñando su espada en alto, mantiene una decidida actitud de ataque. El mal estado de conservación impide leer la leyenda al completo, pues tan sólo se ha conservado ...S.....LLVM PET.....REGIS ARAGONV. Podría suponerse que por entonces el rey no podía, por algún motivo indeterminado, intitularse conde de Barcelona, pues en las Cortes Generales celebradas en Barcelona años más tarde, concretamente el 26 de diciembre de 1283, el soberano estableció "*Item volumus et concedimus quod deinceps tam in litteris quam cartis et sigillis nostris scribamus nos et successores nostri Comitum barchinone*"³⁰⁹. Sin embargo, la lectura del resto de inscripciones grabadas en sus sellos permite afirmar que el Grande se intituló en todas sus improntas tan sólo como *Regis Aragonum*, prescindiendo de su dignidad como *Comitis Barchinone* a pesar de lo establecido en aquellas cortes³¹⁰, si bien es cierto que sus hijos y sucesores recuperaron no sólo el título barcelonés, sino

³⁰⁸ En Francia, hasta Felipe IV el Hermoso (1268-1314), los soberanos tienen un cetro que remata en un motivo vegetal, como puede ser el florón, doble o simple, o la flor de lis, por ejemplo. Sin embargo, con Luis X (1289-1316) se observa que la vara termina en un motivo floral más o menos complejo que no será fijado hasta el segundo sello de majestad de Carlos VII (1403-1461). Vid. DALAS, *Les sceaux*, pág. 55. Los reyes de Inglaterra emplearon, sin embargo, otro tipo de remate, como la paloma, que se utilizó a partir de Enrique III (1216-1272) aunque se sustituyó, bajo el reinado de Eduardo III (1327-1377), por un motivo vegetal, sin duda en relación con sus aspiraciones al trono de Francia. Y es que, tras observar la sigilografía inglesa de la época, puede constatarse que Eduardo III empleó el cetro rematado en paloma en los sellos donde se intitulaba + EDWARDVS : DEI GRATIA : REX ANGLIE : DNS HYBERNIE : DVX AQUITANNIE :, y vara con motivos vegetales donde figuraba como EDWARDVS : DEI GRACIA : REX FRANCIE : ET ANGLIE : ET DOMINVS HIBERNIE. Vid. DELAROCHE, *Angleterre*, pl. VI, nos 1 y 2, pl. VII, n° 1.

³⁰⁹ *Cortes de Aragón, Valencia y Cataluña*, Madrid, 1896, vol. I, pág. 149. Citado en DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 117.

³¹⁰ Pues aparece como + S · PETRI · DEI · GRACIA · REGIS · ARAGONVM / + SERPENS · DAPNA · TVLIT · CRVS · TAE · H · REPVLT en su bula de plomo, + * SIGILLV * PETRI * DIVINA * CLEMENCIA * REGIS * ARAGONVM * / + * DILIGITE * IVSTICIAM * QVI * IVDICATIS * TERRAM * en su sello mayor y ...S...LLVM PET.... REGIS ARAGONV en su sello menor. Leyendas extraídas de *Ibidem*, nos. 32-34, págs. 207-208.



también el nombre de los reinos que Pedro III había aglutinado en uno sólo: Aragón³¹¹. Más adelante se retomará esta cuestión.

^{*(Fig.27)}Las escasas particularidades ofrecidas en las piezas ceras del Grande contrastan con la substancial novedad sufrida en el reverso de sus bulas plúmbeas cuyo campo se verá ocupado por un escudo cuartelado mediante una cruz que porta, en cada uno de sus cuarteles, una cabeza de sarraceno³¹². Esta transformación ocasionó que estas piezas metálicas se desembarazasen, de modo total y definitivo, de las figuras *ecuestres*, ahora relegadas a los sellos menores y a los dorsos de los *flahones*, para adueñarse de un reverso plenamente heráldico que les sería propio y exclusivo. ¿A qué pudo deberse esta significativa transformación? Con respecto al curioso emblema, razonaba de Sagarra que, teniendo en cuenta que en el siglo XIII se habían comenzado a generalizar las divisas heráldicas en suelo aragonés, no tenía que resultar extraño que el rey las adoptara “*seguint la corrent del temps i fins amb un caràcter més místic, que guerrer, si considerem la llegenda que rodeja la divisa*”³¹³ con motivo de la victoria de Montesa en 1277, que coincidía con su primer año de reinado. Otros autores, sin embargo, habían supuesto la aceptación de estas armas bastante antes en el tiempo; Zurita las atribuía a la victoria de Pedro I sobre los moros en Alcoraz (1095), de ahí el nombre de “cruz de Alcoraz”, mientras que Pere Miquel Carbonell, notario público, archivero real y escribano de Juan II, se adelantaba hasta las victorias de Ramón Berenguer IV sobre los moros de Tortosa, Miravet, Fraga y Aitona³¹⁴. Es difícil asegurar la paternidad de este nuevo señal heráldico pero, tal y como indicaba Luís Domènech i Montaner, si Pedro III no fue el

³¹¹ En términos de Felipe Mateu y Llopis, Pedro III usó el título de *rex Aragonum* con valor total, esto es, comprensivo de los territorios que le fueron asignados: el reino de Aragón, el condado de Barcelona, y el reciente reino de Valencia. Además, desde 1282 fue también rey de Sicilia, nueva dignidad que tampoco menciona su sigilografía, aunque sí sus firmas autógrafas, donde figura como “*Petrus Dei gratia Aragonum et Sicilie rex*” en latín y “*Pere per la gratia de Deus de Aragon e de Cezilia rey*” en romance aragonés. Debe recordarse que los condados de Rosellón, Cerdaña y las islas Baleares pertenecían al *rex Maioricarum*. MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 130.

³¹² Su anverso mantuvo al rey *entronizado* aunque, curiosamente, acompañado por la estrella que hubiera precedido a la figura *ecuestre* del reverso, si esta última iconografía se hubiera mantenido.

³¹³ Leyenda a la que luego se hará referencia y que ya ha sido transcrita en la nota 310. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 116.

³¹⁴ “Y escriben los autores modernos que entonces [tras la conquista de Huesca] tomó el rey [Pedro I] por sus armas y devisas la cruz de sant Jorge en campo de plata y en los cuadros del escudo cuatro cabezas rojas por cuatro reyes y principales caudillos que en esta batalla murieron”. Vid. DE ZURITA, *Anales*, lib. I, cap. XXXII. “*Aquest victorios comte de Barcelona no solament com havem scrit pres tortosa, miravet e fraga mes encara ltona en les quals quatre provincies o regions, regnaven quatre reys moros ço es en cascuna hun rey e a tots quatre leva los caps de les espalles. Y es de notar que per tanta victoria per aquest comte que daqui avant lo regne d’Aragó fes per insignies o armes quatre caps de reys qui signifiquen aquests quatre reys moros entre les quals armes hi sta la creu vermella de sanct Gordi*”. Vid.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

171

primero en adoptar esta divisa la rehizo completamente, pues sus características son las típicas de su tiempo³¹⁵. Teniendo en cuenta tanto los sellos de sus predecesores, en donde nunca figuró este elemento³¹⁶, como los de sus sucesores, donde permaneció sin excepciones, parece lógico suponer que fue el Grande quien lo insertara en las bulas, lo que explicaría además, la puesta en escena tan en boga de sus formas. Aceptado, pues, que el introductor de la divisa de la cruz cantonada por cabezas de moros fue Pedro III, cuyo primer testimonio, valga decir, lo configura esta bula en cuestión, permanece sin resolver el problema relacionado con su origen y significado.

Se ha convenido que este escudo, tal y como más adelante normalizará Pedro IV el Ceremonioso en sus *Ordinacions*³¹⁷, no es sino una representación del territorio que acompañaba al rey *entronizado* exhibido en el anverso³¹⁸, con lo que se establecía una clara distinción entre aquél y las denominadas armas de linaje, representadas por el conocido palado de gules sobre campo de oro. Sin embargo, apuntaba Alberto Montaner Frutos que considerar el nacimiento de estas armas con un claro sentido territorial intrínseco a ellas era, por varios motivos erróneo³¹⁹, concepto que se argumentaba en una nota marginal añadida hacia 1312 en la *Estoria de España*

Pere MIQUEL CARBONELL, *Chronica ó hystoria de Espanya*, Barcelona, 1546, fol. 53v. Citado en DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 116, n. 2.

³¹⁵ Las armas se encuentran insertas en un escudo del estilo de la época, la cruz es sencilla, lisa, no está encuadrada con el margen y tampoco figura patada como, por el contrario, suelen ser las del siglo XII. Vid. DOMÈNECH, *Ensenyes*, pág. 176.

³¹⁶ Según noticias de Lluís Domènech i Montaner, de Zurita vio unos sellos y divisas antiguos que “desde el tiempo del Rey D. Pedro nieto del conde de Barcelona [...] [sus divisas] son la cruz roja en campo de plata con las cuatro cabezas”. Para el erudito historiador, el cronista, desorientado, tomaba como propias de Pedro II las improntas pertenecientes a Pedro III. *Ibidem*, págs. 175-176. Las evidencias documentales y materiales no muestran, por el momento, ningún ejemplo anterior a los presentados por Pedro III.

³¹⁷ “*En après declaram que en la bulla deu esser [...] de l'altra part un escut en lo qual sien les armes d'Aragó, que son aytals: una creu per mig del escut e cascun carte un cap de sarray*”. En Alberto MONTANER FRUTOS, *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1993, pág. 45. Se citará, seguidamente, como MONTANER, *El señal*.

³¹⁸ Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “Los comienzos del uso conjunto de varias armerías: cuándo, cómo y por qué”, en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, n° 2000, año XXXV, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero.febrero, 1987, pág. 333. Se citará, en lo que sigue, como MENÉNDEZ PIDAL, *Comienzos*.

³¹⁹ El autor expone, con claridad, las razones que inducen a desechar esta idea. Por un lado, es muy difícil pensar que en el siglo XIII naciese un emblema puramente de dignidad o territorial. Por otro, no tiene sentido que el sello de máximo rango de un monarca tuviera grabadas las armerías particulares de uno de los territorios de los que era rey. Otra de las razones es que los aragoneses coetáneos consideraban como *signum regni Aragonum* los palos de oro y gules según un texto de 1288 y no la cruz en cuestión; además, la cruz de gules en campo de plata se asociaba con Barcelona hacia 1300. Para finalizar, la devoción a san Jorge, del cual esta cruz era símbolo, no sólo fue propia de la casa real, sino también de algunos nobles hasta el siglo XV, aunque nunca del conjunto del reino. Para más información, Vid. MONTANER, *El señal*, pág. 45.



iniciada por Alfonso X (1252-1284) donde se leía: “*Este rey don Alfonso de Aragón el Batallero trayé las armas del campo blanco et la cruz bermeja, et en los quatro quarterones del campo trayé quatro cabeças de moros negros; et esto fazié él por quatro reyes moros que vençiera et matara en un día en una batalla*”³²⁰. Las líneas no sólo manifestaban el bosquejo de lo que narraría Zurita años después, esto es, la leyenda de Alcoraz, sino que también verificaban que ya en el primer tercio del siglo XIV estas armas se explicaban sin ningún matiz territorial. No obstante, hay quien cree ver en ellas unos armas de sentido territorial, pues son armas sin soporte personal que se utilizan sólo en el reverso del sello y nunca sobre la persona del rey, quien continúa llevando en las representaciones ecuestres el escudo palado³²¹. En esta línea, señalaba Faustino Menéndez Pidal que la existencia de unas armas de sentido territorial diferentes de las armas personales del rey era extraordinariamente interesante, pues en los reinos europeos de entonces sólo se encontraba un caso similar en Hungría, donde Béla IV (1235-1270), tío carnal de Pedro III, había sustituido el reverso de sus sellos con las armas familiares de los Ápárd por la cruz de doble travesaño³²².

En cuanto a su significación, ha sido aceptada la propuesta de Luisa d’Arienzo³²³, quien afirmaba que el escudo de Alcoraz sería el propio del “reino de Aragón”, entidad política unitaria correspondiente al título del *Rex Aragonum* que aparecía como único en el sello. En este sentido, lo empleaba motivado por un trasfondo político que él no aceptaba y como señal de protesta por lo que consideraba una inaceptable desmembración del reino a raíz de unas inexplicables disposiciones testamentarias dictaminadas por su padre³²⁴.

Nacido como una enseña o señal familiar con una connotación, luego aumentada, de armas de dignidad³²⁵ o, lo que parece más probable, con claro sentido territorial, el escudo con la cruz de Alcoraz surgió, precisamente, en un momento en el que los emblemas heráldicos comenzaron a campar en las superficies de los sellos

³²⁰ Alfonso X, *Primera Crónica General*, p. 476^a. Citado en *Ibidem*, pág. 46.

³²¹ MENÉNDEZ PIDAL, *Escudo*, pág. 125.

³²² Advertía el autor que no era imposible una imitación de uso traída por la reina Violante, entre los que se incluiría la cruz de doble travesaño. *Ibidem*, págs. 125-126.

³²³ Luisa D’ARIENZO, “Lo scudo dei “Quattro mori” e la Sardegna”, *Annali della Facoltà di Scienze Politiche*, vol. IX, Caller, 1983. La cita procede de *Idem*, pág. 126.

³²⁴ Teoría que se confirmaría, conforme a Alberto Montaner, si se tiene en cuenta que Pedro III creía que este emblema pretenecía a Alfonso I el Batallador. MONTANER, *El señal*, pág. 47.

³²⁵ Algo que suscriben otros autores, como Manuel MARTÍN-BUENO, Carlos SÁENZ PRECIADO y Alfonso MONFORTE ESPALLARGAS, *La heráldica de Pedro IV y Juan I en el Palacio Real de la Aljafería*,



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

173

como signos identificativos del monarca. Prueba de ello son los sellos castellanos y leoneses de hacia 1170-1175³²⁶ en los que aquellos llegan a conformarse como único motivo de una de las caras de la impronta, lo que se configura como claro ejemplo de la creciente aceptación social que estaba alcanzando este tipo de emblemas. El rey de Castilla había utilizado, ya en la década de los 70 del siglo XII, un castillo de tres torres como única iconografía en una de sus caras; el de León, por las mismas fechas, un león pasante; el de Navarra, desde 1196, un águila explayada³²⁷. Pero, ¿y el de Aragón? El rey de la Corona de Aragón había empleado desde antaño los palos que, a partir Ramón Berenguer IV, se hallaban insertos en algunos elementos de la armadura del soberano. Sin embargo, la evolución del sello bifaz con figuración *ecuestre/ecuestre* a *ecuestre/heráldico* que se había dado primero en la sigilografía de los reyes de Castilla y León y luego en Navarra, no se dio en Aragón pues, como ya se advirtió en su momento, se adoptó una tipología empleada más allá de los Pirineos e importada directamente desde Inglaterra; el tipo *entronizado / ecuestre*, con la que el monarca aragonés evidenciaba iconográfica y literalmente³²⁸ su dignidad como rey de Aragón y como conde de Barcelona. Quizás fuera la admisión de este tipo iconográfico la causa que, precisamente, motivara la tardía aceptación de un elemento heráldico como única representación en el campo sigilar y lo que provocó, a su vez, la pronta y ostensible utilización de los palos en las gualdrapas y en los gonfalones y escudos del jinete para evidenciar, como hacían sus homólogos peninsulares, su señal, aunque de un modo muy diferente³²⁹.

La dificultad en hallar una respuesta que explique las razones que llevaron al monarca aragonés a adoptar un nuevo emblema en su sigilografía no debe enturbiar otra de las cuestiones con las que esta misma pieza desafía a su observador: ¿de dónde procede la utilización de un escudo blasonado como único motivo iconográfico

Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1996, pág. 44. Figurará citado, seguidamente, como MARTÍN-BUENO y otros, *Aljafería*.

³²⁶ Recuérdese los sellos de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) quien, en 1176, empleaba un sello bifaz en cuyo reverso se veía un castillo de tres torres; o los de Alfonso IX de León (1188-1230) donde, también en los reversos, figuraba un león que caminaba a la derecha. Vid. GUGLIERI, *Catálogo*, pág. 14, nº 13 y pág. 7, nº 3, respectivamente.

³²⁷ Con respecto a este sello, es muy interesante un artículo, ya citado, de Faustino Menéndez Pidal de Navascués. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, págs. 182-183.

³²⁸ Por mostrar sus dos dignidades tanto en la figuración como en la leyenda.

³²⁹ Hay que tener presente que los reyes de Castilla y León, aunque también emplearon figuración *ecuestre* en sus improntas, no mostraron emblemas en sus escudos y gualdrapas hasta época de Fernando III (1230-1252), de modo que sus señales, desde 1170-1175, quedaban inscritas únicamente en los reversos de las mismas. Muy al contrario, los palos de Aragón ya se observan en la práctica totalidad de representaciones *ecuestres* a partir de Ramón Berenguer IV aunque, en ningún caso, se mostrará la heráldica independiente de escudos, gualdrapas y gonfalones.



en el soporte sigilográfico del rey de Aragón? ^{*}(Fig.28) Evidencias materiales indican que cuando Pedro era infante abrió, en 1255, un sello cuya superficie mostraba un escudo con los palos de Aragón, algo que era completamente nuevo en las improntas de los infantes y que su hermano Jaime, futuro rey de Mallorca, se apresuró en copiar, ya que expidió uno con estas mismas características en 1264³³⁰. Conviene destacar, no obstante, que los príncipes laicos anteriores a ellos nunca mostraron ninguna impronta con esta figuración, sino que mandaron grabar las tradicionales imágenes *ecuestres* que compartían, a grandes trazos, los mismos rasgos que las representaciones de sus padres soberanos³³¹, con lo que todo parece apuntar a que la transmutación se llevó a cabo en las improntas de los infantes. Teniendo en cuenta que los príncipes aragoneses nunca habían utilizado, según consta materialmente, este tipo de iconografía, y tomando en consideración que el único miembro de la familia real que hasta entonces había incorporado un escudo blasonado en alguna de las superficies de sus piezas ceras era la reina Leonor de Castilla³³², sería razonable suponer que el modelo no fue otro que el sello de la reina de origen castellano. Pero, ¿no parece extraño aceptar que los infantes tomaran como referencia la impronta de la primera mujer de la que Jaime I se había separado en 1228 y con cuyo hijo Alfonso ambos infantes litigaban por tierras de la Corona? Quizás el joven Alfonso, hijo de Leonor y quien, en principio, debía heredar el trono³³³, batiera improntas inspiradas en el anverso de las de su madre, es decir, con escudo blasonado con los palos de Aragón, piezas que, a su vez, inspirarían las de sus hermanastros. Por desgracia, no constan sellos del primogénito en ninguno de los catálogos

³³⁰ La impronta de 1255 está descrita, junto a las de 1266 y 1271 en GUGLIERI, *Catálogo*, nos 712-714, págs. 530-531, aunque Ferran de Sagarra advierte la existencia de otras iguales fechadas en 1261, 1264 y 1270. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 240, n.1.

³³¹ La impronta del infante Alfonso, hijo de Alfonso II, evidencia estos paralelismos. Igualmente, el sello mandado realizar en 1246 para el infante Fernando es ilustrativo, aunque no mostraba la corona que había instaurado su padre en las figuraciones *ecuestres*. Este mismo miembro real empleó además una imagen de devoción, en la que figuraba arrodillado ante una cruz procesional, pues fue abad de Montearagón. Por otro lado, el infante Sancho, hijo de Jaime I, se había mostrado *estante* por ser arzobispo de Toledo.

³³² Se recordará, tal y como ya ha sido comentado en su momento, que en 1224 batió un sello bifaz cuyos campos portaban un escudo blasonado; en el anverso, figuraba el de Aragón y en el reverso, el de Castilla. Vid. ^{*}(Fig.24) de la lámina 3.

³³³ El primer testamento de Jaime I, fechado en mayo de 1232, disponía como heredero de todos sus estados a su único hijo Alfonso, aunque el dictaminado en 1242 cambiaba sustancialmente las cosas. Nuevos repartos, firmados en 1243, 1248, 1251 y 1253, serán la antesala del definitivo donde, muerto el primogénito Alfonso, se divide el patrimonio en dos partes; el reino de Mallorca, el señorío de Montpellier y los condados de Rosellón, Colliure, Conflent, Vallespir y Cerdeña serán para Jaime; Aragón, Valencia y el condado de Barcelona para Pedro. Firmado en Montpellier en 1262, el reino quedaba, definitivamente, mutilado. Vid. María de los Desamparados CABANES PECOURT, "Jaime I", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 90.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

175

consultados, sellos que se configurarían como el eslabón perdido entre los de la reina castellana y los de los infantes que aquí se tratan, por lo que esta explicación, aunque plausible, se convierte en conjetura. Otra explicación razonable sería la de suponer que don Pedro, por diversas razones, hubiese asimilado este tipo iconográfico que ya era frecuente en la Península en la sigilografía de nobles particulares³³⁴ y, lo que puede ser más significativo, en los sellos de algunos infantes castellanos desde, cuanto menos, 1249³³⁵.

Asimismo, cabría preguntarse que si en 1255 el infante Pedro empleaba una pieza en la que bajo la intitulación + : S : INFANT : DO · P CONTE DE BARCELONE³³⁶ mostraba el escudo con tres palados, y en 1264 el infante Jaime hacía lo propio aunque con la leyenda + S..... HEREDIS REGNI MAIORICARVM ET DNI MOTPLI por ser, desde hacía dos años el futuro rey insular, ¿consideraría digno Pedro III mantener un tipo iconográfico condenado a ser compartido por dos reyes? Quizás parte de los motivos del cambio sigilar se encuentren, pues, en la incomprensión por parte del nuevo soberano aragonés de las disposiciones de su padre, algo que también parecía evidenciar con el cambio de leyenda. Sea como fuere, y por causas que todavía hoy se desconocen, Pedro III decide incorporar en sus sellos metálicos un escudo portante de nuevas armas, cuya procedencia se desconoce, para sustituir la representación figurativa de mayor tradición en la sigilografía de la Corona de Aragón. El cambio, que supuso una gran transformación iconográfica, tuvo además gran trascendencia pues, a partir de entonces, ningún rey aragonés modificó el tipo iconográfico instaurado por el Grande en sus bulas plúmbeas fechadas, que se tenga constancia, a partir de 1281³³⁷.

³³⁴ Algunos de ellos aparecen publicados, ordenados por reinos, en José M^a DE FRANCISCO OLMOS y Feliciano NOVOA PORTELA, *La colección sigilográfica del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, Madrid, 2002, fundamentalmente las págs. 119-143.

³³⁵ Uno de los primeros en emplearlo parece que fue uno de los hijos de Alfonso VIII, el infante Alfonso (†1271) conde de Poitiers y de Toulouse quien, en 1249, abría una impronta ecuestre cuyo reverso presentaba un contrasello con escudo blasonado. Se encuentran otros ejemplos distribuidos en la completa obra de Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Heráldica medieval española. La casa real de León y Castilla", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982.

³³⁶ ...CONTE DE BARCELONE es transcrito por de Sagarra como CONDE DE BARCELONA. Vid. GUGLIERI, *Catálogo*, n^{os} 712-714, págs. 530-531 y DE SAGARRA, *Sigilografía*, n^o 183, pág. 240. Sea cual sea la transcripción correcta, en todas las piezas se muestra al infante como conde de Barcelona: "*Sigillum infantis don Petri conte de Barcelone*".

³³⁷ A excepción de una única pieza de Alfonso V batida en Nápoles y a la que se aludirá en su momento correspondiente.



Además de esta transformación, que suponía la introducción de un sólo a la vez que inédito motivo emblemático en las improntas metálicas del rey de Aragón, destaca su leyenda, que reza + S · PETRI · DEI · GRACIA · REGIS · ARAGONVM / + SERPENS · DAPNA · TVLIT · CRVS · TAE · H · REPVLT, esto es, “*Sigillum Petri Dei gracia regis Aragonum / serpens dapna tulit crus tamen hoc repulit*”³³⁸. Sobre la primera parte nada va a añadirse a lo dicho hasta el momento, aunque es interesante la cita del reverso ya que, al igual que se veía en las inscripciones que rodeaban el anverso y reverso de su *flahon*, no hacía sino, como advertía Felipe Mateu y Llopis, “exaltar la realeza al máximo”³³⁹. Un claro precedente en el uso de citas bíblicas se encuentra en el reverso de una bula de oro de Federico II donde se lee + XPS VINCIT : XPS REGNAT : XPS INPERAT :, por lo que, sumado a la presuposición de que los términos aludidos ...DIVINA CLEMENCIA... que ornaban la leyenda del anverso de los sellos mayores del aragonés se habían realizado a raíz del matrimonio con Constanza³⁴⁰, lleva a la presunción de que este tipo de leyendas exaltadoras podrían tener una ascendencia siciliana. Cabe la posibilidad de que, bajo la utilización de estas referencias glorificadoras, se oculte una disimulada voluntad del rey en manifestar una dignidad que él mismo añoraba.

Además de estos tres tipos sigilares, tan sólo cabe mencionar el uso del sello secreto, cuya utilización consta a través de una referencia documental³⁴¹. Al no haberse conservado ningún ejemplar, se desconoce su iconografía³⁴², aunque cabría sospechar que fuera plenamente heráldica, *(Figs.29-30)al igual que fue la impronta de su esposa **Constanza**, cuya superficie mostraba un escudo palado inserto en un polilóbulo estrellado en sus vértices enmarcado por la leyenda ... CONSTANCIE · DEI

³³⁸ Así, conforme a la lectura que ofrece Ferran de Sagarra, “la serpiente trajo daños, pero el tronco del árbol los ha rechazado”. *Sigil.lografia*, pág. 117. Faustino Menéndez Pidal señalaba que esta curiosa leyenda quizás tuviese relación con el hecho más importante de la vida de don Pedro: la sucesión imprevista en el reino de Aragón a raíz de la muerte de su hermano mayor y en contra de las disposiciones de su padre. MENÉNDEZ PIDAL, *Escudo*, pág. 125.

³³⁹ MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 131.

³⁴⁰ De Sagarra dedujo que si Federico se había intitulado en un documento de 1210 como “*divina favente clemencia Rex Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue*”, (ACA, pergs. De Pedro I, nº 371), el origen de esta nomenclatura por parte del Grande bien pudo ser a raíz de su matrimonio con la hija de aquél. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n. 1, pág. 117.

³⁴¹ Un documento datado en Tortosa el 4 de diciembre de 1283 dice que usa, en defecto del acostumbrado, su sello secreto: “*Et quod sigillum nostrum non habeamus nobiscum, presentes sigillo nostro secreto fecimus sigillare*”. ACA, reg. 46, fol. 165v. *Ibidem*, pág. 35, citado en MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 52.

³⁴² En el gráfico referido a los sellos de los reyes, se ha colocado un fondo en gris en la casilla que corresponde a los sellos secretos de Pedro III. Se ha convenido en que su forma fue circular por ser, como puede observarse, la más frecuente en la época; de hecho, tan sólo hay constancia de que Pedro IV empleara otras.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

177

· GRACIA · REGINE · ARAGO..... que visualmente parecía identificarse con la cara del *pirreale* que ambos reyes acuñaban en suelo siciliano³⁴³.

Tras la muerte de Pedro III el Grande accede al trono su primogénito, **Alfonso III**, conocido con el sobrenombre de el Liberal, de cuyo corto reinado han perdurado muy escasos restos sigilográficos. *(Fig.31) Entre ellos destaca su sello mayor, pues en él se hallan las iconografías invertidas, es decir, figura *ecuestre* en el anverso rodeado por la leyendaGON..... y rey *entronizado* en el reverso acompañado por las letrasIORICARV.....³⁴⁴. No existen otras improntas que permitan corroborar si esta alteración se llevó a cabo en todos sus *flahones*, aunque otras evidencias materiales parecen indicar más bien todo lo contrario; de un documento otorgado el 26 de junio de 1286 pendía un sello que tenía, según un *vidimus* fechado el 4 de mayo de 1308, “*ex una parte quedam imago Regis sedentis in solio et tenentis in manu quandam ramum, et in alia manu quendam pomum, et ex alia parte quedam imago regis muniti supra equum, tenentis ense in manu*”³⁴⁵. Así, cuanto menos este sello mayor parecía seguir con la línea habitual empleada hasta entonces. Podría suponerse que quizás, de Sagarra había equivocado el orden en su catálogo³⁴⁶, pero las leyendas contradicen esta suposición; el citado *vidimus* así lo corrobora, pues dice: “*in quo sigillo erant impresse ex .i. parte iste littere: «Signu Alfon dei gracia Regis Aragonum» et ex alia parte: «Maioricarum et Valencie ac comitis barchn»*”, por lo cual las leyendas quedan en el sello en cuestión, también invertidas. Si esta transmutación se llevó a cabo de una forma consciente, ¿cómo podría explicarse? La única justificación posible vendría de manos del conflicto, todavía abierto, entre este rey y el de Mallorca, que desde el 20 de enero de 1279³⁴⁷ estaba obligado, injustamente según las disposiciones testamentarias del Conquistador, a rendir homenaje al aragonés. Las disputas originadas a raíz de estas obligaciones debieron de instar al Liberal a colocar la figuración de máxima autoridad, es decir, la del rey *entronizado* en la

³⁴³ En el pirral o *pirreale* figuraba, en el anverso, el escudo con el palado de Aragón, mientras que en el reverso se mostraba el águila explayada de Sicilia. Parece oportuno transcribir la leyenda, pues en ella aparece también el nombre de la reina: + : P : DEI : GRA : ARAGON : 3SICIL : REX / + : COSTA : DEI : GRA : ARAGON : 3SICIL : REGIA.

³⁴⁴ Intitulación que de Sagarra supone “+ *sigillum Alfonsi Dei gracia regis Aragonum / Maioricarum et Valencie ac comities Barchinone*”. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nº 35, pág. 208.

³⁴⁵ ACA, Pergs. de Jaime I, n. 1.448 según se reseña en *Ibidem*, pág. 118.

³⁴⁶ Algo que se observa, por ejemplo, en el sello de Leonor de Castilla. Vid. DE SAGARRA, *Ibidem*, nº 151.

³⁴⁷ *Colección de documentos inéditos*, vol. IV, pág. 316. Citado en Marcel DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1989, pág. 12. Se citará, en lo que sigue, como DURLIAT, *Mallorca*.



superficie rodeada por la intitulación que lo hacía constar como efectivo rey de Mallorca³⁴⁸, es decir, en el reverso, ya que el anverso estaba destinado, desde Alfonso I, a evidenciar su dignidad como rey de Aragón³⁴⁹. Sería, por así decir, un modo de manifestación plástica cuya finalidad última sería la de presentar a Alfonso III como el verdadero soberano de aquel reino al tiempo que excluía cualquier otra posibilidad pues, como se sabe, la representación *ecuestre* no era en ningún modo exclusiva de la dignidad soberana.

Al margen de esta cuestión, que está lejos de poder ser verificada pues tan sólo se conserva una única impronta, las piezas céreas y plúmbeas de Alfonso III ofrecen muy pocas novedades con respecto a las anteriores. Su sello menor prosigue con la línea habitual de sus predecesores a excepción de la leyenda, que reza + S' : ALFONSI : DI : GRA : REGIS : ARAGON : MAIORIC : 7 VALNC : AC COMITIS BARCHN, al igual que la bula, idéntica a la iniciada por su padre salvo en la intitulación, donde también se muestra como rey de Mallorca³⁵⁰. Y es que todas ellas pertenecen al período en el que el Liberal se había anexionado, por fin, los territorios insulares.

5.2.- Del siglo XIV a 1516

El 18 de junio de 1291, a la edad de 27 años, el joven Alfonso muere súbitamente en Barcelona sin descendencia, por lo que su hermano **Jaime II**, entonces rey de Sicilia desde 1285, debe volver a la Península para hacerse cargo del reino paterno. Su llegada influyó en todas las artes, y como de inmediato se demostrará, incidió de pleno en la sigilografía del rey de Aragón³⁵¹. En primer lugar, sus sellos muestran una característica externa que los diferencia de un modo

³⁴⁸ El propio Alfonso III se había anexionado las Baleares en 1289 y recibió, de hecho, homenaje del rey de Mallorca en 1290. Vid. MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 131.

³⁴⁹ A partir de Alfonso I es una constante la nueva ordenación de las leyendas que destina el anverso al título de rey de Aragón y el reverso al resto de intitulaciones, como puede ser la dignidad de Conde de Barcelona, como señor de Montpellier, etc. En tiempos de Jaime I el reino de Valencia aparecerá, incluso, en el reverso.

³⁵⁰ Mantiene el título de rey de Aragón en el anverso y, en lugar de + SERPENS · DAPNA · TVLIT · CRUS · TAE · H · REPVLIT añade, en el reverso, + MAIORIC : ET : VALNCIE : AC : COMITIS : BARCHN :. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, nº 37, págs. 208-209.

³⁵¹ Consta, por ejemplo, la estrecha colaboración que mantuvieron durante tiempo Tutxio de Sens y el Justo. El arrentero, al reunir todas las cualidades que el rey exigía, se ocupó de todo tipo de proyectos, entre otros la acuñación de moneda y la confección de sellos. Se ha llamado la atención sobre la permanencia de estos argenteros italianos en la Corona de Aragón en contraposición a sus compatriotas, que realizaban la obra y volvían a sus países de origen, permanencia que Francesca Español explicaba por los peculiares intereses tanto en el ámbito numismático como sigilográfico. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El gòtic català*, Angle editorial, Barcelona, 2002, pág. 177. Se verá como ESPAÑOL, *Gòtic català*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

179

incuestionable de los precedentes: su color rojo. Ferran de Sagarra pensó que su introducción en el ámbito de la cancillería aragonesa se debió a Constanza de Sicilia, esposa de Pedro III, pues creía haber hallado un sello suyo realizado con este material. Desmentido por él mismo al final de su magistral obra dedicada a la sigilografía catalana³⁵², las piezas conservadas indican que fue Jaime II quien importó esta coloración en los sellos de los monarcas aragoneses quienes, a partir de entonces, decidieron continuar empleando esta pigmentación en todas sus improntas céricas³⁵³. Sin duda Jaime II no hizo más que importar la coloración que él mismo empleaba en Sicilia, pues se conserva gran número de improntas suyas batidas con esta misma tintura³⁵⁴. Cabe señalar que el color rojo ya había sido utilizado en otras cancillerías regias peninsulares, pues a través de un *vidimus* se conoce que Sancho VI de Navarra (1150-1194) usó cuanto menos una impronta de este tipo³⁵⁵. No fue, sin embargo, hasta el reinado de Teobaldo II (1253-1270) cuando se instauró el uso de cera roja de un modo ininterrumpido en suelo navarro hasta Juana I quien vuelve, en 1284-1285, a la cera natural o verde siguiendo con la línea afrancesada³⁵⁶. La constancia del uso, aunque pasajero, de este tipo de cera en la cancillería vecina no debe interpretarse como el precedente o el modelo sobre el cual se apoyó el rey aragonés pues, como ya se ha advertido, Jaime II ya lo había adoptado como rey de Sicilia basándose, con toda probabilidad, en las improntas céricas de Federico II, que constan fueron de este mismo color³⁵⁷. A partir de entonces y hasta el reinado de Fernando II el Católico la coloración de todos los tipos de sellos se realizaron indistintamente con pigmentación roja, salvo las improntas metálicas que continuaron batiéndose en plomo a excepción de las de mayor dignidad, las cuales,

³⁵² Considera un sello rojo en donde aparece una reina *en pie* como propio de Constanza de Sicilia, vid. n° 152, aunque luego se desdice en una nota de la última página de su tercer tomo. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, vol. 1 y vol. III.

³⁵³ El gráfico dedicado a los sellos de los reyes muestra este cambio y su ulterior repercusión de un modo muy evidente.

³⁵⁴ En el Archivo de la Catedral de Valencia se conserva un documento del cual pende un sello de cera roja con la efigie *ecuestre* de Jaime, que figura intitulado como “Rey de Sicilia, duque de Apulia y príncipe de Capua. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 191, págs. 241-242.

³⁵⁵ El *vidimus* del siglo XIII describe, con gran minuciosidad, el sello de este monarca navarro que se integraría en una corriente de moda que no llegó a establecerse en ninguna de las cancillerías regias peninsulares, si bien se conservan algunos testimonios aislados hacia el oeste hispano fechados a partir de 1170. Destacan, de entre ellos, algunas improntas de Fernando II de 1170 a 1186; otras de Sancho I de Portugal de 1189 y algunas más tardías de la reina Urraca, tercera mujer de Fernando II, de hacia 1195. Además, de principios del siglo XIII se conserva una perteneciente a Alfonso IX y otra del obispo y del cabildo de la catedral de León, ambas sin fechar. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 42. El sello de doña Urraca López de Haro se halla descrito en GUGLIERI, *Catálogo*, n° 2, pág. 6.

³⁵⁶ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 47.

³⁵⁷ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 7.



creadas también a partir del Justo, se llevaron a cabo mediante un material tan espléndido como es el oro³⁵⁸.

En sus sellos mayores, de hasta 115 mm. de diámetro sorprende, además del color, su gran calidad artística. *(Fig.32) De su primera etapa³⁵⁹ tan sólo se ha conservado el fragmento de un *flahon* que supone el mantenimiento de la iconografía acostumbrada en esta tipología sigilar. Así, el anverso muestra a un rey *entronizado* que se exhibe magníficamente vestido con su ropa de debajo, su dalmática abierta por delante según evidencian los botones, y envuelto por un amplio manto que, abrochado mediante unas largas cinchas, deja reposar sobre sus rodillas. La espléndida figura, con toda probabilidad coronada, porta cetro en su mano derecha y pomo, quizás crucífero, en su izquierda, aunque destaca ante todo por figurar sentada sobre un regio trono que reclama la atención. Dejando de lado las columnas torsas que lo sustentan, la decoración vegetal del escabel y los registros con sucesión de ornamentos geométricos que enriquecen su base, sobresale el respaldo, convertido en portador de emblemas; dentro de los espacios conformados por un reticulado en cuyos puntos de convergencia se ubican florecitas, se insertan los conocidos escudos palados del rey de Aragón³⁶⁰. Algo antes, hacia 1252, Luis IX de Francia (1226-1270) había introducido en el segundo sello de majestad su emblema bordado en el ribete de la ropa, novedad que prosiguió Felipe III (1270-1285) y Felipe IV quien, siendo Felipe I el Hermoso de Navarra, la importó además a tierra peninsular³⁶¹. Se deberá

³⁵⁸ Es cierto que no puede confirmarse que, efectivamente, fuera Jaime II quien iniciara el uso de bulas de oro en la cancillería aragonesa porque la inexistencia de evidencias materiales o documentales que muestren su utilización por parte de sus antecesores no significa, por necesidad, que prescindieran absolutamente de ellas. Sin embargo, existen razones que parecen indicar que no fue otro sino él el verdadero introductor de estas improntas áureas; aunque parezca reiterativo, debe recordarse su gobierno en Sicilia, donde Federico II ya había batido bulas con este lujoso material y donde consta que Eduardo, conde de Lancaster, tras haber sido investido por Inocencio IV como rey de Sicilia, había emitido, según noticias de CHERRY, *Medieval*, pág. 125, una impronta de estas mismas características entre 1254 y 1263.

³⁵⁹ Con razón señalaba Ferran de Sagarra que pueden establecerse hasta tres épocas dentro de la sigilografía del Justo según dictan sus leyendas que, por diversos motivos, variaron durante su reinado. La primera comprende desde comienzos de su soberanía peninsular hasta el tratado de Agnani (1291-1295), la segunda comprende desde Agnani hasta la renuncia del reino de Murcia en beneficio del rey castellano (1295-1305), y la tercera abarca desde esta renuncia hasta su muerte (1305-1327). Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 119.

³⁶⁰ Faustino Menéndez Pidal observa que este sello se constituye como claro ejemplo de que en Aragón se utilizó una nueva pauta ornamental que, alejada de la fórmula de cuadrilóbulos empleada en otros territorios peninsulares, estaba sugerida, sin duda, por influencias decorativas de corte mudéjar. Es lo que, en definitiva, el autor denomina "la real de losanges". Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Comienzos*, pág. 325.

³⁶¹ Una visión panorámica sobre la introducción de los emblemas en telas, muebles y otros objetos de la Edad Media es la que se ofrece en el artículo de Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "La heráldica en las artes decorativas del medievo", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXXIX, Jaime Depús, Barcelona, 1984, págs. 63-82.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

181

esperar hasta Luis X el Hutin (1314-1316)³⁶² para observar las lises en la tela que cubría el trono, por lo que, teniendo en cuenta las investigaciones de algunos autores que suponen una clara influencia de los sellos del Justo en los del francés³⁶³, las improntas del aragonés se configurarían como precedente que, desde suelo hispano trascendería hacia Francia. Entonces, ¿fue Jaime II el primero en utilizar el trono como portante de divisas regias? El análisis de las improntas contemporáneas desmienten tal suposición; ^{*(Fig.33)} conviene advertir que Jaime II, tan interesado en las innovaciones artísticas, no hacía sino copiar o trasladar a sus sellos una solución que ya había sido empleada en la sigilografía de Rodolfo de Habsburgo³⁶⁴, por lo que la adopción de sus divisas en el respaldo del trono no fue fruto de su propia invención: adoptado desde Alemania, el Justo lo importó a Aragón, desde donde, vía Navarra, llegó a suelo franco. De la leyenda que rodea la sutil imagen tan sólo se conservan las letrasVSTI....., de modo que, según se desprende del resto de sellos conocidos y teniendo en cuenta la fecha del documento del cual pende, ésta debía de rezar “+ *Diligite iusticiam qui iudicatis terram et oculi vestri videant equitatem*”³⁶⁵, con lo que dejaba para el reverso las intituciones propiamente dichas.

Del reverso de esta primera impronta de Jaime II destaca, ante todo, su señal, pues tanto el escudo del jinete como las gualdrapas del caballo portan las armas cuarteladas de Aragón y de Sicilia. No debe sorprender la inclusión de ambas señales en esta pieza; al haber sido batida antes de 1295³⁶⁶ el Justo todavía era rey de

³⁶² Bautier, cuando hace referencia a la aparición de los emblemas en los tronos, destaca únicamente los sellos de Felipe V, en los que se muestra, de un modo muy evidente, un gran ropaje con las armas de Francia. Vid. BAUTIER, *Échanges*, págs. 584-586. Debe señalarse sin embargo, que las improntas de Luis X se manifiestan como un claro antecedente.

³⁶³ Nos referimos a la teoría que aboga por la influencia del sello bifaz de Jaime II del tipo *entronizado / ecuestre* en los de Luis Hutin quien, de este modo, se manifestaba en el anverso *entronizado* y rodeado por la leyenda LVDOVICVS : REGIS : FRANCIE : PRIMOGENITVS : DEI : GRA : REX : NAVARRE :, es decir, como rey, mientras que en el reverso figuraba *ecuestre* como CAMPANIE BRIEQ COMES PALATINVS :, es decir, como conde de Brie, siguiendo el modelo introducido en la cancillería aragonesa por parte de Alfonso II cuya función era la de resaltar la doble dignidad a la que tantas veces se ha aludido. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 48.

³⁶⁴ En cuyo sello, conservado en el Archivo Nacional de París (D. 10893, 1283), muestra su emblema heráldico en el margen superior del trono. BAUTIER, *Échanges*, n. 5, pág. 213. Fruto de las relaciones entre Jaime II y el emperador Rodolfo fue la confederación que establecieron para confirmar la unión y liga que entre sí tenían con la parte gibelina de Italia. Detalles sobre esta cuestión en la crónica de DE ZURITA, *Anales*, lib. IV, cap. LII.

³⁶⁵ “Lo que es justo parezca ante tu vista”. Sal. 17 (16). Con lo que añadía, al versículo de la *Sapientia* empleado por su padre, un versículo extraído del *Liber Psalmorum*. vid. DE SAGARRA, *Llegendes*, pág. 372.

³⁶⁶ Año en el que se firmó el tratado de Agnani, a través del cual el aragonés renunciaba a su reino siciliano.



aquella isla³⁶⁷. Desde luego, éste no era el primer caso en el que un individuo aglutinaba la soberanía de varios territorios, por lo que ya hacía varios años existía un código no escrito que establecía los modos de partición para combinar varias armas en un mismo broquel. Ya los sellos del siglo XII ofrecen ejemplos sobre cómo se colocaban los distintos emblemas propios de un único individuo, aunque son los ejemplos castellanos los primeros en mostrar la disposición en cuarteles, tipo de partición que será rápidamente difundido al resto de Europa³⁶⁸. Aunque advertido por vez primera en un documento datado hacia 1200³⁶⁹, fue Fernando III (1230-1252) quien dio verdadera trascendencia al modelo tras adoptarlo en sus piezas sigilares al conseguir la definitiva unión de los reinos de Castilla y León. A partir de sus improntas, el señal real de todos sus descendientes será, invariablemente, el castillo y el león, emblemas parlantes de los dos reinos, contrapuestos entre sí³⁷⁰. Tomado, pues, de la sigilografía castellana, Jaime II empleaba esta misma solución para colocar las divisas de sus dos reinos en los espacios usuales de la figuración *ecuestre*, al tiempo que el soberano se mostraba siguiendo el tipo tradicional en la sigilografía del rey de Aragón, esto es, precedido por una estrella, el jinete, armado en su totalidad, porta corona sobre el yelmo y espada en mano³⁷¹ al tiempo que galopa, como viene siendo usual, a la izquierda de la composición. Su leyenda, de la que tan sólo se ha conservado el fragmentoMITIS : B....., debía rezar + *sigillum Iacobi Dei gracia Aragonum Sicilie Maioricarum et Valencie regis ac Barchinone comitis*, pues era esta la intitulación que, por entonces, ostentaba el soberano³⁷².

³⁶⁷ Se recordará que a su hermano Federico tan sólo le nombró gobernador de la isla.

³⁶⁸ Pues la más comúnmente utilizada, la partida, tenía el claro inconveniente de mutilar las armas. Vid. PASTOUREAU, *Traité*, pág. 171. Estos problemas no ocurrían en otros soportes artísticos, ya que la escultura, la pintura o la miniatura, por ejemplo, permitían la yuxtaposición de varios escudos, algo totalmente imposible en el ámbito de la sigilografía.

³⁶⁹ D. L. GALBREATH y L. JÉQUIER, *Manuel du blason*, nouvelle édition, Lausanne, 1977, fig. 630. Citado en PASTOUREAU, *Ibidem*, n. 17, pág. 176.

³⁷⁰ De hecho, el sello de la infanta Violante de Aragón muestra en su reverso, tras casar con Alfonso X el Sabio, las armas cuarteladas de Castilla y León. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 185. Vid. también las descripciones de GUGLIERI, *Catálogo*. Para más información sobre este tema, remito a la completa obra MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica medieval*, págs. 12-15 y 87-91 y, más reciente, Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Emblemas heráldicos de España", en *Revista de Historia Militar*, año XXX, n° 60, Servicio Histórico Militar, Madrid, 1986, en especial pág. 217. Por otra parte, como recuerda este mismo autor, conviene tener en cuenta que la repetición cruzada en los cuarteles favorece el equilibrio entre las superficies, por lo que la calidad de ambas yuxtapuestas es equivalente.

³⁷¹ Algún tipo de confusión ha hecho que algunos autores muestren a Jaime II como el introductor de la espada en las figuraciones sigilográficas *ecuestres* del rey de Aragón. Vid. CONDE, *Jaime I Pb*, pág. 115. Como se ha señalado en las anteriores páginas, el primero en sustituir la lanza por la espada fue Pedro III, algo que prosiguió su hijo Alfonso III y, después, Jaime II.

³⁷² Que es la que, por otra parte, muestra su sello menor perteneciente a esta misma etapa. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 38, pág. 209. También, MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 132.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

183

*^(Fig.34)Del segundo período se han conservado varios sellos mayores que de Sagarra clasificó en dos grupos basándose en las diferencias de tamaño y, por tanto, de proporciones. El presente estudio prescindirá de esta clasificación ya que la figuración iconográfica es la misma: rodeado por las letras + DILIGITE : IVSTICIAM : QVI : IVDICATIS : TERRAM : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQVITATEM el monarca se muestra *entronizado* sobre un solio de características muy similares a las ofrecidas por el del sello anterior, donde los emblemas campeaban por todo el respaldo reticulado. Coronado por corona de tres lises, el Justo porta largo cetro también flordelisado aunque complementado por otros ricos motivos vegetales en su mano derecha, mientras que con su izquierda sostiene globo rematado por cruz de doble travesaño. ¿Son casuales las novedosas culminaciones de sus insignias? Lo cierto es que las innovaciones son lo suficientemente destacables como para sospechar que no fueron fruto de la casualidad. Y del mismo modo lo sospecha de Sagarra cuando explica, en razón de la cruz patriarcal, que el cambio se produce “*al segon període dels segells de Jaume II [...] que coincideix amb el viatge del rei a Roma, i els títols que li atorgà el Sant Pare, d’Almirall, Gonfaloner i Capità General de l’Esglesia Romana, per a la projectada expedició a Terra Santa*”³⁷³. Sus vestiduras difieren también con respecto al sello del período anterior pues, a pesar de mantener la ropa y la dalmática que esta vez no muestra botones, vuelve a abrocharse el manto sobre el hombro derecho, con lo que se deja al descubierto el brazo soberano³⁷⁴. En cuanto al reverso, rodeado por + S : IACOBI : DEI : GRA : REGIS : ARAGONVM : VALENCIE : ET : MVRCIE : AC : COMITIS : BARCH :, se exhibe la tan generalizada figura *ecuestre* del rey cuya divisa muestra solamente el palado de Aragón por haber renunciado al reino de Sicilia en el ya mencionado tratado de Agnani.

*^(Fig.35)Del tercer período también se han conservado improntas de los *flahones* de Jaime II. Como era de esperar, mantienen el tipo usual, esto es, figura *entronizada* en el anverso y *ecuestre* en el reverso. Existen, sin embargo, dos diferencias que reclaman la atención del estudioso; una se refiere al trono, la otra, a la leyenda. Trabajado con la misma exquisitez que el resto de improntas pertenecientes al Justo, el anverso muestra al soberano sentado en un solio que ha desarrollado su decoración en los elementos laterales. A los registros de motivos geométricos que adornaban su base, se les une la sucesión de cuadrilóbulos que insertan los escudos

³⁷³ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 120.



palados en el respaldo y, además, la colocación de dos grandes volutas ricamente trabajadas a los lados del solio regio. La evolución que sufre el trono en la sigilografía de Jaime II³⁷⁵ no hace sino constatar el espíritu innovador del aragonés, quien se integraba, a todas luces, en la corriente europea que, a finales del siglo XIII, comenzaba a tomar prestados elementos arquitectónicos para decorar los elementos muebles, entre ellos el trono³⁷⁶. El resto de la composición de la faz principal es muy parecido a la figuración presentada por las otras piezas, si bien se observa que el remate del cetro se ha simplificado sobremanera. En cuanto a la leyenda, debe aclararse que interesa la del reverso³⁷⁷, que proclama + S' IACOBI : DEI : GRA : REGIS ARAGONVME : ET CORSICE : AC : COMITIS : BARCHN., es decir, “*Sigillum Iacobi Dei gracia regis Aragonum Valencie Sardinie et Corsice ac comitis Barchinone*”³⁷⁸, donde se observa que ya no se intitula rey de Murcia y sí figuran, en cambio, Córcega y Cerdeña, islas que habían sido cedidas por el Santo Padre a cambio de Sicilia³⁷⁹.

Muy poco es lo que va a comentarse acerca de los sellos menores, pues siguen con gran fidelidad los tipos que albergan los reversos de sus improntas mayores. *^(Fig.36)Las piezas de su primera etapa, como también ocurría en sus *flahones*, se caracterizan por exhibir las armas cuarteladas de Aragón y de Sicilia, pues se intitula + S I.....I · DEI · GRA · AR.....ICI..... REGIS · AC · BARCHN · COMITIS ·³⁸⁰, mientras que las de su segunda y tercera etapa siguen la tónica habitual en las imágenes *ecuestres* del rey de Aragón; con el tradicional palado. De estas representaciones tan sólo se advertirá el uso de la lis como pomo de la espada del soberano, decoración que aparece generalmente en las improntas de su segunda etapa³⁸¹; período en el que, hay que recordar, también se observaban los trabajados remates en las insignias que acompañaban a sus efigies *entronizadas*.

Del reinado del Justo deben analizarse además sus bulas, en las que, fruto de las inquietudes artísticas del monarca, se observan también significativos cambios.

*^(Fig.37)Bien es cierto que las abiertas en su primera etapa se asemejan, en gran

³⁷⁴ Algo que era frecuente en los primeros sellos y que, en tiempos de Jaime I desaparece.

³⁷⁵ Pues no sólo se aprecia en sus *flahones*, sino que se verá también en el resto de sus tipos sigilares.

³⁷⁶ Georges BERNAGE (Ed.), *Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1996, pág. 625.

³⁷⁷ La del anverso indica lo habitual, esto es, DILIGITE IVSTICIA. QVI IVD.....OCCVLI VESTRI VIDEANT EQVITATEM.

³⁷⁸ DE SAGARRA, *Sigillografía*, n° 49, pág. 211.

³⁷⁹ *Ibidem*, pág. 119.

³⁸⁰ “+ *Sigillum Iacobi Dei gracia Aragonum Sicilie Maioricarum et Valencie regis ac Barchinone comitis*”.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

185

medida, a las emitidas por su padre Pedro III y luego por su hermano Alfonso III, pues el soberano, sentado en un trono de banco, sostiene con su derecha un largo cetro rematado por una cruz cuya base se muestra floronada, y globo crucífero en su izquierda. En el reverso, la llamada cruz de Alcoraz que, tal y como había instaurado su padre Pedro III, mantendrá también en los reversos de todas sus improntas plúmbeas. *(Fig.38) Tras la conquista de Murcia, aunque sus bulas mantienen el tipo general *entronizado / heráldico*, evidencian los mismos cambios que se manifiestan en los sellos mayores y que se refieren, sobre todo, a las insignias regias. Por un lado el trono, cuyo respaldo está conformado por una tela cuyo reticulado alberga unos botones que evocan, sin duda, los escuditos palados expuestos en los *flahones*. Por otro, el cetro, en el remate del cual se advierte una lis decorada con otros motivos vegetales muy similar a la que ya se había visto en otras improntas mayores. Finalmente, el pomo, coronado también por la ya mencionada cruz patriarcal. Estas aportaciones, que enriquecían de manera notable la austera representación de las improntas metálicas, culminaron en el tercer período³⁸², momento en el que, como ya se ha señalado, Jaime II se mostró plenamente integrado en la corriente europea que optaba por insertar distintos elementos arquitectónicos para enriquecer y solemnizar el mobiliario, por lo que la superficie sigilar se presentaba, al igual que ocurría con sus *flahones*, totalmente ocupada por el magnífico solio. Comentado ya todo lo concerniente a la iconografía, tan sólo quedan por señalar las leyendas que evidencian, claro está, los cambios sufridos en las intituciones del soberano. Lejos de reiterar dichas variaciones, a las que ya se ha aludido en las líneas precedentes, lo único que se apuntará es que el Justo mantuvo el orden que se había seguido hasta entonces; es decir, + : S : IACOBI : DEI : GRACIA : REGIS ARAGONVM :³⁸³ en el anverso y el resto de títulos ganados grabados en el reverso de la pieza.

*(Fig.39) Para finalizar con la sigilografía de Jaime II hay que hacer referencia a su sello secreto *heráldico*, de cuya superficie de Sagarra tan sólo especificó: “*Escut amb la divisa de les barres*” cuando, en realidad, muestra también un pequeño *busto de perfil* que acaso se conforma como soporte³⁸⁴ del elemento emblemático. Aunque es

³⁸¹ Se observa también en los reversos de sus sellos mayores.

³⁸² Obsérvese la segunda imagen de la figura nº 38.

³⁸³ A excepción de las bulas emitidas durante su primera etapa, donde también se intitulaba como rey de Sicilia.

³⁸⁴ Michel Pastoureau describe así los soportes : “*Les supports sont les figures placées de chaque côté de l'écu, ou derrière celui-ci, et qui semblent le soutenir*”. Vid. PASTOUREAU, *Traité*, pág. 212. El mal estado de conservación de la impronta impide asegurar si la pequeña cabeza cumple esta función.



cierto que la impronta no ofrece ningún tipo de imagen figurativa del rey y que la cabeza, al no presentarse coronada, nada tiene que ver con la persona regia, conviene mencionar la pieza por ser el primer ejemplo en la sigilografía del rey de Aragón en donde aparece el señal real acompañado por elementos adicionales³⁸⁵. Este tipo de ornamentación exterior tuvo un origen esencialmente sigilar ya que, al ser circular el campo de las improntas y triangular el del escudo, siempre quedaba un espacio vacío en torno a la adarga, área que los artistas intentaron amueblar mediante diversos motivos decorativos³⁸⁶. Así, desde finales del siglo XII³⁸⁷ figuras animales, vegetales, cabecitas de ángeles, etc. poblaron estos huecos que se caracterizaron, sobre todo, por una total libertad iconográfica. Está fuera de toda duda que el soporte que gozó de mayor éxito fue el sello armorial del tipo timbrado, como más adelante se verá, aunque por el momento esta tipología no había hecho aparición en la sigilografía emitida por la cancillería aragonesa.

Antes de pasar a las improntas de las esposas del Justo, cuyos ejemplares conservados pertenecen a Isabel de Castilla, a Blanca de Nápoles y a Elisenda de Montcada, se ha estimado oportuno efectuar un breve comentario acerca de la función de validación del sello real en esta época. Y es que consta, según noticias de M^a Carmen Álvarez, que en algunas ocasiones un escrito legal fue expedido sin sellado por voluntad de los propios interesados; tal fue el caso del documento otorgado por Jaime II en 1322 a favor del vizconde Ramón Folch VII de Cardona³⁸⁸ en donde, por causas que se desconocen, el ilustre solicitó que no fuese colocado este medio de validación. De este modo, tal y como sostenía la autora, el sellado parecía convertirse en un medio de validación subsidiario cuya función era más la de otorgar al documento una mayor solemnidad que la de darle una autenticidad y validez legales, cualidades, estas dos últimas, que ya habían sido conferidas por la suscripción notarial³⁸⁹. Así, consta que al menos desde tiempos del Justo era posible prescindir de la aposición del sello, acto que, integrado en la fase final del proceso de

³⁸⁵ Hasta Jaime II ninguna pieza sigilar de la familia soberana había mostrado un emblema complementado por otras figuras según se desprende del catálogo de DE SAGARRA, *Sigilografía*.

³⁸⁶ Al margen de este origen puramente estético, debe advertirse que estas ornamentaciones terminaron por adquirir una función con claros fines simbólicos y políticos. Como se verá, la sigilografía del rey de Aragón no constituyó ninguna excepción al respecto.

³⁸⁷ Uno de los ejemplos más primitivos es el sello de Gilles de Trazegnies, donde un león porta, alrededor de su pescuezo, el escudo armoriado del titular. Vid. PASTOUREAU, *Traité*, pág. 212.

³⁸⁸ Por el que se vendía, por 70.000 sueldos, los castillos de Montbuy, Ocelló y Espelt. Vid. ÁLVAREZ, *Ordenanzas*, pág. 110.

³⁸⁹ Por la *completio* notarial, que es la que dotaba al escrito de "*plena et indubitas fides*", en términos de la historiadora. Véase *Ibidem*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

187

elaboración de un testimonio escrito de carácter oficial, parecía haber sido relegado a conformarse como una mera distinción o dignificación de la pieza legal.

Entrando ya en la sigilografía de las reinas destaca, en primer lugar, la impronta de hacia 1294 de **Isabel de Castilla**. ^{*(Fig.40)} Plenamente *heráldico*, su superficie muestra un gran cuadrilóbulo que cobija, en su interior, un cuadrado cuartelado con las armas de los reyes, esto es, 1º y 3º, palos de Aragón; 2º y 3º, águila explayada de Sicilia. Bordeando el señal, la leyendaREGINE ARA..... que, conforme a la signatura, debía rezar "*Isabeli regina Aragonum et Sicilie*"³⁹⁰. Finalmente, en los vacíos de los arcos del cuadrilóbulo, sucesión de castillos y leones, emblemas parlantes propios de la reina. El tipo, que manifiesta claras reminiscencias castellanas en lo que a partición y colocación de divisas se refiere³⁹¹, influirá de manera notable en la sigilografía heráldica de sus sucesoras.

^{*(Fig.41)} En segundo lugar, sobresale la preciosa impronta de **Blanca de Nápoles**, cuyo centro muestra el escudo con los palos de Aragón rodeado por un círculo conformado por líneas curvas y rectas que se alternan entre sí y que se muestran afiligranadas en su parte interior³⁹². Enmarca la composición la leyenda que, entre dos cordoncillos, reza + : SIGILLVM : BLANCHE : DEI : GRACIA : REGINE : ARAGONVM :. Todo ello está bordeado por una sucesión de diez escudillos de Aragón y Nápoles³⁹³ insertados, a su vez, en un polilóbulo formado por decoración vegetal que crea, en sus vértices, flores de lis. Bajo la complejidad de la pieza debe esconderse no sólo la adaptación de una forma específica que había alcanzado a la sigilografía de las reinas en suelo castellano: el sello cuadrilobulado, que llegó a cubrir hasta la cuarta parte de los sellos privados laicos en el occidente peninsular³⁹⁴, sino también la parecida complejidad ornamental que mostraban algunos sellos y contrasellos *heráldicos* de los reyes franceses, como algunos de los

³⁹⁰ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 154. Debe de recordarse que el sello de la soberana se integra en la primera fase del reinado del Justo, cuando todavía se intitula como rey de Aragón y de Sicilia. De ahí que aparezca el cuartelado con las divisas de ambos territorios.

³⁹¹ Ya se ha advertido en líneas anteriores que el cuartelado tiene un claro origen castellano fechado en tiempos de Fernando III, procedencia que comparte, a su vez, la forma cuadrilobulada, figura que destinaba su parte central para el emblema principal, mientras los secundarios eran relegados a los lóbulos. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Comienzos*, pág. 320.

³⁹² Este sello se encuentra desprendido del documento del cual pendía, aunque la existencia de otro idéntico colocado en un pergamino datado el 27 de julio de 1300 ofrece una fecha aproximada para este tipo sigilar. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 155.

³⁹³ Terciado en palo; fajado; sembrado de lises; cruz de Jerusalén.

³⁹⁴ MENÉNDEZ PIDAL, *Comienzos*, págs. 318-319.



pertenecientes a Luis X (1289-1316), a Juana, casada con Felipe V (1293-1322), y, ya de la misma rama Valois, a Juan II (1319-1364)³⁹⁵.

De su tercera esposa, **María de Chipre**, no se ha conservado ninguna de sus improntas sigilares, aunque consta documentación que da noticia de la utilización, por parte de la soberana, de un sello metálico de plata. De hecho, Ferran de Sagarra ofrecía el nombre del grabador G. Venrell quien, parece ser, había cobrado por entallar la bula de plata de la reina³⁹⁶. Por desgracia, no se conoce ningún detalle de la misma, por lo que no es posible ofrecer ningún dato acerca de su figuración.

^{*(Fig.42)}Iconográficamente algo más simple que el de Blanca de Nápoles, aunque no por ello de menor interés, es el sello de la cuarta esposa del Jaime II **Elisenda de Montcada** porque, al igual que ocurría con el de su antecesora, evidencia la riqueza decorativa con la que los maestros entalladores procuraron cubrir los espacios vacíos de las superficies sigilares plenamente heráldicas. De gran austeridad, dentro de un cuadrilóbulo de líneas muy bien definidas y cuyo fondo se encuentra salpicado por los bezantes propios de la casa de Montcada³⁹⁷, se inserta un gran escudo con el señal real flanqueado por dos escuditos portantes del emblema familiar de la reina. Rodea la composición la leyenda que, delimitada por dos filetes, explica: + SIGILLUM ELICSSSENDIS DEI GRATIA REGINE ARAGONU³⁹⁸. Sorprende de la pieza su color pues, lejos de estar realizada con cera natural o roja como había sido usual hasta entonces, la impronta se ofrece al espectador teñida de negro. Lo cierto es que existen otros dos sellos idénticos al que aquí se analiza que penden también de documentos posteriores a la muerte de Jaime II³⁹⁹, acaecida en 1327, de modo que la

³⁹⁵ DELAROCHE, *France*, Pl. VI, nos 1 y 2 y Pl. VIII, nos 5 y 6.

³⁹⁶ Que él identifica con María de Chipre. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 75. La referencia a improntas argénteas no es muy frecuente, aunque también consta alguna concerniente a la sigilografía de Violante de Bar. Existen, incluso, disposiciones de tiempos de los Reyes Católicos que citan piezas de plata guardadas en sus chancillerías sobre las cuales se basarán para realizar nuevas improntas de otros materiales. El documento en cuestión dice así: “y en la chancillería nueva se faga un sello de plomo conforme con el otro sello de plata que está en la dicha nuestra corte y chancillería antigua”. Vid. DE CADENAS, *Ciencias auxiliares*, pág. 37.

³⁹⁷ La solución de colocar los bezantes liberados del campo de un escudo ya había sido empleada bastantes años antes, como prueba el sello de hacia 1212 y 1250 de Constanza de Aragón, hermana de Jaime I y mujer de Guillem Ramon de Montcada, V senescal de Cataluña, donde ocho bezantes se integraban, por pares, en la cinta que enmarcaba la composición figurativa. Algunos años después, Pedro II de Montcada (†1300) también adoptaría este mismo sistema en sus improntas sigilares. Vid. Martí DE RIQUER, *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, Quaderns Crema, Barcelona, 1983, vol II, figs. 118 y 123. Se citará, en lo que sigue, como DE RIQUER, *Heràldica*.

³⁹⁸ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 156.

³⁹⁹ Según informa *Ibidem*, pág. 8.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

189

reina pudo emplear este pigmento como muestra de duelo⁴⁰⁰. Aunque no constan ejemplares similares contemporáneos al que aquí se trata, por lo que no puede afirmarse con rotundidad que el empleo de este color en la sigilografía esté relacionado, en efecto, con la muerte, sí existen improntas inmediatamente posteriores que parecen verificar la hipótesis. Los ejemplares en cuestión son tres pertenecientes a Leonor de Castilla fechados en los años 1337, 1339 y 1350 que, llevando los mismos trazos que los de su usual sello de cera roja, está improntado en cera negra, habiéndose quedado la reina viuda en 1336⁴⁰¹. Algo parecido ocurre en la cancillería navarra, pues consta que Blanca de Navarra, a los dos meses de fallecer su esposo, el joven Martín I de Sicilia (1390-1409), mandó realizar una pieza sobre cera negra con cajita de madera y cintas de enlace teñidas con este mismo color en señal de luto⁴⁰². La relativa proximidad de las fechas, puesto que transcurren entre todas estas improntas unos 52 años, junto a su conexión con la casa de Aragón, ya que en el último caso, el rey fallecido era hijo del monarca aragonés Martín el Humano, parecen corroborar que la pigmentación del sello de Elisenda también se debía a su estado de viudedad y, por tanto, a una clara voluntad por parte de la reina de manifestar plásticamente el recuerdo hacia su difunto esposo.

El sucesor de Jaime II el Justo, **Alfonso IV**, aportó muy escasas novedades en lo que al ámbito sigilográfico se refiere; los ejemplares que han llegado hasta hoy, muy reducidos en número⁴⁰³, permiten confirmar que este soberano no hizo más que proseguir con las más destacables innovaciones protagonizadas por las improntas de su padre. *^(Fig.43) Con respecto a sus figuraciones *entronizadas*, propias de los anversos de sus *flahones* y de sus bulas de plomo, tan sólo cabe mencionar el solio, cuyo respaldo está conformado por una tela que, exhibiendo el ya usual reticulado portante de los escudillos de Aragón, pende de siete clavos. Esta solución se verá también en las piezas más tempranas de Pedro IV aunque, con la progresiva

⁴⁰⁰ En el documento fechado en el “*Monasterio nostro Sancte Marie de Pedralba*” el 23 de junio de 1357, la reina firmaba como “*Elisendis Dei gracia Regina Aragonum, Serenissimi Principis et domini Domni Jacobi recolende memorie Regis Aragonum relicte*”. *Ibidem*, nº 156, pág. 235. Que este color no estuvo siempre relacionado con la muerte lo recuerda Manuel Fernández Mourillo quien, tras comentar que el negro fue un pigmento muy poco utilizado en la sigilografía, explica que su uso más difundido tuvo lugar en la cancillería de Jeremías, patriarca de Constantinopla, en la del gran maestre de la Orden Teutónica de Prusia y en la de la de Malta en sus pasaportes. Añade el autor que del siglo XIII existen también algunos ejemplares en Francia, aunque no advierte ninguna connotación funeraria. Vid. FERNÁNDEZ, *Apuntes*, pág. 26.

⁴⁰¹ Parece ser que Violante de Bar habría hecho lo mismo, como conta en el gráfico realizado.

⁴⁰² MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 57.

⁴⁰³ Ferran de Sagarra conoció únicamente cinco: un *flahon*, tres sellos menores y dos bulas de plomo. *Ibidem*, nºs 52-54 con sus respectivas notas, pág. 212.



complicación formal del asiento regio, muy pronto será olvidada, por lo que su vida no alcanzó más que una decena de años. ^{*(Fig.44)}Con respecto a las *ecuestres*, que campean en los reversos de sus *flahones* y en los anversos de sus sellos menores, tan sólo las rígidas gualdrapas, que se contraponen a las dinámicas e inestables tan características de su antecesor, y el número de palos del escudo⁴⁰⁴, alteran el tipo tradicional. Sus leyendas rezan, aunque con alguna variación⁴⁰⁵, + : S : ALFONSI : DEI : GRACIA : REGIS : ARAGONVM : / + : VALNC : SARDIN : ET : CORSICE : AC : COMITIS : BARCHN :

^{*(Fig.45)}De las improntas de su esposas, no constan noticias sigilares referentes a la primera de ellas, Teresa de Entenza, aunque sí se han conservado algunas pertenecientes a **Leonor de Castilla**, de las que Ferran de Sagarra constató tan sólo una⁴⁰⁶. De cera roja⁴⁰⁷ y fechada entre 1330 y 1333⁴⁰⁸, una leyenda caracterizada por no estar escrita en latín⁴⁰⁹ y que reza + S : DONA : LEONOR : POR : LA : GRACIA : DE : DIOS : REYNA : DE : ARAGON :, rodea una elegante y deliciosa composición heráldica de claros referentes castellanos. Un gran polilóbulo mixtilíneo, decorado en la parte exterior de sus vértices por una serie de trilóbulos, inserta en su interior un escudo central con los palos de Aragón que a su vez se encuentra flanqueado por preciosos castillos y leones alternos que rellenan los arcos conformados por los seis lóbulos. La magistral disposición de las divisas y el preciosismo en detalles como los

⁴⁰⁴ Los escudos de Alfonso IV portan, invariablemente, tres palos mientras que los de Jaime II portan tres en los cuartelados y en los escudillos de los respaldos de sus solios, y cuatro, cinco o seis en las adargas de sus figuraciones como jinete.

⁴⁰⁵ La intitulación aparece completada, en el anverso de su *flahon*, con los versículos ya referidos “*Diligite iusticiam qui iudicatis terram et oculi vestri videant equitatem*”. Por otro lado, AC aunque aparece también en su bula, figura como AT en su sello menor. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 212.

⁴⁰⁶ El erudito investigador estudió únicamente la pieza conservada en el Museo Arqueológico de Tarragona, aunque constan al menos otras dos piezas guardadas en el Archivo Histórico Nacional que ya fueron descritas en Enrique FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, *Memorias de las reynas Catholicas. Historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León. Todos los infantes: trages de las reynas en Estampas y nuevo aspecto de la Historia de España*, Antonio Marín, Madrid, 1761, y en MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, n° 40, pág. 94. Todos citados en GUGLIERI, *Catálogo*, nos 454 y 455.

⁴⁰⁷ Tal y como indica el gráfico dedicado a las reinas, a partir de Leonor de Castilla todas las improntas céricas de las soberanas se realizaron, indistintamente, en color rojo, a excepción de las negras y la del consabido ejemplar perteneciente a Juana Enríquez y del que más adelante se referirá.

⁴⁰⁸ Estas son las fechas de las improntas conservadas en Madrid; de la ofrecida por Sagarra se desconoce su datación por estar desprendida del pergamino. De todos modos, doña Leonor, hija de Fernando IV de Castilla (1295-1312), casó con Alfonso en 1329 y enviudó en 1336, por lo que este sello debe corresponder a este corto período.

⁴⁰⁹ Tal y como era frecuente en la cancillería aragonesa. Vid. DE SAGARRA, *Llegendes*, pág. 372. Quizás esté en relación con el propio carácter de la reina, de la que se decía que tenía “más lugar en el gobierno de lo que se acostumbra en aquellos tiempos”. Vid. Miguel Ángel MOTIS DOLADER, “Alfonso IV”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 117. De hecho son muy numerosos los pasajes de Zurita



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

191

vanos y coronaciones de las torres de los castillos o las garras, las cabezas y el pelaje de los leones casi rampantes, presumen la participación de un gran maestro entallador como artífice de esta delicada pieza.

A las puertas de la mañana del 24 de enero de 1336, Alfonso IV el Benigno muere dejando como heredero a **Pedro IV el Ceremonioso** quien, según evidencian sus primeras cartas, se demoró algún tiempo en usar sellos reales⁴¹⁰, pues prosiguió utilizando los que antes empleaba como “Procurador General del Reino”⁴¹¹. Al igual que había ocurrido con Jaime II, importantes acontecimientos políticos marcarán hasta tres etapas en la abundante sigilografía de este monarca, fases que se verán reflejadas no sólo en los cambios de las leyendas, sino también en la iconografía abrazada por aquellas⁴¹². La primera recorre el tiempo que transcurre desde 1336 hasta 1343, año en el que reincorpora Mallorca a sus dominios, que se caracteriza por una clara continuidad con respecto a las improntas de sus predecesores inmediatos. La segunda y la tercera etapas, divididas por la agregación de Rosellón y de Cerdeña, exhiben con claridad la plena entrada del gótico en sus formas artísticas además de aportar nuevos e interesantes elementos en la figuración de estas excepcionales piezas.

Por cronología debería comenzar el análisis con los sellos batidos en la primera fase, pero la total trasposición de los tipos empleados por su padre a estas primeras improntas, junto a los destacables cambios que se produjeron después, recomiendan, sin embargo, que el discurso se abra en el segundo período; momento en el que se manifestó la clara disyunción entre todos los ejemplares anteriores y los emitidos posteriores a la fecha.

que no sólo muestran a la reina como la verdadera gobernante, sino que también evidencian los conflictos habidos con sus súbditos aragoneses. Vid. DE ZURITA, *Anales*, por ejemplo, lib. VII, cap. XVII.

⁴¹⁰ En una carta fechada en Zaragoza el 17 de febrero de 1336 se explica: “*Et porque nuestros sellos reales aun no haviamos feyto fazer, mandamos seellar esta nuestra letra con nuestro sello acostumbrado*”. ACA. Reg. 1052, fol. 1º. Días más tarde, el 24 de ese mismo mes, aparece la misma fórmula, aunque el 1 de marzo emplea y menciona el sello real. ACA, Cartas Reales, leg. 76. vid. DE SAGARRA, *Pedro IV*, págs. 108-109.

⁴¹¹ La impronta, de la que se conservan varios ejemplares, muestra un escudo con la divisa de los palos de Aragón que se ve rodeado por varias cintas lobuladas decoradas, a veces, con estrellas. Rodea la composición la leyenda + : S : INFANTIS : PETRI :I : REG ARAGON PRIMOGEITI ET : EI9 GNERALIS PROCATORIS :, es decir, “+ *Sigillum Infantis Petri domini regis Aragonum primogeniti et eius generalis procuratoris*”. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nº 206, pág. 245.

⁴¹² Las tres fases fueron apuntadas en los estudios de DE SAGARRA en *Pedro IV*, pág.108 y, más adelante, en *Sigil.lografia*, pág. 123.



*(Fig.46) La primera pieza a tratar es el sello mayor de cera roja⁴¹³ que pende de documentos fechados en 1343 y 1344 donde, rodeadas por las leyendas + : DILIGITE : IVSTICIAM : QVI : IVDICATIS : T.....M : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQUITATEM : en el anverso y PETRVS : DEI : GRA : REX : ARAGON : VALEN :M : SARDINIE : ET : CORSICE : COMESQ BARCHN :⁴¹⁴ en el reverso se muestran las dos imágenes figurativas del rey más usuales en el soporte sigilográfico; el rey *entronizado* en la faz principal y el soberano *ecuestre* en la secundaria. Pero ya a primera vista se aprecia que las transformaciones presentadas por ambas caras de la impronta, que se manifiestan con claridad, afectan no sólo a la factura, sino también a la propia representación iconográfica.

Veamos, por un lado, la figuración entronizada del rey. Erguido, vestido por larga ropa que asoma por debajo de la dalmática y cubierto por ancho manto que abrocha en su parte central, el soberano sostiene con su diestra largo cetro rematado en lis y con su izquierda pomo crucífero. La representación mayestática no destaca únicamente por la factura, mucho más suave y delicada que la característica de las piezas anteriores, sino que sorprende por la forma del solio y por la complicada estructura que cobija a la persona regia. En cuanto al trono, que remata en leones y que se encuentra cubierto por un paño bordado, remite a todas luces a los solios que tan en boga están en suelo francés desde Luis IX (1226-1270)⁴¹⁵ y que sus homólogos francos Felipe VI de Valois (1328-1350) y Juan II (1350-1364) continuaron empleando. ¿Debe encontrarse, pues, el modelo del trono adoptado por el Ceremonioso en la sigilografía del reino ultrapirenaico? La respuesta es, sin duda, afirmativa. Pero, ¿cuál fue el camino que siguió este modelo de regalía hasta llegar, por fin, a la cancillería aragonesa? *(Fig.47) Son dos vías las más plausibles: la navarra, por batirse piezas similares desde tiempos de Luis el Hutín (1307-1315) y la mallorquina, pues sus reyes habían utilizado desde Jaime II (1276-1285 y 1298-1311) tronos con estas mismas características⁴¹⁶; por el momento, nada más puede

⁴¹³ Pedro IV instituyó en sus *Ordenanzas* que “la cera empero dels segells faedors vermeyla la statuim deure esser e si aytal no era en aquelles neguna no sia haguda”. Vid. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, vol. V, pág. 211. Citado en *Ibidem*, pág. 7.

⁴¹⁴ “*Petrus Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone*”. DE SAGARRA, *Ibidem*, nº 59, pág. 214. Es la intitulación que quería hacer constar Pedro IV según su propia crónica: “*manam fer segells nous en què fos intitulat e nomenat lo regne de Mallorques ab lo títol dels altres regnes*”. vid. Pedro IV, *Crònica*, cap. 3, en SOLDEVILA, *Les quatre*.

⁴¹⁵ Los catálogos muestran la continuidad en el uso de estos tronos rematados por cabezas de animal y que se cubren por espléndidos ropajes. Vid. DALAS, *Les sceaux*, nºs 76-95.

⁴¹⁶ Vid. los respectivos repertorios de MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra* y DE SAGARRA, *Sigilografía*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

193

avanzarse al respecto. En cuanto al fondo, trabajado de un modo elegante y excepcional, muestra un conjunto arquitectónico presentado a modo de retablo, donde las calles, que insertan hornacinas repletas de personajes, se alzan majestuosamente otorgando verticalidad a la composición. Integrando al trono en su totalidad, la compleja estructura corona en chapiteles que no superan la altura del arco central que cobija al soberano y en el cual el maestro entallador se ha deleitado completándolo con delicada ornamentación de angrelados en su interior y macollas en su exterior. Este tipo de fondo gótico, aunque es novedoso en la sigilografía del rey de Aragón, no es extraño en este soporte artístico pues, desde finales del siglo XIII, los entalladores franceses figuraron a las damas en pie bajo una ligera construcción que, con el paso del tiempo, se fue complicando conforme lo hacía la propia arquitectura⁴¹⁷; en suelo aragonés ya se observaba la solución en el sello de 1260 del infante Sancho, hijo de Jaime I⁴¹⁸, si bien este encuadre se presentaba todavía muy rudimentario. Lecoy de la Marche especificó en su obra que fue Luis X el Hutin (1314-1316) el primer soberano en colocar un pequeño pináculo gótico para cobijar la figura regia, ornamento que aunque todavía no parecía tener ninguna connotación religiosa, no era sino el embrión del dosel de arquitectura llamado a proteger a sus sucesores⁴¹⁹. Rápidamente exportado al exterior, este género de enmarque más frecuente en la sigilografía femenina y con claras evocaciones espirituales parece que arribó a suelo peninsular a través de la impronta de 1329 de Juana de Navarra grabada, con toda probabilidad, en territorio franco⁴²⁰, sello que debió de ser el

⁴¹⁷ Este encuadre gótico en principio se componía de dos esbeltas columnitas que sostenían un triple arco aunque, conforme se iba complicando la arquitectura del momento, estos marcos adquirieron progresivamente nuevos elementos. Así, a las simples columnas les sucedieron edículos y hornacinas de fantasía compuestos por varios pisos y a veces habitados por distintos personajes, los espacios vacíos fueron llenados con preciosa decoración, etc. Tal es el caso de Juana de Francia, reina de Navarra y condesa de Evreux quien, en 1336, utilizó una impronta de este tipo. Vid. DEMAY, *Le costume*, pág. 105.

⁴¹⁸ Con hábitos monacales, por ser abad de Valladolid, figura el infante en pie cobijado por una simple arquitectura compuesta por dos columnas y un arco gótico coronado por un motivo vegetal. A sus lados, un escudo con los palos de Aragón y un castillo. La leyenda reza: + S DNI SANCII ILLVSTRIS REGIS ARAGON FILII ABATIS VALLISOLETI. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 182, págs. 239-240.

⁴¹⁹ Debe añadirse, sin embargo, que ya con Margarita de Provenza (1294) la imagen de la reina era vista con admiración por parte de sus súbditos, pues se encontraba bajo una arcadura gótica y dentro de un verdadero nicho "tan elegantemente esculpido como el de los santos". LECOY DE LA MARCHE, *Les sceaux*, Maison Quantin, Paris, 1889, pág. 130 y 163. Figurará citado, en lo que sigue, como LECOY, *Sceaux*.

⁴²⁰ Según algunas noticias, la matriz del gran sello de Felipe, conde de Evreux y las del sello y contrasello de la reina Juana fueron grabadas en Francia antes de llegar a Navarra para ser acatados en las Cortes de Larrasoaña. Según parece, existe un documento fechado antes de dichas cortes en el que los reyes firman con sellos propios, según citan las letras "In cuius rei testimonium sigilla nostra presentibus litteris duximus apponienda". Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 50, n. 71 y pág. 124, fig. 1/51.



modelo de inspiración en la elaboración del segundo tipo de *flahon* de Pedro IV, puesto que la refinada elegancia de la arquitectura repleta de hornacinas y balcones llenos de personajes coinciden. Quizás no sea casualidad que fuera precisamente el Ceremonioso el primer monarca que adoptara como marco de sus piezas sigilares mayestáticas unas formas que remitían al retablo, es decir, a una construcción con claros referentes religiosos o sagrados, cuando había sido el soberano que había ideado una orden de coronación que excluía la participación eclesiástica. Con acierto sostenía Isidro Bango que con estos nuevos ceremoniales el rey había conseguido coronarse a sí mismo, aunque a costa de perder el privilegio de ser *vicarius Christi* o el ángel de Dios⁴²¹, por lo que quizás convino estrechar, aunque tan sólo fuera visualmente, los lazos con lo sagrado⁴²².

En lo que concierne a su reverso, las novedades introducidas no son menores. Destaca, en primer lugar, el cambio de dirección hacia donde cabalga el soberano, pues ahora lo hace mostrando su lado derecho, siguiendo el tipo que Menéndez Pidal había clasificado, inspirado por Prinnet, como “*anglo-francés*”⁴²³. Sin embargo, puede observarse que, a pesar de la transformación, la estrella insertada por Jaime I se mantiene precediendo al jinete, hecho que parece corroborar que dicho astro tenía, en efecto, un verdadero significado simbólico⁴²⁴. No obstante, son otras cuestiones las que reclaman la atención puesto que sobre un espléndido fondo de filigrana vegetal sobresale el rey quien, vestido con completo arnés, porta en su cabeza un visible yelmo con cimera. Podría entenderse el fondo afilegranado, que va a mantenerse con algunas modificaciones hasta época de los Reyes Católicos, como una trasposición de los motivos decorativos que desde finales del siglo XIII ornamentaban los campos con escudos heráldicos⁴²⁵ a las superficies que albergaban

⁴²¹ Isidro BANGO TORVISO, “El rey. *Benedictus qui venit in nomine Domini*”, en BANGO (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I. Estudios y Catálogo. Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2001, pág. 29. Se citará como BANGO, *Benedictus* y BANGO (Dir.), *Maravillas*.

⁴²² Lazos que, como se verá en su apartado correspondiente, se preocupó en mostrar iconográficamente. Recuérdese como ejemplos el sepulcro de Santa Eulalia, en cuya parte superior figura el rey dispuesto a tocar el cuerpo de la santa; o los Corporales de Daroca, donde se muestra el rey orante junto con su esposa ante la Virgen y el Niño.

⁴²³ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 105. Se trata de una clasificación ya comentada anteriormente.

⁴²⁴ El importante cambio sigilográfico, que afecta no sólo a la dirección o a los complementos del soberano sino también a la propia factura plenamente gótica de la impronta, inducen a pensar que hubo, en realidad, un verdadero deseo de mantener este elemento en las imágenes *ecuestres* del rey de Aragón al margen de todas las innovaciones.

⁴²⁵ En la Península, la decoración más temprana del fondo de las superficies sigilares ha sido encontrada en Navarra, donde se conserva un contrasello y un sello secreto de Enrique I (1270-1274) en cuyos campos se aprecian sendos escudos de Champaña sobre un reticulado realizado con doble trazo en cuyos espacios vacíos se albergan unas florecitas. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, figs. 1/17 y 1/18, pág. 112.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

195

iconografía ecuestre, si bien aquí ésta ya se aprecia plenamente desarrollada dentro del estilo gótico. *(Fig.48)El precedente más antiguo se halla en el contrasello de la impronta de 1267 de Felipe III el Atrevido (1270-1285) cuando todavía era príncipe, pues en él su escudo figura rodeado por onduladas ramas salpicadas por las características hojas trilobuladas propias de la hiedra⁴²⁶. En el entorno europeo no faltaron ejemplos contemporáneos al de Pedro IV que evidenciasen la progresiva aceptación de este tipo de motivos ornamentales en las superficies sigilares⁴²⁷, algunos de los cuales se desmarcan en su tipología vegetal para conformarse como claros soportes de emblemas, como es el caso del sello de Eduardo III de Inglaterra tras intitularse rey de Francia⁴²⁸. Pero, ¿de dónde surge este singular motivo ornamental? No es necesario, por evidente, profundizar sobre los contactos existentes entre los objetos de orfebrería y los sellos, pues los maestros entalladores de los cuños sigilares son los mismos plateros que también creaban obras de metales preciosos las cuales enriquecían además insertando gemas, a veces trabajadas, y esmaltes, que son los que interesan para este análisis en concreto; ¿por qué? *(Fig.49)A finales del siglo XIII surgió en París un nuevo tipo de esmalte, denominado “*de plique*”⁴²⁹ que se caracterizaba por mostrar, sobre su trasparente fondo verde esmeralda, unas curvas ramitas de oro obsequiadas con opacas florecillas rojas, blancas o amarillas en distintas formas, como corazones, cuadrilóbulos, tréboles o rosáceas. De muy costosa ejecución, se vincularon a la casa real francesa antes de finalizar la centuria⁴³⁰, si bien la gran difusión de estos esmaltes se produjo durante 1310-1320. La técnica de los “*émaux de plique*”, que no fue exclusiva de la Ile-de

⁴²⁶ Mantuvo este mismo tipo de ornamentación en el contrasello de su primer sello de majestad. Vid. DALAS, *Les sceaux*, n° 81, pág. 161. En Navarra se encuentra un recurso decorativo similar en el sello de Luis el Hutin de 1304, cuando todavía era príncipe. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, n° 1/32, pág. 117.

⁴²⁷ Valga como ejemplo el segundo sello mayor de Carlos I de Hungría en uso de 1323 a 1330, en cuya faz principal se veía al soberano *entronizado* sobre un fondo de similares características al que aquí se trata. Ernó MAROSI e Imre TAKÁCS, “Les sceaux de majesté des rois angevins de Hongrie”, en VVAA, *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XV siècle*, Somogy éditions, Paris, 2001, pág. 334.

⁴²⁸ En 1339 Eduardo tomó el título de rey de Francia y batió un sello bifaz en cuyo reverso figuraba *ecuestre* sobre un fondo sembrado de lises. DELAROCHE, *France*, pl. IX, n° 1.

⁴²⁹ Si bien los documentos anteriores al siglo XVIII llamaban a los esmaltes realizados con la técnica del cloisonné “*Émaux de plique*”, hoy el nombre se ha reservado a una variedad característica, como más arriba se explica. Vid. Danielle GABORIT-CHOPIN, “Les émaux de plique”, en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, pág. 206. Estas obras se citarán, seguidamente, como GABORIT, *De plique* y VVAA, *Maudits*.

⁴³⁰ Obra fundamental fue el busto relicario de san Luis, fechado de 1299 a 1306, del que parece haberse conservado una pieza de su vestimenta realizada con esta técnica. Existen, sin embargo, otras obras anteriores del entorno parisino, como el relicario de santa Gertrudis, de hacia 1272-1298, que es, curiosamente, contemporánea al reinado de Felipe III. *Ibidem*, págs. 188-190 y 207.



France, pronto irradió al resto de Europa, por lo que estos preciosos trabajos comenzaron a salpicar, aunque más tardíamente, piezas de orfebrería tanto eclesiásticas como civiles, entre ellas las de las casas reales. En Aragón consta que la introducción de estos esmaltes de aplicación⁴³¹ fue hacia 1300, datación propuesta para las placas de la banda llamada “del rey Martín” de la catedral de Barcelona⁴³². Fiel a la manera propia del obrador de París es la decoración del crucero de la Vera Cruz de la catedral de Toledo realizada, según Nuria de Dalmasés⁴³³, por un obrador de Barcelona hacia 1326⁴³⁴. No se conocen otras manufacturas similares hasta inicios del siglo XV⁴³⁵, de modo que pese a la escasez de obras conservadas con este tipo de vidrio ornamental, es incuestionable su conocimiento por parte de los orfebres, algo que se ve confirmado además por la aparición de fondos afiligranados similares en las miniaturas de la Corona de Aragón de la época⁴³⁶. Lo cierto es que la solución de adoptar este tipo de ramaje sembrado de florecillas en las superficies de la sigilografía gozó de gran fortuna no sólo en la cancillería aragonesa⁴³⁷ sino también en la de la vecina Navarra, pues pocos años más tarde Carlos II (1349-1387) adoptó fondos con decoración similar para acompañar sus figuraciones como jinete⁴³⁸.

Otra de las novedades esenciales introducidas en el reverso de este sello de la segunda época del Ceremonioso la protagoniza el uso del yelmo con cimera del

⁴³¹ Según se traduce del término francés.

⁴³² Aunque de original napolitano o palermitano. DE DALMASES, *Orfebrería*, vol. I. Consideracions generals i catalogació d'obra, pág. 59.

⁴³³ Nuria DE DALMASES, *L'esmalteria gòtica a la Corona d'Aragó. Reflexions per a una línia d'estudi*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1996, pág. 7. Aparecerá citado, a partir de ahora, como DE DALMASES, *L'esmalteria*. Margarita PÉREZ GRANDE en “Los reyes y la catedral de Toledo”, mantiene la datación y la atribución barcelonesa. En BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 253-260.

⁴³⁴ Aunque otros autores la consideran obra parisina, como es el caso de Marie Madeleine GAUTHIER, *Emaux du Moyen Âge*, Office du Livre, Friburg, 1972, n° 160, pág. 384, quien sospecha que procede de un taller parisino de hacia 1300 y que luego fue montada en Castilla en el año 1326.

⁴³⁵ En la clave que cierra la bóveda de crucería del interior de la custodia de la catedral de Barcelona. Vid. DE DALMASES, *Orfebrería*, pág. 59.

⁴³⁶ Como demuestran las diversas composiciones que ilustran códices como los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, datados entre 1321-1323; los *Usatici et Consuetudines Cataloniae et Constitutiones Provinciales et Sinodales* de hacia 1333-1336; los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, fechados por los alrededores de 1330; o los *Usajes de Barcelona et*, de 1330. Cabe añadir que este fondo tampoco era extraño en la miniatura europea que ilustraba escenas de batallas ecuestres, pues el rey de Francia sobresale de un fondo parecido en el folio 412 de las *Chroniques de saint Denis* de 1360, por sólo citar un ejemplo. Vid. François ICHER, *La société médiévale. Codes, rituels et symboles*, Éd. De La Martinière, Paris, 2000, pág. 88. Del mismo modo, estos mismos motivos ornamentales fueron empleados también en la pintura mural, tal y como evidencia la cámara del Papa cismático de Aviñón, cuya cronología es todavía hoy muy discutida. Renée LEFRANC, *Avignon. Un palais pour le prince de l'Eglise*, éditions RMG Palais des Papes, Avignon, 1999, págs. 54-55.

⁴³⁷ Ya se ha adelantado que sus sucesores prosiguieron con esta misma decoración, aunque con variantes, hasta época de los Reyes Católicos.

⁴³⁸ Y que prosiguió su descendiente con muy escasas diferencias. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 55.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

197

dragón de oro naciente⁴³⁹, pues esta impronta es el primer testimonio gráfico de su utilización por parte de un rey de Aragón⁴⁴⁰, si bien timbres similares ya se empleaban en otras casas reales europeas⁴⁴¹ retomados, como es bien sabido, de la antigüedad clásica⁴⁴². Se ha determinado que la reutilización de estos elementos como parte del equipo militar tuvo lugar a finales del siglo XII, aunque su uso se generalizó a mediados de la centuria siguiente primero en suelo germánico y después en el resto del continente⁴⁴³. Con una doble finalidad práctica, decorativa y militar⁴⁴⁴, la cimera entró en la heráldica a través de los sellos como intento de individualizar las armas que, como reducción del tipo *ecuestre*, habían conformado un tipo propio⁴⁴⁵. Aunque de gran aceptación en Inglaterra y en los países germánicos, en el resto del continente tuvo un carácter más ornamental e imaginativo⁴⁴⁶, lo que sumado aquí a la progresiva disminución en el uso del sello, impidió la total expansión de las mismas como timbre heráldico en suelo peninsular⁴⁴⁷. Parece indudable que la penetración de las cimeras en territorio hispano se debió a Navarra

⁴³⁹ Que ya a finales del siglo XIV fue confundido con un murciélago y que Fr. Andreu Ivars inserta en el terreno de las ideas apocalípticas de los escritores del siglo XIII. Para más información, vid. Fr. Andreu IVARS CARDONA, "Orige i significació del "Drach alat" i del "rat penat" en les insignies de la ciutat de Valencia", en *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1926.

⁴⁴⁰ Aunque algunos estudios habían supuesto que la introducción de la cimera del dragón alado se debía a Jaime I, como se verá, estudios más recientes confirman que fue Pedro IV el primer soberano que empleó dicho elemento de decoración guerrera.

⁴⁴¹ Felipe III de Navarra (1329-1343) se servía de una parecida en improntas de 1329 –vid. *Ibidem*, fig. 1/57, pág. 126–, Jaime III de Mallorca (1324-1343) también usaba una hacia 1337, pues figura miniada en la portada de sus *Leges Palatinae* –vid. DOMÉNECH, *Ensenyes*, pág. 114–, aunque se conservan improntas de su pequeño sello datadas en 1346 y 1347 donde figura el yelmo con su cimera –vid. OUDOT, *Sceaux*, pág. 43–. De todos modos, el uso de las cimeras no era exclusivo de las cabezas regias, pues consta que Gastón de Montcada empleaba una hacia 1315, como también hacían Pedro de Lusignan o Joan de Armagnac. *Ibidem*, págs. 110 y 116.

⁴⁴² Valgan como ejemplo, de entre otros muchos, los timbres de Júpiter Ammón, que llevaba la cabeza de un carnero, y el de Marte, quien portaba un león arrojando llamas por la boca y narices. Para más información, vid. DE GARMA, *Adarga*, pág. 25.

⁴⁴³ Mikel RAMOS AGUIRRE, "Ornamentos paraheráldicos de la casa real de Navarra", en *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n° III, 1993-1994, pág. 109. Figurará citado, en lo que sigue, como RAMOS, *Ornamentos*.

⁴⁴⁴ Porque daban suntuosidad al guerrero, distraían al enemigo y asustaban al caballo.

⁴⁴⁵ El tipo *ecuestre*, que muestra al titular con todo su arnés y montando a caballo da paso, en la segunda mitad del siglo XIII, a una nueva iconografía que no es sino la reducción del tipo anterior: escudo armoriado bajo yelmo con la cimera. El escudo armoriado sigue perteneciendo al linaje, por lo que cualquier miembro de la familia puede hacer uso de él, mientras que los elementos que lo rodean, en este caso la cimera, son exclusivamente personales. Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Genealogía, símbolo y heráldica en Europa occidental", en *Archivum. Archives and Genealogical Sciences. Les Archives et les Sciences Généalogiques*, vol. XXXVII, London - New York - Paris, 1992, pág. 240. Se citará como MENÉNDEZ PIDAL, *Genealogía*. Debe señalarse, como será referido en su momento, que Pedro IV había empleado esta "reducción" en alguno de sus sellos secretos, impronta de los cuales influirá en la sigilografía de Felipe III de Evreux, pues además de posterior es totalmente análogo. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, n. 72, pág. 50.

⁴⁴⁶ DE RIQUER, *Heráldica*, págs. 23-24.

⁴⁴⁷ RAMOS, *Ornamentos*, pág. 111.



que, gobernada por soberanos de origen francés, asimiló antes que otros territorios algunos usos heráldicos procedentes de más allá de los Pirineos⁴⁴⁸; *(Fig.50)de hecho, este elemento se encuentra, por vez primera, en el reverso de la impronta bifaz de Felipe III (1329-1340) desde el primer año de su reinado. Más adelante, ya en 1343 y 1344, lo empleará Pedro IV en los reversos de sus piezas céreas, mientras que los reyes castellanos no lo harán hasta 1370, bajo el cetro de Enrique II (1368-1379)⁴⁴⁹. Todo parece coherente, pues el sello de Felipe III, padre de María y por tanto suegro del Ceremonioso desde 1338, pudo haber inspirado las improntas del aragonés. *(Fig.51)Pero de nuevo se olvida al rey de Mallorca, del que se sabe disfrutaba de cimera desde, cuanto menos, 1337⁴⁵⁰, si bien los restos sigilográficos conservados con este elemento son más tardíos, concretamente de 1346 y 1347. Es verdad que los paralelismos iconográficos entre las improntas del rey navarro y las del rey aragonés son tan evidentes que invitan a suponer una clara influencia de las primeras sobre las del segundo, pero la relativa tardanza en la adopción del tipo navarro junto a los hechos políticos acaecidos en 1343⁴⁵¹ parecen indicar, más bien, que el rey de Aragón escondía bajo este cambio figurativo su intención de demostrar su supremacía con respecto al rey mallorquín quien, desde 1342 cuanto menos, batía piezas similares a las que aquí se trata. *(Fig.52)En su reverso, rodeado por la intitulación COMESONIS : ET : CERITANIE : AC : DNS : MONTISPESSULANI⁴⁵² figura el soberano *ecuestre* siguiendo las mismas formas góticas tan características de los sellos antes comentados. Estas maneras procedentes, sin duda, de Francia, donde la búsqueda de la elegancia y el refinamiento en el equipamiento y en el diseño habían promovido unas figuraciones que, lejos de mostrar a un caballero dispuesto para la guerra revelaban un jinete

⁴⁴⁸ Ya se han visto a lo largo del presente discurso varias innovaciones de origen franco que fueron introducidas por vía navarra. Recuérdese los tronos, el uso de heráldica en ropas, la disposición *en pie* en los sellos de las reinas, el empleo de doseles que cobijan la figura del monarca, etc.

⁴⁴⁹ RAMOS, *Ornamentos*, pág. 112.

⁴⁵⁰ Como ya se ha advertido, año de la ejecución de las *Leges Palatinae*, en cuya portada figura dibujada su cimera.

⁴⁵¹ Por un lado, el matrimonio de Pedro IV con María de Navarra se había producido en 1338, es decir, cinco años antes de la aparición de esta impronta de tipología tan novedosa. Por otro lado, la aparición de la misma coincide, curiosamente, con el desembarco en la isla balear y con la claudicación, sin apenas resistencia, de la capital mallorquina. Debe recordarse que el 22 de junio de 1343 el Ceremonioso se coronaba, con una magnificencia excepcional, como rey de Mallorca. Vid. DURLIAT, *Mallorca*, pág. 17.

⁴⁵² Como conde de Rosellón y de Cerdeña y como señor de Montpellier. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, nº 272.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

199

fastuoso en admirable guisa⁴⁵³, llegaron no sólo a suelo peninsular, vía Navarra como ya se ha dicho, sino también a las islas baleares debido, con toda probabilidad, a los sabidos contactos establecidos entre las monarquías insular y franca. Así, debe aceptarse que mediante sus nuevas piezas sigilares Pedro IV no hacía más que insertarse en las corrientes artísticas de la época al igual que ya habían hecho o pronto harían otras soberanías europeas⁴⁵⁴, hecho que tampoco aclara el modelo sobre el cual el Ceremonioso basó sus nuevas improntas.

*^(Figs.53-54)Sin embargo, la aparición en 1344 de un nuevo modelo de sello mayor⁴⁵⁵ basado, indudablemente, en las piezas del mallorquín Jaime III (1324-1343) quizás puedan aclarar algo las cosas. Este nuevo tipo de impronta cérica, que se continuó abriendo sin interrupción hasta los Reyes Católicos, muestra al rey *entronizado* en el anverso rodeado por la leyenda + PETR.....M : VALENCIE : MAIORICAR' : SADINIE : ET : CORSICE : COMESQU B.⁴⁵⁶ mientras que su reverso está ocupado, tan sólo, por un contrasello conformado por un escudo coronado con los palos de Aragón. Es un hecho fehaciente que en Navarra se practicaba el contrasellado desde, cuanto menos, Teobaldo I (1234-1253), quien aportó modelos franceses olvidando los propios del área mediterránea, que son los que habían sido los adoptados por sus inmediatos predecesores⁴⁵⁷. De entre sus sustanciales aportaciones en el campo de la sigilografía destaca, pues, el empleo del contrasello que, aunque era habitual en Francia del norte⁴⁵⁸, en la Península tan sólo era utilizado por algunos obispos. Este tipo de estructura de los sellos, con faz principal y contrasello en el reverso, fue pronto adoptado por los reyes de Mallorca en

⁴⁵³ En términos de Lecoy de la Marche, *“la guerre feinte remplace souvent la guerre véritable”*. Vid. LECOY, *Sceaux*, pág. 181.

⁴⁵⁴ También se observa en Inglaterra, por ejemplo, aunque en fechas más tardías, concretamente bajo el reinado de Ricardo II (1377-1399). Vid. DELAROCHE, *Angleterre*, pl. VIII, nº 2.

⁴⁵⁵ Aunque Ferran de Sagarra lo califica como sello común, aquí se ha optado por calificarlo de mayor por varios motivos. Entre los más importantes cabe citar la dimensión de la impronta; el modo de aposición, que sigue siendo pendiente y por tanto bifaz; y la igual significación o categoría diplomática que este tipo e improntas tenían con respecto a los tradicionales sellos mayores. Para más información sobre esta última cuestión, vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 51.

⁴⁵⁶ Así, *“Petrus Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone”*. DE SAGARRA, *Sigillografía*, nº 58, pág. 213.

⁴⁵⁷ De él se conservan dos interesantes contrasellos de 1226 y 1234. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 44 y figs. 1/6 y 1/8.

⁴⁵⁸ Aunque Faustino Menéndez Pidal ofrece 1178 como la fecha del primer ejemplar conocido con contrasello, los catálogos que se han consultado remiten a abril de 1180, año en el que Felipe II Augusto (1180-1223) emite su primer sello de majestad. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Primeros*, pág. 183, y LECOY, *Sceaux*, pág. 122; DELAROCHE, *France*, pl. III, nº 5. DALAS, en *Les sceaux*, nº 70 bis, pág. 150 adelanta algo la fecha pues explica que Felipe Augusto ya tenía la impronta antes de morir su padre a partir del 1 de noviembre de 1179 creada, seguramente, para su ceremonia de coronación.



1287⁴⁵⁹ a través, con toda probabilidad, del consabido influjo franco en la cancillería insular⁴⁶⁰, modelo de composición que se prosiguió hasta el reinado del malogrado Jaime III⁴⁶¹. El gran parecido entre las piezas del rey mallorquín y las del aragonés es tan evidente que clama la influencia de las del primero sobre las del segundo, y aún más si se tiene en cuenta el período en el que estas últimas se batieron, 1344, año siguiente de la coronación de Pedro IV como rey de Mallorca. Sin embargo, pese a la innegable afinidad compositiva entre ambas improntas, destacan dos significativas diferencias que conviene apuntar. Por un lado, el fondo reticulado con los ya conocidos escuditos de Aragón y por otro, los salvajes portantes del solio regio⁴⁶² y los leones sobre los cuales apoyan los pies del rey peninsular. Conviene recordar que la utilización de adargas con los palos insertas en un reticulado ya se había visto en tiempos de Jaime II, aunque la colocación de animales como escabel y de salvajes como portantes del solio era nuevo en la iconografía sigilar del rey de Aragón. ¿Fue ésta una contribución del Ceremonioso? *(Fig.55) De entre la gran multitud de improntas conservadas pertenecientes a Jaime III de Mallorca despunta un sello mayor de 1342⁴⁶³ cuya efigie *entronizada* pone de manifiesto la profunda analogía entre ambos anversos. De hecho, podría afirmarse que la única diferencia se distingue en los fondos. A pesar de mantener el mismo espíritu de ornamentación, en el caso aragonés se convierte en portante de emblemas, mientras que las

⁴⁵⁹ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 261.

⁴⁶⁰ No es necesario volver a mencionar las disputas habidas entre los reyes mallorquines y los aragoneses y el papel que tuvo la monarquía francesa durante este conflicto. Es conocido que Jaime II de Mallorca prosiguió con los sellos de su padre, el Conquistador, mientras que sus sucesores cambiaron de modelos. Sancho, ya relacionado estrechamente con el rey de Francia, se hizo representar sobre un trono que imitaba a los de Felipe III y Felipe IV, al igual que Jaime III, quien también se basó en los tipos francos. Vid. BAUTIER, *Échanges*, pág. 583.

⁴⁶¹ Aunque de Sagarra no ofrece ningún ejemplar perteneciente al rey Sancho, de quien cataloga tan sólo dos piezas.

⁴⁶² La presencia de “salvajes” en el entorno regio se documentan, por vez primera, en las constituciones de Jaime I de Tarragona de 1235. Formaban parte de las fiestas celebradas en honor al soberano, en concreto dentro de una serie de batallas lúdicas denominadas de “caballeros y hombres salvajes”. De acuerdo con las noticias que ofrece Francesc Massip, en un principio, estos salvajes aparecían relacionados con el mar y representaban los instintos primitivos y violentos aún sin dominar, aunque a finales de la Edad Media comenzaron a tener un significado más positivo. Más información en Francesc MASSIP BONET, “Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)”, en VVAA, *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 374-376. Más temprano, también muy clarificador, y donde hace hincapié en el salvaje como antítesis del caballero, símbolo de virtudes del medioevo, es el estudio de Pedro J. LAVADO PARADINAS, “En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas”, en *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico. Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, subsección 3. texto e imagen en el arte medieval hispánico. Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 231-237.

⁴⁶³ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 272.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

201

particularidades de sus formas, iguales en ambos casos, no hacen sino proporcionar una gran solemnidad a la figura del soberano.

Así, todo parece indicar que Pedro IV, tras proclamarse rey de Mallorca, acogió los motivos iconográficos adheridos a la sigilografía del despojado monarca mallorquín de los que, tras mezclarlos entre sí y, acaso, tomando en consideración las soluciones formales navarras, resultarían unos tipos propios de él y para él exclusivos⁴⁶⁴. Con ello conseguía crear una imagen adecuada de su soberanía, pues no reutilizaba las mismas improntas del rey a quien siempre había considerado como ilegítimo⁴⁶⁵ y, al mismo tiempo, se integraba en las corrientes artísticas de la época, como se sabe plenamente góticas. Si se vuelve la vista a Navarra se observa que la colocación de los dos leones sobre los cuales reposan los pies del soberano no aparece hasta los sellos de Carlos II (1349-1387) por indudable influencia aragonesa⁴⁶⁶, por lo que el precedente de este tipo iconográfico debe encontrarse, innegablemente, en la chancillería mallorquina. Si se admite la posible hipótesis que aboga por la recreación, por parte de Pedro IV, de nuevos tipos basados en los modelos iconográficos del desposeído rey de Mallorca⁴⁶⁷, también podría sospecharse que el reverso de esta última pieza de Jaime III fue la que influyó en la novedosa figura *ecuestre* que se analiza en las páginas anteriores, si bien no explica la

⁴⁶⁴ Esto explicaría, quizás, el pago a los plateros Ramón Mateu de Barcelona y Francesc Marcer de Manresa para que acompañasen al rey en el viaje de Mallorca de 1343. La orden de pago está fechada el 22 de mayo de 1343, y se ofrecen 1525 sueldos a cada uno de ellos por sus cinco sirvientes. Vid. DE DALMASES, *Orfebrería*, pág. 125.

⁴⁶⁵ Como es bien sabido, no era extraño, sobre todo al principio de los reinados, emplear los mismos sellos que los del predecesor cambiando, tan sólo, la leyenda. En este caso, copiar las improntas a excepción de la inscripción no haría sino evidenciar a los ojos de los súbditos una sucesión que no era tal, pues el antecesor del Ceremonioso no era, o no debía ser comprendido, de ninguna manera, como monarca legitimado.

⁴⁶⁶ A su vez, como ya se ha anunciado, tomado de modelos mallorquines. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 50. Conviene recordar, sin embargo, que los leones ya se había visto en una impronta de plomo de Alfonso XI de Castilla datada de 1310. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, lám. VII, fig. 36.

⁴⁶⁷ No es remota la existencia de orfebres procedentes de Mallorca en la corte aragonesa, pues podría deducirse que Miquel Bleda, platero de Barcelona documentado entre 1345 –dos años después de la conquista de Mallorca– y 1406, tenía procedencia insular, pues también era llamado “*Sa Bleda*”. De él existe un documento fechado el 22 de junio de 1383 en el que el rey le otorga el privilegio de doméstico de la casa real por razón de su arte en unas bulas de oro que le fueron encomendadas, donde demostró gran habilidad en su figuración. Vid. DE DALMASES, *Orfebrería*, vol II. *Argenters i documents*, págs. 37-38. No obstante, lo aquí apuntado es, empero, mera suposición. La influencia de la chancillería mallorquina en la del rey de Aragón fue uno de los aspectos tratados en la comunicación/ponencia “el arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”, en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma, del 20 al 23 de octubre de 2004, Mesa I. *De la recepción a la reformulación. La trayectoria del modelo en las épocas antigua y medieval*, Comité Español de Historia del Arte, Sección de Historia del Arte, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004 (en prensa).



aparición del elemento paraheráldico⁴⁶⁸ consistente en la cimera, que bien pudo adoptar aprovechando su conocimiento de las piezas emitidas por su suegro, el rey de Navarra.

De la segunda época no restan otras piezas sigilares que comentar, pues no se ha conservado ningún sello menor ni ninguna bula⁴⁶⁹ perteneciente a esta fase, de modo que siguiendo el orden cronológico, el discurso va a adentrarse en la tercera etapa, que ocupa el período comprendido entre 1344, cuando reincorpora Rosellón y Cerdaña bajo su cetro, y 1387, año de la muerte del rey. En cuanto a sus sellos mayores Pedro IV prosigue con los tipos empleados en el ciclo anterior: *entronizado / ecuestre*, según el modelo tradicional, y *entronizado / contrasello* según la nueva tipología establecida unos pocos años antes tras la toma de Mallorca. *(Fig.56) Del primer arquetipo, donde se lee su intitulación por fin completa PETR9 : DEI : GRA : REX : ARAGON : VALNC : MAIORIC : SARDIN : ET : CORSICE : COMESQ : BARCHN : ROSSILLOIS : ET : CERITAN :⁴⁷⁰, destaca la excelencia en los detalles de la composición arquitectónica que, cargada de hornacinas repletas de figuritas a modo de retablo ofrece, mediante sus calles alzadas hasta el infinito, gran majestuosidad y magnificencia a la figura soberana que se halla realzada mediante dos leones que le sirven de pedestal. Las principales novedades del anverso de la impronta hacen referencia pues, a la factura más que a la iconografía, que se mantiene casi inalterable con respecto a las piezas del período anterior⁴⁷¹. El trabajo artístico del maestro entallador se aprecia también en el reverso, cuya elegante y fastuosa composición se percibe hasta en el más mínimo detalle: los refuerzos y protecciones de las extremidades inferiores, que son una característica del armamento europeo de mediados de esta centuria⁴⁷², los dobleces en las gualdrapas del caballo de la zona del pescuezo, el artístico arriaz de la larga y delgada espada, o el preciosismo de la

⁴⁶⁸ Si se entienden como elementos subordinados al sistema heráldico. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Genealogía*, pág. 232.

⁴⁶⁹ En líneas generales, las bulas del primer período proseguían, salvo en la completa decoración de fondo, con la tónica de su predecesor instaurada por Jaime II.

⁴⁷⁰ En el reverso, pues en el anverso se muestra la usual sentencia DILIGITE : IVSTICIAM : QVI : IVDICATIS : TERRAM : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQVITATEM:, conforme a las notas de DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nº 62, pág. 215.

⁴⁷¹ Exceptuando el trono, de nuevo de banco e insertado en la esbelta arquitectura y la adopción de los leones a los pies del rey.

⁴⁷² Martí DE RIQUER, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona, 1968, pág. 80. Figurará citado, en lo que sigue, como DE RIQUER, *L'arnès*.



superficie enramada de la cual sobresale el jinete y de la que todavía se distingue la estrella⁴⁷³, son sólo unos pocos ejemplos.

*(Fig.57) En lo que concierne al segundo prototipo⁴⁷⁴, es decir, *entronizado / contrasello* se advierten, con facilidad, algunas discordancias con respecto a la factura y a la iconografía halladas en las mismas piezas del período precedente. De trabajo similar al *flahon* anterior y que pertenece también a esta tercera fase, la composición se halla rodeada por filete sencillo, con lo que se abandonaba el afrancesado polilóbulo y se evidenciaba aún más el dosel, ahora constituido por la importante construcción arquitectónica que suple al preliminar reticulado portante del señal real. Igualmente, aunque se mantienen los dos salvajes portantes del solio regio⁴⁷⁵ integrado, como es usual en este tercer período, en una esbelta y preciosista edificación gótica, se abandona el uso de leones como peana, si bien es manifiesto el empleo de una tarima lisa por parte del soberano que realza su solemne figura. En cuanto a su contrasello tan sólo debe apuntarse que, pese a conservar su forma tradicional, incluida su corona, el fondo varía, pues consta de un fino reticulado en cuyo centro parecen albergarse ciertos elementos que no llegan a distinguirse⁴⁷⁶. Como ya se había señalado en páginas anteriores, la utilización de estas decoraciones como fondo de un escudo heráldico no era extraña en el entorno europeo⁴⁷⁷, aunque tampoco era ajena a la sigilografía peninsular, *(Fig.58) tal y como indica el contrasello de Enrique I de Navarra (1270-1274), cuyo escudo destaca sobre un fondo reticulado que alberga, en sus espacios vacíos, pequeñas florecitas⁴⁷⁸. Pero la aceptación de esta ornamentación no vino, sin embargo, por vía navarra sino mallorquina, pues si se recuerdan las improntas de 1338 y 1346 de Jaime III⁴⁷⁹, se observa parecido adorno tras el coronado escudo palado del soberano⁴⁸⁰.

⁴⁷³ De hermosa ejecución, está compuesta por seis puntas entre las cuales se intercalan seis puntos o esferitas.

⁴⁷⁴ Donde figura también con toda su intitulación completa, pues el contrasello carece de leyenda.

⁴⁷⁵ El trono formado por dos hombres salvajes se había visto ya en una impronta de Jaime III de Mallorca de 1342, impronta que, como se sabe, tuvo pronto consecuentes pues la utilizaron Pedro IV y, tomado de la cancillería aragonesa, Carlos II de Navarra. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, n. 76, pág. 50.

⁴⁷⁶ Ferran de Sagarra no describe la decoración de esta superficie, ni tampoco Araceli Guglieri. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 60, pág. 214 y GUGLIERI, *Catálogo*, nos 463- 470, págs. 341-347.

⁴⁷⁷ Recuérdese, por ejemplo, el signeto de Felipe III el Atrevido de 1270 que se ofrece en la lámina 6 de este capítulo.

⁴⁷⁸ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, fig. 1/17, pág. 112.

⁴⁷⁹ Véase la *(Fig.54) de la lámina 7 perteneciente a este capítulo.

⁴⁸⁰ Jaime III continuó empleando este mismo tipo de contrasello decorado en sus piezas de 1349. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 274.



Antes de pasar al estudio de los abundantes sellos secretos del Ceremonioso, conviene hacer una referencia a sus bulas, de las que tan sólo han llegado hasta hoy dos piezas plúmbeas. Queda patente en el gráfico dedicado a los reyes que Pedro IV mandó batir improntas áureas tal y como ya había hecho, que se tenga constancia, Jaime II⁴⁸¹. Lo cierto es que de Pedro IV no sólo se conservan registros escritos relativos a pagos en los que se menciona el gran trabajo realizado por un orfebre en este tipo de encargos⁴⁸², sino que también constan en sus propias *Ordinacions* promulgadas en 1344 las cuales, inspiradas como se ha dicho en las *Leges palatinae*⁴⁸³ mallorquinas, mencionan estas improntas ejecutadas con tan ricos materiales⁴⁸⁴. Según estudios de Blanchet⁴⁸⁵ las bulas de oro, utilizadas para los actos más solemnes, se realizaban siguiendo una técnica diferente a la empleada para las de plomo puesto que se componían de dos hojas muy finas de este costoso metal que, estampadas, se mantenían adosadas mediante dos pequeñas grapas. A pesar de que no se sabe cuál era su aspecto, teniendo en cuenta la influencia de la normativa insular y el influjo de las piezas pertenecientes al rey mallorquín, sería lógico pensar que debía exhibir la imagen *entronizada* en su anverso y la *ecuestre* en su reverso.

^{*(Fig.59)}Dejando al margen estas desaparecidas improntas corresponde analizar las de plomo, en las que se observa también la adopción de la arquitectura plenamente gótica como marco espacial del rey. Sentado sobre un trono profusamente decorado con arcuaciones en su parte baja y con espléndidas

⁴⁸¹ Ferran de Sagarra explicaba que existían evidencias documentales que declaraban el pago para la realización de estas piezas de oro. *Ibidem*, pág. 10.

⁴⁸² Como el ya aludido vinculado al platero Miquel Bleda o uno referido a G. Venrell, orfebre documentado de 1315 a 1323, que efectuó piezas de plata para la reina Teresa de Entenza –únicos sellos que de ella se tiene constancia– y una de oro para el infante Pedro, futuro Pedro IV. Vid. DE DALMASES, *Orfebrería*, vol. II, págs. 37-38 y 151.

⁴⁸³ Lo cierto es que hubo un primer intento de promulgar unas *Ordinacions* en 1338 pero, al tener conocimiento Pedro IV de las *Leges* mallorquinas, el soberano hizo traducir este último texto a su secretario Mateo Adriá, traducción o transcripción que no hizo sino servir de base para el texto definitivo, en el que también influyeron las *Partidas* de Alfonso X. SEVILLANO *Apuntes*, pág. 12. Las *Leges Palatinae* prescribían que las bulas de oro debían presentar, en su cara principal, la imagen del rey sentado en su trono, portando en su mano derecha el cetro real y en su izquierda el pomo. La figura debía vestirse de clámide y tenía que adornarse con corona real en la cabeza y, en torno a su figura, solamente la inscripción con el título de su reino. Su reverso debía mostrar una figura ecuestre, de manera que se viera al rey montado a caballo en calidad de primer caballero. Debería usar corona, lucir las armas de su insignia y bandera real, y espada desenvainada. Alrededor, la leyenda con sus títulos y condados. Para más información, vid. RIESCO, *Predominio*, pág. 491.

⁴⁸⁴ En Castilla las *Partidas* recogían que el sello de oro quedaba reservado para el Papa o el Emperador. Sin embargo, también fue utilizado por los monarcas, pues Alfonso X así lo hizo, aunque en el momento en que aspiraba a la corona imperial. Vid. Partida 3, título XVIII, ley I. Citada en LÓPEZ, *Alfonsíes*, pág. 131.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

205

columnas coronadas con arcos y chapiteles, se distingue la figura del soberano que, magnífica, muestra su autoridad mediante su porte y sus insignias. Significativo es el camino transcurrido entre las bulas del primer período, todavía marcadas por la iconografía instaurada por sus predecesores tomada con toda probabilidad de la chancillería inglesa, y las de su tercer período, en las que se ha transportado la construcción de claro carácter gótico tan patente en sus sellos mayores fruto de una evolución formal instituida en tres períodos impuestos, en realidad, por imperativos de carácter político en la trayectoria del Ceremonioso. En sus reversos, como viene siendo usual, escudo con la cruz cantonada por cabezas de sarraceno. Un documento confirma que Pere Bernés trabajó en estas piezas, pues en su contrato consta que en ellas se debía reflejar “*crux cum quatuor capitibus sarracenorum et figura nostra regia, sculpte sunt*”⁴⁸⁶.

Para terminar con la sigilografía de Pedro IV es necesario advertir sobre la gran cantidad de sellos secretos, que parece empleó coincidentes en el tiempo⁴⁸⁷, y el curioso sello de anillo. *(Fig.60)El primer sello secreto⁴⁸⁸ del que se tiene constancia data en Aviñón en 1339⁴⁸⁹ y, de acuerdo con las trazos generales dominantes del primer período, prosigue con una línea más o menos tradicional: figura *ecuestre* precedida de una estrella. Iconografía ya utilizada por Jaime I en una impronta de 1272 que se ha perdido⁴⁹⁰, exhibe al jinete hacia la izquierda según el modelo *mediterráneo* rodeado por una leyenda que, muy borrosa, no ha podido ser descifrada⁴⁹¹. Dos años después⁴⁹², usa uno nuevo de mayores dimensiones que muestra un escudo ladeado con la divisa real timbrado por un yelmo colocado de forma frontal, que aparecerá completado con la cimera del dragón alado a partir de 1353, siguiendo los cánones artísticos del momento; consta que Felipe el Largo, rey de Francia y de Navarra (1316-1322) ya empleaba un contrasello parecido en

⁴⁸⁵ Adrien BLANCHET, “Les bulles d’or du Moyen Age”, en *Journal des Savants de l’Institut de France de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 34, Librairie Orientaliste, Paris, 1936, págs. 97-104.

⁴⁸⁶ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 76.

⁴⁸⁷ En una carta de Pedro IV dirigida a su primo, el conde de Denia, dice que le manda a su escribano Tomás de Canelles con uno de sus sellos secretos. Vid. DE SAGARRA, *Apuntes*, pág. 123.

⁴⁸⁸ “*nostro sigillo secreto*”, “*segell secret menor*”, “*secreciori sigillo*” o también “*nostre segell pus secret*” según documentación de Pedro IV. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 64, pág. 215 y DE SAGARRA, *Apuntes*, pág. 123.

⁴⁸⁹ Concretamente el 16 de noviembre. DE SAGARRA, *Ibidem*, n° 63, pág. 215.

⁴⁹⁰ En su momento se explicaba que aunque había sido catalogada por Maurice Oudot de Dainville por los años cincuenta, esta pieza actualmente no se encuentra en el Archivo Municipal de Montpellier. OUDOT, *Sceaux*, pág. 36.

⁴⁹¹ Juan Menéndez Pidal distinguió +RAGONU. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, n° 98, pág. 90.

⁴⁹² Aunque continúa empleando el primer sello muy adelantado en el tiempo, pues en el Archivo Histórico Nacional se conserva uno igual fechado en 1361. Vid. *Ibidem*.



1316⁴⁹³. Unos años más tarde, ya en 1365 y 1386, el escudo con yelmo y cimera se verá flanqueado por leones, continuando con las tendencias decorativistas del período⁴⁹⁴.

^{*(Fig.61)} Del sello de anillo se han catalogado dos ejemplares en un estado relativamente bueno de conservación. Con caracteres hebreos en su base según las primeras noticias de Ferran de Sagarra⁴⁹⁵, la minúscula pieza octogonal⁴⁹⁶ presenta la figura *busto de frente* del rey quien, representado de medio cuerpo, porta corona y cetro. Es preciso recordar que esta iconografía pese a ser excepcional en la sigilografía del rey de Aragón, pues es el único caso en el que se exhibe al soberano de tal modo⁴⁹⁷, fue una de las primeras utilizadas en los sellos de los monarcas del medioevo; Rodolfo II de Borgoña (993-1032) o Roberto el Piadoso de Francia (996-1031) poseyeron piezas sigilares con este tipo de figuración que después quedó relegado a un segundo plano por otras representaciones más adecuadas para expresar la idea de soberanía como la imagen *entronizada*, de ahí su gran éxito. No obstante, parece que permaneció inmanente en la memoria, pues se vio reutilizada a principios del siglo XIV en un anillo de Luis el Hutin según los últimos estudios de Elisabeth Lalou⁴⁹⁸ y luego en un signeto de 1364 de Carlos V (1364-1380)⁴⁹⁹. En cuanto al primero, procedente del tesoro de saint Denis, la joya en cuestión está compuesta por un zafiro entallado y engastado en oro guarnecido por esmalte champlevé que conforma sucesión de lises. Tradicionalmente llamado “de San Luis”,

⁴⁹³ Tras el escudo sobresalía un brazo armado con una espada sujeta con una cadena. Se ha supuesto que esta modalidad, derivada de la abreviación de la representación ecuestre, llegó a la chancillería navarra por vía aragonesa, pero las fechas no coinciden. La primera impronta del rey de Aragón con escudo timbrado data de 1341, mientras que en Navarra ya existe, con cimera, desde 1316. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, fig. 1/40, pág. 119.

⁴⁹⁴ Recuérdese, por ejemplo, el sello menor de Jaime III de Mallorca de 1346-1347 o algunos de los sellos de Carlos II de Navarra que mostraban, entre 1351 y 1355, su escudo con yelmo de frente y cimera soportado por un ciervo y un águila y, entre 1358 y 1365, el mismo escudo con yelmo de perfil con cimera soportado, esta vez, por un león y un lebrél sentados. *Ibidem*, figs. 1/66 y 1/ 67, págs. 130-131.

⁴⁹⁵ Vid. DE SAGARRA, *Apuntes*, pág. 126. En su posterior catálogo sobre sigilografía catalana nada dice al respecto. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 67, pág. 216.

⁴⁹⁶ Si bien la forma octogonal no era muy frecuente en las improntas sigilares, debe advertirse que en la Península Carlos II de Navarra utilizó entre 1364 y 1369 un signeto también octogonal con un creciente en su interior. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, fig. 1/71. No constan precedentes en suelo castellano-leonés según GUGLIERI, *Catálogo* y MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*.

⁴⁹⁷ Tampoco tendrá consecuentes o, al menos, no se tiene constancia de ellos, en este género –véanse los gráficos dedicados a la sigilografía de los reyes de Aragón–. Por otra parte, se recordará que la aportación del tipo de *busto de frente* en numismática también se debió al Ceremonioso, justo después de la conquista de Mallorca.

⁴⁹⁸ Elisabeth LALOU, “Signet dit de saint Louis”, en VVAA, *Maudits*, pág. 347. En adelante, LALOU, *Signet*.

⁴⁹⁹ Se trata de una talla con la cabeza del rey coronada. La impronta más antigua conocida está datada en 6 de diciembre de 1364. DALAS, *Les sceaux*, fig. 146.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

207

sobre la matriz se observa a un rey en pie, *de frente*, sobre una pequeña plataforma saliente. Con cabellos cortos y rizados tan propios de la época, porta corona y nimbo y viste ropa larga cubierta por un manto. En sus manos, cetro terminado por una flor de lis y globo y, a ambos lados, las letras S y L que aludirían a la expresión “*sigillum Ludovic*”. Se ha considerado que esta pieza pudo pertenecer a Luis X (1314-1316) y que, en la segunda mitad del siglo XIV, fue modificada colocando el nimbo y las letras C’EST + LE + SINET / DU ROI + SANT + LOUIS⁵⁰⁰. Esta moda de entalles engastados como matrices sigilares venía siendo usual en territorio franco, pues en la Champaña muchos sellos de condes y de bailías los empleaban a mediados del siglo XIII; se ha manifestado que quizás se deba a Teobaldo I (1234-1253), rey de Navarra de la dinastía de Champaña, la introducción en la Península de este tipo de improntas⁵⁰¹, aunque en ninguna de ellas figura el soberano representado *de frente* o, si ciertamente las hubo, no han llegado hasta la actualidad. De este modo, si bien existen precedentes sobre los sellos de gemas entalladas en la Península, no los hay en lo que concierne a su iconografía⁵⁰², por lo que deberíamos remitirnos a suelo francés y, en concreto, a la talla de Luis el Hutín, pues comparte sus características esenciales.

Tras el examen del fabuloso repertorio sigilográfico del Ceremonioso tan sólo restan por analizar las improntas de sus esposas, de las que han perdurado únicamente cuatro, una perteneciente a María de Navarra, su primera esposa, y tres correspondientes a su tercera mujer, Leonor de Sicilia, las cuales se agregan como se verá, a dos tipos distintos a la vez que novedosos. *^[Fig.62]De la de **María de Navarra** no es mucho lo que puede señalarse pues no es sino otro modelo de sello *heráldico* que prosigue con la tónica acostumbrada desde tiempos de Jaime II⁵⁰³: rodeado por un polilóbulo mixtilíneo se observa el palado de Aragón en el centro flanqueado por escudos alternos de Navarra y Evreux. Podría sorprender la tipología del señal real,

⁵⁰⁰ LALOU, *Signet*, pág. 347.

⁵⁰¹ MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 44.

⁵⁰² A no ser que se tengan en cuenta dos improntas. En primer lugar una navarra perteneciente a Sancho IV del año 1289 que no se ha podido localizar y cuya única referencia encontrada es la descripción del trabajo de Filemón Arribas que explica: “Busto del rey, de frente, con corona de puntas, túnica ceñida a la cintura y manto sobre los hombros”. Vid. Filemón ARRIBAS ARRANZ, *Sellos de placa de las cancellerías regias castellanas*, Talleres tipográficos “Cuesta”, Valladolid, 1941, n° 3, págs. 90-91. Figurará citado, en lo que sigue, como ARRIBAS, *Sellos*. En segundo lugar, el sello *de la prioridad* de 1359, de tiempos de Pedro I, en cuyo campo figura un busto sin coronar con melena y barba y vestido con manto. A su derecha, castillo de tres torres; a su izquierda, león rampante sin corona. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, fig. 40, pág. 44.

⁵⁰³ Véase los sellos de Blanca de Nápoles, Elisenda de Montcada y, más adelante en el tiempo, el de Leonor de Castilla.



pues se coloca bajo la forma de losange, algo nuevo en la sigilografía de los reyes y de las reinas aragonesas, aunque ya habitual en los sellos franceses desde la segunda mitad de la centuria anterior⁵⁰⁴. *(Fig.63) De todos modos existen figuraciones en otros soportes artísticos que revelan no sólo el empleo del losange por parte de esta monarquía en tiempos anteriores, como evidencian las monedas acuñadas en Sicilia en época de Pedro III el Grande, sino también el gran éxito de esta composición en el periodo inmediatamente posterior, como manifiestan el sello de la veguería de Barcelona de 1340, el dinero de vellón del conde de Urgell abierto en 1347⁵⁰⁵, los propios signos escritos de la familia real⁵⁰⁶ o las heterogéneas obras de orfebrería.

*(Fig.64) Las improntas de **Leonor de Sicilia** son mucho más interesantes ya que introducen nuevas iconografías en los sellos de las reinas de Aragón. La primera que va a analizarse, que lleva contrasello y cuya fecha se desconoce, es espléndida. Rodeada por una leyenda de banda doble que reza ALIENORA DEI GRA... ARAGONUM VALENCIE MAIORICARUM SARDINIE ET CORSICE COMITISSAQ' BARCHINONE ROSSILIONIS ET CERITANIE +⁵⁰⁷ la figura *en pie* de la soberana destaca, majestuosa, en el interior del dosel arquitectónico en el que se halla inserta. El fondo de la hornacina que la cobija está compuesto por un reticulado en el que se alternan los losanges resultantes cargados con los palos de Aragón y las águilas explayadas de Sicilia, propias de su linaje⁵⁰⁸, heráldica que se hace todavía más evidente con los cuatro escudos que, sobre el ya usual fondo de ramaje, flanquean a la hermosa soberana⁵⁰⁹. Si bien los sellos de las reinas no tuvieron nunca el marco de aparato que tan presente se encontraba en los de los reyes, este nuevo modelo iconográfico favorecerá, cuanto menos, un acercamiento en lo que a magnificencia y solemnidad se refiere porque, tal y como apuntaba Lecoy de la Marche, la reina comenzaba a ser cada vez más importante, tanto en la sociedad como en la

⁵⁰⁴ Mucho más frecuentes en los sellos de los hombres que en los de las mujeres. Vid. PASTOUREAU, *Traité*, pág. 94.

⁵⁰⁵ Pedro de Urgell era sobrino de Pedro IV. Es posible que esta emisión fuese la que el Ceremonioso autorizó acuñar en Barcelona en 1347, según apunta Miquel CRUSAFONT I SABATER, *Numismática*

⁵⁰⁶ En el tercer tercio del siglo XIV los signos responderán, normalmente, a una misma estructura: un losange cuyos vértices rematan en cuatro cruces patadas a excepción del de la reina Leonor, quien sustituye estas cruces por las águilas de Sicilia. Las signaturas de los capitulos matrimoniales entre Juan I y la infanta Juana de 1372 son un preciosísimo ejemplo. Vid. MONTANER, *El señal*, fig. 28, pág. 136 y DE RIQUER, *Heráldica*, fig. 233, pág. 547.

⁵⁰⁷ "Alienora Dei gracia regina Aragonum, Valencie, Maioricarum, Sardinie et Corsici comitissaque Barchinone, Rossilionis et Ceritanie +". Vid. DE SAGARRA, *Sigillografía*, n° 159, pág. 235.

⁵⁰⁸ La utilización del fondo de la construcción como portante del señal ya se había visto en las piezas de María de Brabante, quien casó con Felipe el Atrevido en 1274. Vid. DELAROCHE, *France*, pl. V, n° 3.

⁵⁰⁹ 1° y 4° de Aragón, 2° y 3° cuartelado en aspa de Aragón y Sicilia.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

209

iconografía contemporánea⁵¹⁰. La figura estante había sido empleada en los sellos de las soberanas francesas en tiempos de Adela (1160-1206), esposa de Luis VII⁵¹¹, aunque no se manifestaba dentro de ningún tipo de dosel, bastimento que aparecerá algunos años más tarde y que se irá complicando conforme avance el tiempo⁵¹²; de hecho, la posición *en pie* era la más frecuente en la imaginería sigilográfica de las mujeres, y no sólo de la familia regia, a partir del siglo XII en territorio francés⁵¹³. *^(Fig.65)No en vano, esta tipología fue introducida al suelo peninsular por Juana, reina de Francia y de Navarra, cuyos sellos, de 1284-1285 y 1300-1303⁵¹⁴, denotan gran refinamiento y elegancia en las líneas góticas de la fábrica bajo la cual se refugia y en los sutiles trazos que la dibujan, arquetipo éste que continuará, aunque mucho más desarrollado, bajo Juana II también en suelo navarro entre 1329 y 1340. Las diferencias existentes entre estas piezas precursoras de las de Leonor de Sicilia son evidentes, y conciernen no sólo a los detalles formales, sino también a los compositivos. Por un lado, en cuanto a los de forma, la efigie se muestra esbelta y ligeramente curvada en una búsqueda de plasmar una actitud de gran naturalidad y delicadeza. Vestida con una larga túnica que se ciñe al cuerpo, la reina se cubre por un largo manto que recoge con su mano derecha, la misma que sostiene el largo cetro, al tiempo que recoge su izquierda para colocar el pomo crucífero sobre su abdomen. Por otro lado, en los que se refiere a su composición, su sello, además de ser circular, con lo que seguía la tónica habitual en la sigilografía aragonesa, denota gran sencillez y claridad en sus líneas, simplicidad que no resta, en modo alguno, ni perfección ni suntuosidad a la escena⁵¹⁵.

*^(Fig.66)De esta misma soberana se ha conservado un modelo de sello secreto, según notifica el documento en el que se encuentra adherido bajo los términos “*sots nostre segell secret*”⁵¹⁶, que también contribuye al enriquecimiento de la imagen figurativa de las reinas aragonesas. El pequeño sello, datado en 1369 y 1374 y de unos 40 mm., ofrece un escudo partido con las divisas de Aragón y de Sicilia

⁵¹⁰ LECOY, *Sceaux*, pág. 161.

⁵¹¹ DELAROCHE, *France*, pl. III, n° 4.

⁵¹² Debe señalarse que, al contrario que ocurría en las regiones más occidentales, en Borgoña, Brabante o Luxemburgo la iconografía sigilar preferida por las mujeres era la *ecuestre*. vid. FABRE, *Sceau*, pág. 144.

⁵¹³ Las reinas podían diferenciarse fácilmente de las mujeres nobles mediante la utilización de sus insignias, como la corona o el cetro. BÉDOS-REZAK, *Women*, pág. 75.

⁵¹⁴ Resultan de matrices distintas pero de muy parecida iconografía, puesto que tan solo difieren en pequeños detalles. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, figs. 1/22 y 1/23, págs. 113-114.

⁵¹⁵ Son las características que debieron llevar a Lecoy de la Marche a afirmar que este sello presentaba “con claridad el carácter español”. Vid. LECOY, *Sceaux*, pág. 166.

⁵¹⁶ DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 160, pág. 236.



sostenido por dos ángeles; por detrás, logra distinguirse una cabeza coronada que podría aludir a la propia Leonor, todo ello encuadrado dentro de un losange. Alrededor, la leyenda + ALIONORA ARAGONUM⁵¹⁷. Es un hecho indiscutible que este tipo de representación une de algún modo a la figura real con la divina, unión que se personificaba, según los supuestos de Mérindol⁵¹⁸, mediante el ángel. *(Fig.67)El primer sello del que se tiene constancia donde un ángel emerge de un escudo real pertenece a Juan el Bueno (1350-1364), pues su sello secreto fechado en 1362 evidencia, con claridad, este nuevo tipo iconográfico. Sin embargo, no puede negarse que este diseño surge como evolución de otro parecido, perteneciente asimismo a Juan II, el cual también tenía como finalidad evidenciar la conexión entre la figura real y la celestial, pues ya exhibía su escudo coronado flanqueado por las cuatro figuras de los Apóstoles. Puede apreciarse que en los primeros por él batidos, de hacia 1353, el ángel, símbolo de Mateo, se encontraba colocado en el lado derecho de la adarga, mientras que en los emitidos en 1362, el orden se ha visto alterado, con lo que el ángel aparece en la parte superior presumiendo surgir del propio escudo regio⁵¹⁹. Iniciativa sustancial será la protagonizada por el duque de Berry pues, tomando como modelo los sellos de sus hermanos, decide permutar el ángel por su propia representación; es decir, en sus piezas céricas quien sobremonta el escudo es el propio duque⁵²⁰; retrato, entendido en el amplio sentido del término, luego seguido por el propio rey, pues se observa igual iconografía en el segundo sello de sustitución de Carlos V fechado entre 1376 y 1377, aunque mostrando las insignias de realeza⁵²¹. Estos nuevos tipos, que debieron llegar a la Península vía Navarra⁵²²,

⁵¹⁷ Que completa, debía rezar: “+ Alionora Dei gracia regina Aragonum”. *Ibidem*.

⁵¹⁸ Cuando afirma que los ángeles señalan las relaciones privilegiadas con Dios. Vid. Christian DE MÉRINDOL, “L’imaginaire du pouvoir à la fin du Moyen Age. Les prétentions royales”, en Joel BLANCHARD (Ed.), *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*. Actes du colloque organisé par l’Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Picard, Paris, 1995, pág. 83. Se mencionará, en lo que sigue, como DE MÉRINDOL, *L’imaginaire*.

⁵¹⁹ Esta misma disposición se encuentra sobre el sello de ausencia del hermano del rey francés, el duque Luis de Anjou. Vid. BÉDOS-REZAK, *Idéologie*, pág. 498. Unos años después la aceptación del tema será tal que se encontrará en improntas de miembros de familias nobles y regias, como demuestra el sello de 1377 de Pedro de Navarra, conde de Mortain. Vid. Jean-Bernard DE VAIVRE, “Les armoires de Pierre de Mortain”, en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, tom. 131, Société Française d’Archéologie, Paris, 1973, pág. 3.

⁵²⁰ *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, citado en *Ibidem*.

⁵²¹ DALAS, *Les sceaux*, fig. 142.

⁵²² Con Juana II ya se observan figuras humanas como soportes de su escudo en una pieza de 1344, mientras que en otra de 1345, entre un león, un ciervo alado y sirenas místicas, se aprecian también cabezas humanas de entre la decoración de la rosácea que rodea sus armas. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, figs. 1/53 y 1/54.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

211

gozaron también aquí de gran aceptación, como se evidencia en las improntas de Leonor y en la abundante sigilografía posterior.

A la profusión sigilográfica de la cancillería del Ceremonioso le sigue la no menos pródiga de **Juan I el Cazador**, del que se conocen unas siete improntas como infante y unas trece como rey. En trazos generales, prosigue con las líneas figurativas iniciadas por su padre en lo que concierne a tanto a la cuestión formal como a la compositiva. *(Fig.68) Su sello mayor de 1387-1395, por ejemplo, es claramente ilustrativo en este sentido. Rodeado por el ya tradicional + DILIGITE : IVSTICIAM : QUI : IVDICATIS : TERAM.....⁵²³ y en el centro de un dosel gótico a modo de tríptico cuyo fondo se decora por reticulado con florecitas, destaca la figura del soberano quien, sentado en un trono de escaño cubierto por un tapiz, se muestra con todas sus insignias: cetro en su mano diestra y globo crucífero en su izquierda. A sus lados, integrados en las hornacinas laterales superiores, ángeles músicos, mientras que las inferiores están ocupadas por guerreros. Bajo los pies del rey, escudo con los palos de Aragón sostenido por dos personajillos⁵²⁴, con lo que se integraba, de pleno, en la moda europea del momento que había favorecido que los soportes se convirtieran en elemento esencial de la heráldica⁵²⁵. Su reverso, del mismo modo magnífico, presenta rodeado porARDINIE : ET : CORSICE : COMESQVE : BARCHNE : ROSSILLIONIS : ET : CERITANIE :⁵²⁶ al monarca *ecuestre* mostrando su lado derecho, prosiguiendo con la innovación instada por su padre. No es posible conocer si las figuraciones del Cazador como jinete iban precedidas o no por una estrella, ya que el mal estado de los fragmentos reproducidos en las distintas publicaciones tratadas impiden averiguarlo. De todos modos, ninguno de los autores consultados hace mención a dicho astro, por lo que se debería concluir que fue a partir del reinado de Juan I cuando decidió prescindirse de aquel motivo figurativo.

⁵²³ Escrita, como también hará en su contemporáneo sello con imagen *entronizada / contrasello*, con letras góticas minúsculas. DE SAGARRA, *Sigilografía*, pág. 129.

⁵²⁴ Descritos por de Sagarra como salvajes y por Juan Menéndez Pidal como angelitos desnudos. Vid. DE SAGARRA, *Ibidem*, n° 68, pág. 216, y MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, n° 103, pág. 95.

⁵²⁵ Desde finales del siglo XII se pueden ver en algunos sellos, como en el ya citado de Gilles de Trazegnies, aunque es a partir de mediados del siglo XIV cuando el uso está en boga, coincidiendo con la generalización del escudo timbrado. Más detalles sobre esta cuestión en PASTOUREAU, *Traité*, pág. 212. En las cancillerías regias peninsulares, consta su uso en un sello de 1317-1322 de Carlos I de Navarra, cuyas armas figuran soportadas por dos leones sentados. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, fig. 1/45. Igualmente, Demay informa que Alfonso XI había utilizado, en 1324 y 1325, improntas cuyo escudo estaba soportado por dos hombres salvajes y sostenido por dos ángeles. Además de no haber localizado ninguna fotografía, Araceli Guglieri y Juan Menéndez Pidal no lo incluyen en sus respectivos catálogos.



Otro de los elementos destacables del reverso de esta impronta, además de la elegancia y el decorativismo de la composición que continúa las maneras de hacer propias de sus sellos como infante⁵²⁷, concierne al tipo de escudo que porta el monarca, denominado tarja⁵²⁸, que por sus funciones resulta mucho más pequeño y cuadrangular que los de sus predecesores. Generalmente rectangular, con los ángulos romos y algo cóncavo, al contrario que el escudo, este tipo de defensa estaba realizado con madera estofada que luego se decoraba y se armaba, a veces en su totalidad, de acero. Llevado en el brazo o sobre el pecho para parar los golpes de espada y las estocadas, solía tener una escotadura en el ángulo derecho para colgar la lanza y darle una dirección fija⁵²⁹. *(Fig.69) Defensa ya utilizada en el segundo sello de tipología *ecuestre* de 1379 y 1380, cuando todavía era infante⁵³⁰ y de acuerdo tanto con las modas imperantes del momento⁵³¹ como con el propio carácter del soberano⁵³², la adarga presentada no era sino la propia de las justas, los torneos y los combates de cortesía, eventos caballerescos que relegaban a un segundo plano la cruenta batalla real. También la empleará en su sello secreto con figuración *heráldica* abierto a finales de su reinado, concretamente en 1397⁵³³.

⁵²⁶ Esto es, “+ *Johannes Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone, Rossilionis et Ceritanie*”. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 68, pág. 216.

⁵²⁷ El fondo de la composición es idéntico al del fondo del sello de su madre Leonor de Sicilia en donde la reina figura representada estante o *en pie*.

⁵²⁸ Término que en la Francia medieval se le daba a cualquier especie de escudo. Vid. PASTOUREAU, *Traité*, pág. 96.

⁵²⁹ DOMÈNECH, *Ensenyes*, pág. 106.

⁵³⁰ Se ha considerado oportuno señalar que en estas improntas figura, por vez primera, la intitulación de “*dux Gerunde*” duque de Gerona, título honorífico que Pedro IV había creado el 21 de enero de 1351 para distinguir al primogénito de los soberanos de la Corona de Aragón. Este título tendrá equivalente en el de príncipe de Asturias en Castilla, obra de Juan I (1379-1390) para su hijo Enrique, futuro Enrique III y al del de príncipe de Viana para Navarra, establecido por Carlos III (1387-1425). Con la creación y asignación del ducado, el monarca buscaba dotar a su primogénito del “estado” que le correspondía por nacimiento; con la dignidad ducal el rey lo situaba en el nivel más alto del orden nobiliario. La elevación del sucesor a una posición de preeminencia en el entramado de poder fue una medida adoptada por las grandes monarquías europeas desde principios del siglo XIV: en Inglaterra con el príncipe de Gales (1301) y en Francia, con la figura del *delfin* o príncipe de Viennois (1349). Posteriormente, Escocia –duque de Rothesay y conde de Carrick–, Nápoles –duque de Calabria–, Borgoña –conde de Charolais– y Portugal –príncipe de Brasil– se sumarán a esta costumbre. Pedro IV, con la instauración del ducado de Gerona no hacía sino fortalecer la posición del recién nacido y garantizar la sucesión mientras fuese menor. Más detalles en José Ángel SESMA MUÑOZ, “El Ducado/Principado de Gerona y la monarquía aragonesa bajomedieval”, en VVAA, *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, en especial págs. 1507-1509.

⁵³¹ La tarja se había generalizado, en suelo aragonés, durante la segunda mitad del reinado del Ceremonioso y aparecía en otros soportes artísticos. Sirvan, como ejemplo, las armas personales de Pedro IV al pie de una copia que mandó realizar de la *Costum* de Valencia promulgada por Jaime I en 1239.

⁵³² No en vano, además del Cazador, se le dio el sobrenombre de Amante de la gentileza.

⁵³³ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, fig. 71.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

213

*(Fig.70) De modo simultáneo a la utilización del sello mayor comentado, Juan I emplea, entre 1387 y 1394, el tipo sigilográfico instaurado en la cancillería de Aragón por su progenitor compuesto por imagen *entronizada* y contrasello. Dentro de una costosa construcción, según se desprende del interés por evidenciar los magníficos sillares perfectamente escuadrados del zócalo y de la propia complejidad de la estructura, cargada de hornacinas y de elementos decorativos, sobresale la figura regia que, magníficamente ataviada con su larga túnica y manto complementado por cogulla o capellina, sienta sobre escaño cubierto por un paño y rematado por leones. Como viene siendo usual, le acompañan las insignias propias de su grado: corona floronada sobre su cabeza, cetro flordelisado en su diestra, y pomo crucífero en su siniestra. Bajo sus pies, que descansan sobre lisa plataforma, un salvaje a modo de atlante⁵³⁴ que, con gran esfuerzo, sostiene la aparatosa fábrica. Tal y como se leía en la pieza anterior, también aquí figura con todos sus títulos, aunque únicamente se ha conservadoGRA : REX.....ET : CORSICE COMITIS BARCHN ROSSIL.....⁵³⁵. Acerca del contrasello, compuesto por el escudo coronado con los palos de Aragón, tan sólo se mencionará el fondo, que se muestra ocupado por palmas.

*(Fig.71) Al no conocerse sellos menores del Cazador, el análisis debe centrarse ahora en las bulas, de las que se conoce solamente un único ejemplar, poco original, fechado en Tortosa el 14 de octubre de 1393⁵³⁶. En él se representa, en su anverso, al soberano *entronizado* inserto en un marco gótico que no llega a la exquisitez del empleado por su padre, quien había sido el primero en integrar este tipo de arquitectura en sus piezas sigilares plúmbeas.

*(Fig.72) Siguiendo también con la trayectoria paterna, y al margen del sello secreto de iconografía *heráldica* al que ya se ha aludido en líneas anteriores, Juan I empleó diversos sellos de anillo con imágenes figurativas de su propia persona, pues se han conservado dos ejemplares, uno cuadrilateral de 1387 y otro octogonal de 1390 y 1392, que así lo confirman. En ellos se observa un paso más en el interés por mostrar la representación regia con todo su aparato, pues el soberano no figura ya de medio cuerpo acompañado por sus regalias, sino *entronizado*. No se han conservado

⁵³⁴ Descrito como mono u orangután por MENÉNDEZ PIDAL en *Catálogo*, n° 102, pág. 95. Ferran de Sagarra se refiere a ella como “*la figura de la part inferior*”. Vid. DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 69, pág. 216.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Idem*, n° 70, pág. 217.



piezas inmediatamente posteriores a este monarca, ya que las más próximas pertenecen a Alfonso V y a Juan II, aunque ya no constan en tiempos de los Reyes Católicos.

⁵³⁷(Fig.73) De sus dos esposas habidas, Matha de Armañac y **Violante de Bar**, únicamente han sobrevivido piezas de la segunda, que no hacen sino seguir con los tipos implantados por su predecesora Leonor de Sicilia si bien aporta algunas innovaciones. En la impronta donde figura *en pie*, también complementada por contrasello⁵³⁷, la reina se presenta bajo una construcción gótica cuyo dosel muestra fondo decorado con reticulado. Aunque algo más rígida, la efigie mantiene los mismos gestos e insignias que su precursora, si bien el pomo, rematado por una cruz también patriarcal, aparece esta vez decorado en su base mediante calado. A sus lados, en las hornacinas de la fábrica, cuatro ángeles, dos de los cuales parecen emerger de los escudos que, portantes de sus armas, flanquean a la reina; todo ello rodeado por la leyendaO.ANDIS : DEI GRACIA.....ET CORSICE : COMITISSEQ' BARCHN..... CERITANIE⁵³⁸. Su segundo sello, datado de 1391 y del que se conoce un solo ejemplar, muestra, cercado porANDIS : DEI : GRACIA : REGINE : ARA..., el escudo partido con las divisas de Aragón y de Bar sostenido por ángeles; en su parte inferior, un leoncillo. No debe olvidarse que los angelitos tienen también aquí una importante carga simbólica que paulatinamente se irá trasladando, como ocurría también en Francia, de los sellos reales a los no reales, en razón, con toda probabilidad, de la noción que se desarrollaba en cuanto a ángel guardián individual. De hecho, esta figura en los sellos reales franceses no era sino una alegoría de que el ángel de Dios había sido delegado para fundar y proteger a la monarquía⁵³⁹.

Al sobrevenirle la muerte a Juan I tras caerse del caballo durante una desafortunada jornada de cacería, la soberanía de la Corona de Aragón cae en manos de su hermano **Martín I**, denominado después el Humano o el Eclesiástico, quien se encontraba en aquellos momentos en Sicilia por lo que su esposa María de Luna,

⁵³⁷ Se desconoce la fecha por estar desprendida del documento. Una cuestión relativa a su título ofrece, sin embargo, una datación *ante quem*. Se conoce que desde la muerte de su esposo la reina se intituló, siempre, como reina viuda, por lo que este sello debe ser anterior a 1396. Vid. Ana Isabel LAPEÑA PAÚL, "Juan I", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 134. Figurará citado, en lo que sigue, como LAPEÑA, *Juan I*.

⁵³⁸ Esto es, "*Sigillum Iolandis Dei gracia regine Aragonum, Valencie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comitisseque Barchinone Rossilionis et Ceritanie*". DE SAGARRA, *Ibidem*, n° 161, pág. 236.

⁵³⁹ Para más información sobre este tema, remito a BÉDOS-REZAK, *Idéologie*, pág. 506 y DE MÉRINDOL, *L'imaginaire*, pág. 83.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

215

muy bien ayudada por fieles consejeros, debió ocuparse de la regencia durante los primeros momentos. *(Fig.74) La impronta más antigua conocida, que data de 1399⁵⁴⁰, es el usual *flahon*, pues porta la imagen *entronizada* del rey en el anverso y la *ecuestre* en su reverso⁵⁴¹. Realizado con toda probabilidad por el valenciano Bartomeu Coscolla⁵⁴², persiste con las líneas de sus antecesores si bien se observan pequeñas diferencias en los detalles, como los remates de la corona, cuyos cinco florones alternan en altura; el mayor número de hornacinas; los ángeles alados portantes del pendón, de la tarja del rey, del morrión y de la espada; la decoración reticulada del dosel en el que se inserta el rey, cuyos espacios vacíos vuelven a albergar diminutos escudos con los palos de Aragón⁵⁴³; o las vestiduras, pues su túnica muestra mangas más anchas y se cubre por un manto que, también con cogulla o capellina, deja al descubierto todo el cuello y se cierra, mediante un redondo broche, en el centro del pecho. En su reverso, una composición muy parecida a la de su hermano Juan I en la que se aprecia con mayor claridad los detalles de la tarja y del arnés de guerra, del que sobresale el peto blasonado y el morrión diademado coronado por la cimera del dragón alado⁵⁴⁴. En conjunto, se iguala a las preciosas figuraciones *ecuestres* del segundo y tercer periodos de su padre Pedro IV y supera, en los detalles artísticos, a las de su hermano Juan, algo más toscas en lo que a filigrana y elegancia se refiere.

*(Fig.75) Ya en 1404 abre el tipo sigilar instaurado por el Ceremonioso consistente en la figura *entronizada* acompañada por contrasello en su reverso. De entre las

⁵⁴⁰ Al principio de su reinado aún no tenía talladas las matrices de sus sellos reales, por lo que debió utilizar los que poseía como infante y duque de Montblanch. Así, en sus primeros documentos hacía constar que firmaba “*sots nostre segell que usavem en temps quens intitulavem duc de muntblanc*”. ACA, reg. 2.209, fol. 7. Citado por DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 131.

⁵⁴¹ Ambas iconografías cercadas por las acostumbradas letras + DILIGITE : IVSTICIAM : QUI : IVDICATIS : TERRAM : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQVITATEM / MARTIN9 : DEI : GRA : REX : ARAGON : VALENC : MAIORIC : SARDIN : ET : CORSICE : COMESQ' BARCHNE : ROSSILION : ET : CERITAN. Extraídas de *Ibidem*, n° 77, pág. 218.

⁵⁴² Bartomeu Coscolla ya constaba como entallador de la casa del rey en tiempos de Juan I, aunque existe documentación relativa de la chancillería de Martín I que lo denomina “*feel argenter de la casa nostra*” y donde, se sabe, realizó diversos trabajos para el monarca. “*impressionis argenteae sigillorum Regie majestatis ac cunni bullarum Regalium, quorum, nostro mandato expresso nos fabricator fuistis*”. Talló, asimismo, los sellos de Fernando de Antequera y de Alfonso V. Vid. Ferran DE SAGARRA Y SISCAR, “Notes referents als segells del rei Martí”, conferencia llegida en el Centre Excursionista de Catalunya el día 2 de juliol de 1910, en *L'avenç*, Barcelona, 1911, págs. 19-22. Figurará citado, en lo que sigue, como DE SAGARRA, *Martí*.

⁵⁴³ Solución que ya se había visto en las piezas sigilares de Jaime II de hacia 1295.

⁵⁴⁴ Pese a las dificultades en distinguirlo, Carmen Crespo ofrece un singular detalle referente al mantelete, que según sus noticias, porta la cruz de Aínsa. Vid. Carmen CRESPO, *Cofre sigilográfico. Centro Nacional de Conservación y Microfilmación documental y Bibliográfica (CE. CO. MI.)*, Ministerio de Cultura. Subdirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1985, pág. 25.



escasas diferencias observadas entre esta composición y la del *flahon*, cabe destacar el fondo del dosel, en el que se ha sustituido la utilización de escudos heráldicos por decoración de estrellas dentro del reticulado y los guerreros, que en esta ocasión se presentan erguidos y portando espada y maza en sus manos. Del mismo modo, la posición del soberano se ve algo alterada, pues aunque mantiene su diestra, sitúa su siniestra algo más alzada y hacia el exterior en vez de conservarla recogida. Para finalizar, tal y como debe ocurrir en este espécimen sigilar, la leyenda ocupa tan sólo la faz principal, pues su reverso está ocupado únicamente por el pequeño contrasello.

^{*(Fig.76)}En cuanto a sus bulas, también es muy poco lo que puede decirse pues de ellas se ha conservado un único ejemplar fechado en 1401. Más artístico que el de su hermano, el soberano se presenta ya no ubicado en un sobrio dosel, sino sentado en un precioso trono a partir del cual se desarrolla una intrincada y delicada construcción gótica cuyo tamaño no ha impedido al artesano exhibir su capacidad creativa y su pericia técnica. El dominio del cincel no sólo se percibe en los complementos de la soberbia cátedra, sino también en el tratamiento del volumen de la figura regia, pormenorizada hasta en el más mínimo detalle. Su reverso no es menos excepcional, pues presenta por vez primera decoración reticulada en la superficie sobre la cual campea el ya tradicional escudo con la cruz cantonada por las cuatro cabezas de sarraceno.

^{*(Fig.77)}Para terminar con las improntas del Humano solamente quedan por analizar sus sellos secretos pues, de los de anillo, aunque existen evidencias documentales que demuestran su uso por parte de este monarca, no se ha conservado ningún ejemplar, por lo que se desconoce con seguridad cuál era su iconografía⁵⁴⁵. Más que a la figuración inserta en el "*segell secret*" del que han llegado hasta hoy dos tipos, se hará especial hincapié en dos cuestiones; una relativa a la intitulación y otra tocante a las diferencias existentes entre ambas improntas ceras. En lo que se refiere a las leyendas que rodean las respectivas composiciones *heráldicas* S · SECRETV · SERENISSIMI · DOMINI · MARTIN · DEI · GRA · REGIS · ARAGON · o bien S. SECRETV SE.....SIMI DNI MARTÍN DEI GRACIA REGIS

⁵⁴⁵ En un albarán fechado en Valencia el 25 de septiembre de 1402 el soberano hacía constar que sellaba con su sello de anillo. Vid. DE SAGARRA, *Martí*, pág. 9-10. Debe advertirse que de entre los grabados de Francisco Xavier de Garma, recopilados por Próspero Bofarull, figura un pequeño diseño octogonal que porta en su interior un escudo volteado con yelmo y cimera del dragón alado que los autores atribuyen a Martín I; supuestamente dicha impronta correspondería a su sello de anillo. Vid. BOFARULL, *Ensayo*.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

217

ARAGONV⁵⁴⁶ descuellan los términos “*serenissimi domini*” precediendo al nombre del rey, voces que volverán a leerse en algunas de las improntas de Fernando I y del Magnánimo, como se verá en su momento correspondiente⁵⁴⁷. En lo que concierne a las discordancias iconográficas habidas entre ambas piezas, relativas sobre todo al fondo y a los soportes⁵⁴⁸, se ha conservado una carta del soberano que explica no sólo los motivos que han inducido a realizar un nuevo sello secreto, sino también las causas que han derivado en la sustitución de los soportes. Dice así: “*Per tal que nostre segell secret fon perdut [...] havem ordonat e volem que per vos*⁵⁴⁹ *ne sie fet un altre [...] E sie de la forma del dit segell perdut del qual vos enviam una empremta dins la present. Empero volem que lloch dels angels qui tenen de cascuna part lo timbre nostre i metats sengles lleoparts per tal que haia alguna diferencia del primer*”⁵⁵⁰. De este modo resulta que los cambios sucedidos en la segunda impronta se deben más a un motivo de seguridad, el de evitar posibles fraudes, que a un verdadero trasfondo ideológico.

Del reinado de Martín I solamente queda por comentar el único sello que ha perdurado de sus esposas, que pertenece a la primera de ellas, **María de Luna**⁵⁵¹, regente desde la muerte de Juan I hasta la llegada de Martín I, entonces atareado en los sucesos sicilianos. Durante los primeros momentos la soberana debió ocuparse, para asegurar el trono a su esposo, del problema planteado por doña Violante, la reina viuda, que fingía encontrarse embarazada. *(Fig.78)De la impronta conservada de María, cuya fecha se desconoce pues se ha desprendido del documento del cual pendía, sorprende, en primer lugar, la gran similitud del anverso con el de su predecesora. Aunque con túnica escotada, ceñida al cuerpo y de mangas anchas, se presenta la reina, esta vez de frente, emplazada en un dosel gótico a partir del cual se

⁵⁴⁶ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nos 78 y 79, pág. 219.

⁵⁴⁷ Aunque no se ha encontrado parangón en las cancellerías reales ultrapirenaicas ni en la de suelo navarro, debe advertirse que los reyes castellanos habían empleado términos parecidos mucho antes. Alfonso X (1252-1284) hacía constar en la intitulación de una pieza plúmbea de 1279 “*illustris regis*”, expresión que también utilizarán todos sus sucesores en sus sellos de plomo hasta tiempos de Pedro I (1350-1369). Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, n° 18, pág. 28 y sellos siguientes.

⁵⁴⁸ En el primer sello el fondo es liso, mientras que en el segundo se observa el mismo escudo con la divisa real timbrada y con la cimera insertos en un dosel, solución, esta última, que ya había empleado en su sello secreto como infante. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 211. En cuanto a los soportes, en el primer caso se observan dos ángeles que sostienen el yelmo, mientras que en el segundo aquellos han sido sustituidos por dos leopardos.

⁵⁴⁹ Ferran de Sagarra opina que la carta iba dirigida al maestro platero Bartomeu Coscolla. DE SAGARRA, *Martí*, pág. 20.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ Casó en segundas nupcias, en un desesperado intento por conseguir descendencia, con Margarita de Prades, de la que no se conserva ninguna impronta.



desarrolla la misma fábrica constructiva que la ostentada en la impronta de Violante de Bar. También diverge en algunos detalles como la postura de la soberana, que al no llevar manto no lo recoge con ninguna de sus manos; el cetro, algo más corto y con remate más protuberante; o las hornacinas con techo de doble vertiente en las que se cobijan a dos hombres que sostienen dos objetos que no logramos distinguir⁵⁵². La leyenda, a excepción del nombre de la soberana coincide, en su totalidad, con la de Violante; esto es, + S MARIE · DEI · GRA RE..... VALEC' · MAIORIC SARDIN Z CORSIC COMITISSEQ' · BARCHN ROSSILION ET CIT....⁵⁵³. Del contrasello sorprende también la gran similitud que guarda con respecto al sello secreto de su predecesora, aunque sin intituciones, claro está. En su superficie campea el escudo coronado de Aragón y de Luna, sostenido por dos seres fantásticos en forma de faisán con cabeza de mujer, del cual emerge un ángel con las alas desplegadas. No debe buscarse, sin embargo, una intencionalidad política bajo estas analogías pues tanto el anverso como el contrasello están adheridos a las corrientes artísticas de la época; por citar dos ejemplos, se observan notables parecidos con algunos de los sellos de Carlos II de Navarra de 1385 y con el de la esposa de Martín el Joven en 1396⁵⁵⁴.

Tras la muerte de Martín I el Humano sin descendencia se suceden dos años de duros conflictos y enfrentamientos hasta que, tras el Compromiso de Caspe, accede al trono **Fernando de Castilla**, hijo de Juan I, rey de Castilla, y Leonor de Aragón, la cual era a su vez hija de Pedro IV el Ceremonioso. De su breve reinado tan sólo se han conservado dos improntas; una con representación *entronizada / contrasello* y otra, su sello secreto, con figuración *heráldica*⁵⁵⁵. *(Fig.79) Lo cierto es que, en lo que concierne al primero, prosigue con la tónica habitual pues parece combinar la edificación de los *flahones* y la actitud de los sellos denominados “comunes” de su predecesor. Se observan algunos cambios en la indumentaria⁵⁵⁶ y en la construcción

⁵⁵² ¿Son hombres músicos que tocan la viola y la cítara, como se veía en el segundo gran sello de Carlos II de Navarra de 1385-1386? Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, fig. 1/74, pág. 133.

⁵⁵³ Con lo que se intitulaba “+ *sigillum Marie Dei gracia regine Aragonum, Valencie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comitisseque Barchinone, Rossilionis et Ceritanie*”. Vid DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 163, pág. 236.

⁵⁵⁴ Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, figs.1/75 o 1/84, y DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 218.

⁵⁵⁵ Se prescindirá analizar el denominado sello “*de la Empresa de la Jerra*”, pues fue batido antes de que Fernando accediera a la corona. En la actualidad, el sello se encuentra en muy mal estado de conservación –DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 82–, si bien existe un grabado que permite ver sus características esenciales –GARMA, *Ensayo*–.

⁵⁵⁶ Destaca, por ejemplo, el broche que, ubicado sobre su pecho, sujeta el manto. Podría ser una alusión al “*fermall*” que solicitó el monarca al baile general de Valencia para las fiestas de su coronación. Objeto



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

219

arquitectónica donde, aunque emplea los mismos elementos, hace ocupar las hornacinas con nuevos personajes: ángeles con las alas extendidas que portan el escudo de la Casa de Aragón en los registros superiores y grifos, su animal emblemático⁵⁵⁷, en los inferiores. Su contrasello ofrece la particularidad que, por vez primera en la sigilografía del rey de Aragón y con inmediatos consecuentes⁵⁵⁸, empleará sus armas coronadas en forma de losange dentro de un lobulado. ¿De dónde procede este recurso? Se recordará como precedente la impronta cérica de María de Navarra de hacia 1338, aunque deben tenerse en cuenta también las piezas batidas por los infantes, pues ofrecen ejemplos más lindantes a la impronta del de Antequera. ^{*}(Fig.80)El catálogo de Ferran de Sagarra evidencia que estos antecedentes se encuentran en los contrasellos de los infantes Juan y Martín, los futuros Juan I y Martín I, fechados entre 1372 y 1380, aunque las divergencias entre ellos denotan la originalidad en el vestigio cérico del soberano. Para terminar con el mismo, se hará referencia a la leyenda en la que añade los títulos ultramarinos de los ducados⁵⁵⁹. Así, su leyenda reza . S : FFERDINAGRA RE.....ILIE VALENZ CORSIC COMIT BARCHN : DUC : HEN Z NEOPRIE : AC : ET COMIT ROSSILION Z C'IT⁵⁶⁰.

De Fernando I no se ha conservado ningún sello menor ni bula, si bien ha sobrevivido, en pésimo estado de conservación⁵⁶¹, su sello secreto. Tan sólo se mencionará que, al igual que ocurría con la anterior cera, las afinidades con el sello menor de Martín I son patentes con la única diferencia que en vez de ángeles y

de varias cartas, debió de ser, sin duda, una joya muy notoria no sólo por su elevado precio –“*prefactum fermal cum illis perullis, lapidibus preciosis ac margaritis et auro que in ipso sunt*”–, sino también por su valor simbólico y representativo según parece desprenderse de la insistencia del monarca en poder lucirla en tan solemne ceremonia. Otros detalles sobre la pieza en Margarita TINTÓ SALA, *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1979, págs. 76-80.

⁵⁵⁷ Conviene recordar que fue Carlos II (1349-1387) quien había introducido un sello secreto cuyo escudo se encontraba flanqueado por lebreles, animal emblemático del rey, insertos en las garitas de la construcción que lo enmarcaba. Es esta la fórmula que, previo paso por las improntas del Cazador, que había rellenado con guerreros, aplicará Fernando I en su sigilografía. Vid. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 51. De Zurita explica que, en su entrada triunfal a Balaguer, precedían al soberano dos pendones; “el uno de las armas reales de Aragón con la devisa del rey de su orden de caballería de la Jarra y Lirios y un grifo que él había instituido [...] y el otro de las armas reales de Sicilia”. Vid. DE ZURITA, *Anales*, lib. XII, cap. XXX.

⁵⁵⁸ Pues la solución será mantenida por sus sucesores.

⁵⁵⁹ Que figurarán tras la intitulación condal de Barcelona. Para más información, vid. MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 137.

⁵⁶⁰ Esto es, “+ *sigillum Ferdinandi Dei gracia regis Aragonum Sicilie Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comitis Barchinone ducis Athenarum et Neopatrie ac etiam comitis Rossilionis et Ceritanie*”. DE SAGARRA, *Sigillografia*, nº 80, pág. 219.

⁵⁶¹ Por lo que no se ofrece fotografía del mismo en la lámina correspondiente.



leopardos, quienes sostienen el escudo son dos grifos los cuales, como ya se ha adelantado, eran su divisa⁵⁶².

De su esposa, la mayor ricahembra de Castilla, Leonor de Alburquerque, no consta ninguna impronta, por lo que el discurso va a centrarse ahora en la figura de **Alfonso V**, conocido con el sobrenombre de Magnánimo y del que se perciben, con claridad, dos etapas en su trascendental, por novedosa, sigilografía. Por un lado, en cuanto a sus sellos mayores, se han conservado improntas pertenecientes a ambos periodos, lo que justifica las importantes diferencias habidas entre las mismas.

*(Fig.81) La continuidad con la iconografía presente en las piezas de sus predecesores se evidencia en la cera sin fechar que, precisamente por estos parecidos, debió de abrirse en la primera fase de su reinado y, por tanto, antes de la conquista de Nápoles. En esta ocasión, los ángeles que acompañan al soberano portan la cimera con el dragón alado, el escudo del rey, la espada y la lanza con gonfalon y, bajo sus pies, se observan dos grifos que presentan el escudo palado. Como puede apreciarse, la permanencia del tipo es manifiesta, como también lo es en el reverso, prácticamente idéntico al del sello mayor de Martín I de 1399-1402 pues difieren tan sólo algunos pormenores y la intitulación de la leyenda, que reza + ALFONSUS DI GRA REX ARAG SICILIE VALNC MAIORIC SARD Z CORSIC COMS BARCHNE DUX ATHEN Z NEOPRIE AC ET COMS ROSSILIN Z CRT⁵⁶³. *(Fig.82) La más interesante, por sus aportaciones, es el fragmento de 1457 ya que exhibe cambios no sólo en la figura regia sino también en el original escenario que la rodea. Pese a tratarse de un fragmento, la fortuna ha querido que se distinguieran bien sus características: su anverso, con fondo de ramaje, enseña al soberano sentado en un trono de escaño con escabel. A sus lados, recupera a los leones, que habían sido excluidos en la sigilografía de Martín I y de Fernando I, aunque es una readaptación momentánea, pues vuelven a olvidarse en la sigilografía de sus descendientes. Quizás la reaparición de estos animales se encuentre en relación con la pasión que el Magnánimo mostraba hacia ellos, pues aparecen incluso en las cédulas de la

⁵⁶² Breve análisis de los mismos en José Antonio GARCÍA LUJÁN, "De sigilografía fernandina", en *Aragón en la Edad Media. Homenaje al profesor emérito Ángel Sanvicente Pino*, vol. XVI, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 2000, págs. 393-398.

⁵⁶³ Así, "+ *Alfonsus Dei gratia rex Aragonum, Sicilie, Valencie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, dux Athenarum et Neopatrie ac etiam comes Rossilionis et Ceritanie*". DE SAGARRA, *Sigilografía*, nº 83, pág. 220. Como se recordará, Martín I no se intitulaba ni rey de Sicilia ni duque de Atenas y Neopatria.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

221

Tesorería Real⁵⁶⁴. Tras él, cuelga por clavos en forma de estrella un tapiz reticulado en cuyos espacios vacíos se alojan águilas sicilianas explayadas. Flanquean al mismo dos libros abiertos en la parte superior y dos escudos coronados⁵⁶⁵ con las armas personales del monarca, el cuartelado de Aragón y Nápoles⁵⁶⁶. Acerca de los libros, recordaba Antonio Beccadelli que “*la divisa del rey era un libre ubert per mostrar que lo saber e conexença de bones arts e de sciència als reys pertany, la qual no’s pot atènyer sense legir e estudiar e amar los libres*”⁵⁶⁷.

Pero, ¿de dónde procede el uso de las divisas por parte del rey aragonés? El origen de estas marcas cuya función no era sólo ornamental, era muy antiguo, en algunos casos anterior a la aparición de las armerías, y había sido favorecido por el declive de su rol militar y el desarrollo de los heraldos de armas en la heráldica. Estos nuevos elementos emblemáticos, en auge a mediados del siglo XIV, se componían de unas figuras, acompañadas o no por una sentencia, que eran propias a algún individuo o a un grupo de personas pertenecientes tanto a familias inglesas, francesas como italianas⁵⁶⁸. No es necesario recordar aquí los 29 años durante los cuales el Magnánimo residió en Italia, donde se conocen sobradamente divisas representativas de familias tan célebres como los Sforza⁵⁶⁹, duques de Milán, cuyos los troncos o tizones flameados de los que pendían cubos de agua se ven representados en distintos soportes artísticos. Así, Alfonso V opta por eliminar los grifos que tímidamente servían de precedente en la sigilografía aragonesa para colocar, de un modo bien visible, su divisa del “*libre ubert*”.

⁵⁶⁴ Dichas Cédulas muestran que, entre las actividades y aparato de corte, el león no sólo era tenido como símbolo de poder real, sino que el propio rey poseía uno. En ellas constan los gastos de su guardián y las indemnizaciones por sus destrozos. Juan Manuel CACHO BLECUA, “Alfonso V”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 154.

⁵⁶⁵ Uno se ha perdido.

⁵⁶⁶ Cuando Alfonso V se apoderó de Nápoles se apropió, del mismo modo, de las armas de la dinastía hasta entonces allí reinante y de sus títulos “*Rex Sicilie citra Farum. Hierusalem et Hungarie*”. Así, adoptó un cuartelado con sus armas familiares y de rey de Aragón –los usuales palos de oro y gules–, con las de la corona napolitana –el terciado de Hungría, Anjou y Jerusalén–. Vid. MONTANER, *El señal*, pág. 89.

⁵⁶⁷ Eulàlia DURAN GRAU, “Antonio Beccadelli el Panormita. Dels fets e dits del gran rei Alfonso. Versión catalana del siglo XV de Jordi Centelles”, en *Els nostres clàssics*, Col. A (Volums en octau), vol. 129, Barcino, Barcelona, 1990, lib. II. “*Ab modestia hi saviesa*”, pág. 145. Se citará, en lo que sigue, como DURAN, *Panormita*.

⁵⁶⁸ PASTOUREAU, *Traité*, pág. 218.

⁵⁶⁹ Familia luego emparentada con la casa de Aragón, pues el duque milanés Giangaleazzo Maria Visconti casaría, en 1490, con Isabel de Aragón. Acerca de las relaciones establecidas entre Alfonso V y el ducado de Milán, vid. Aurea JAVIERRE MUR, “Aportación documental a las relaciones entre Alfonso V de Aragón y el ducado de Milán”, en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Gráficas Miramar, Palma de Mallorca, 1959, págs. 95-112. Acerca de las rivalidades con Francesco Sforza, véase Georges PEYRONNET, “La rivalité entre Alphonse le Magnanime et François Sforza”, también en este *IV Congreso*, págs. 113-119.



En cuanto a la figuración del rey, es preciso anotar el cambio de postura, pues en este segundo período el soberano vuelve a alzar su mano izquierda hacia el exterior para elevar el pomo, del que se desconoce si era o no crucífero al haberse perdido esta parte y al constar que en esta segunda fase el Magnánimo los utilizó también rasos. En lo que concierne a sus vestiduras, se observan también divergencias, ya que sobre la amplia túnica de mangas anchas ceñida por un fino cinturón, se aprecia un precioso manto que, bordado con pedrería en los rebordes, abrocha en el centro del pecho. Toda esta espléndida decoración va enmarcada por la leyenda, de la que sólo puede leerse .LFONSUS DEI GRA.....AC..... Z ULTRA : FARUM VALENCIE : H.....

Su reverso también ofrece particularidades en lo que al escudo y los arreos del caballo se refiere. Por un lado, se prescinde de la tarja, todavía empleada en sus primeros sellos, para colocar el nuevo escudo cuartelado, lógicamente, de Aragón y de Nápoles. Por otro lado, las gualdrapas del caballo, ahora decoradas con primor mediante ornamentos metálicos incrustados y bordados de motivos vegetales y no heráldicos, quizás eludidos por la complicación que éstos últimos ocasionarían al maestro entallador y por la dificultad de comprensión de los mismos, por parte del receptor, al tenerse que encuadrar en un tejido inestable. En el fondo se mantiene la decoración de ramaje, aunque algo más grueso y, por tanto, menos abundante que en la pieza anterior. Todo ello rodeado porCOMES BARCHNE DUX AT..... ...CERITAN....

Del tipo instaurado por Pedro IV, denominado sello “común”, también se han conservado dos tipos que corresponden a los dos ciclos de su reinado. ^{*(Fig.83)}El primero de ellos, fechado entre 1423 y 1430, sigue con la líneas compositivas y formales de sus predecesores, si bien son patentes algunas pequeñas diferencias en lo que concierne a la construcción, en la que ahora se ven unas vidrieras y unos vanos enrejados bajo el zócalo, y a los personajes alojados en las hornacinas; grandes ángeles que, contemplando al Magnánimo, portan el yelmo con el dragón alado y la tarja con los palos de Aragón. Salvo en algunos detalles de las insignias, como los diminutos y puntiagudos extremos de la corona o el sutil remate del cetro, el resto es prácticamente idéntico a lo exhibido en los sellos de su antecesor, incluso en la intitulación, pues consta .ALFONSI DEI GRA REG' ARAG SICILIE VALENC MAIORIC SARD' Z CORSICE COMIT BARCHN DUC ATHEN Z NEOPRIE AC ET COMIT



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

223

ROSSILION Z C'TANIE. El contrasello, a excepción del lóbulo, es gemelo al de su padre.

^{*}(Fig.84) El segundo tipo, que pende de documentos fechados desde 1444 a 1457, refleja los modos de hacer renacentistas del artífice labrador. Casi olvidando los trazos góticos, que sólo se divisan en parte de la construcción que enmarca al rey, la superficie sigilar exhibe al soberano *entronizado* siguiendo unas maneras de hacer italianizantes en el canon de la figura regia, en el tratamiento de los plegados de su magnífica indumentaria y en los remates de sus insignias. Si bien continúa con la tradición de colocar a los ángeles portantes del escudo y del yelmo, y a los grifos, que le flanquean en el registro inferior, se advierte como decoración del fondo del dosel multitud de jarrones con lirios, en clara alusión a la orden de la Jarra instituida por su padre antes de proclamarse rey de Aragón⁵⁷⁰. Del mismo modo, aporta las divisas del “*siti perillós*”⁵⁷¹ en los márgenes inferiores y las ya conocidas del libro abierto⁵⁷² a los lados del dosel turriforme que corona su figura soberana. La leyenda, escrita en capitales romanas por evidente influencia del renacimiento italiano, reza ALFONSVS DEI GRA ARAGONE REX · VALE · HIR · HVG · MA · SAR · ET · COR · CO..... BARCHNE · DVX · ATHE · ET NEOP · AC EC · COMES · RO · ET · CE⁵⁷³. En cuanto al contrasello, rodeado en parte por una filacteria con las capitales romanas ALFONSVS + REX + PACIS, muestra, flanqueado por motivos vegetales, el escudo en

⁵⁷⁰ Se sabe que Alfonso V mandó hacer, para Francisco Picinino, un estandarte “de la forma que lo acostumbraban traer los generales en Italia”, es decir, con sus propias divisas lo que demuestra que, cotidianamente, el Magnánimo hizo un efectivo uso de ellas. De Zurita explica que aquel debía ser “rojo y en el medio la devisa del rey su padre y suya, que era una jarra de oro como la acostumbraba traer con los lirios, y todo el estandarte lleno de aquellas flores [...] y los lirios eran de oro y dellos estaba sembrado”. Vid. DE ZURITA, *Anales*, lib. XIV, cap. XXXII.

⁵⁷¹ Esta divisa fue tomada del romance de Thomas Malory *La morte d'Arthur*. Alfonso V denominó *siti perillós* un lugar de Nápoles donde perdieron la vida muchos caballeros. Así aparece citado en documentos de 1442 y 1444. Detalles sobre esta interpretación enriquecidos con abundante bibliografía en Amparo VILLALBA DÁVALOS, *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964, pág. 106, n. 23. Por otro lado, el sitio era una alusión artúrica a la silla que mataba a todos quienes no estuviesen predestinados y no estuviesen o no fuesen lo suficientemente virtuosos para sentarse en ella, por lo que diversos autores entienden que era una referencia a la conquista de Nápoles: él era el único digno de poseer el trono. Sobre esta interpretación remito a Eulalia DURÁN GRAU, “La imatge del rei Alfons”, en D'AGOSTINO y BUFFARDI (Eds.), *XVI Congresso Internazionale*, pág. 1404.

⁵⁷² Ya se ha visto en líneas anteriores cuál era la significación de esta divisa conforme al Panormita.

⁵⁷³ “*Alfonsus Dei gratia Aragonum et utriusque Sicilie rex Valencie, Hierusalem, Hungarie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, dux Athenarum et Neopatrie ac eciam comes Rossilionis et Ceritanie*”. Procede de DE SAGARRA, *Sigilografía*, n° 87, pág. 221. Mateu y Llopis explica que la importancia internacional de los reinos se reflejaba en dicha intitulación: Sicilia pasó a continuación de Aragón, Jerusalén se pospuso a Valencia porque no era corona independiente, sino título inherente a la corona de Nápoles, y los ducados se pospusieron al condado de Barcelona, que era el propio de los reyes tradicionales. Para más información, vid. MATEU, *Rex Aragonum*, pág. 138.



losange con los palos de Aragón timbrado por una corona y sostenido por dos pequeñas cabecitas aladas.

*(Fig.85) Tras varios años sin abrirse, parece ser, piezas menores, el Magnánimo decide hacerse entallar, hacia 1443⁵⁷⁴, un sello con esta tradicional tipología, pieza que, sin embargo, no gozará de consecuentes en la sigilografía posterior. La impronta en cuestión exhibe la imagen *ecuestre*, mostrando su lado derecho según la manera acostumbrada a partir de la segunda época del Ceremonioso, en clara actitud de ataque. Con respecto a las anteriores piezas de esta misma temática llama la atención el fondo, que es reticulado con decoración de puntas o estrellas en sus espacios vacíos, y los arreos del caballo, entre los que destaca la testera de acero, denominada en Aragón “*cabeçera*”⁵⁷⁵, y las gualdrapas, que parecen estar formadas por un arnés también de acero cuya aparición consta hacia 1437 a pesar de las teorías que lo hacían emerger algo más tarde, concretamente en 1450⁵⁷⁶. El jinete, espléndidamente cubierto con su armadura, de la que se distingue la elaborada cota de malla, la coraza, el guardabrazos y el guantelete, ostenta el escudo cuartelado en sotuer de Aragón y Sicilia y yelmo coronado por la cimera del dragón alado, al tiempo que se presenta cubierto por un manto que flamea por la velocidad de la acometida. Invadida por el dragón, la espada y las patas delanteras y traseras del caballo⁵⁷⁷, la leyenda explica su intitulación completa, esto es, S : ALFOSI : D : G : REG : AR..... SICILIE : VALN MAIORIC SARD CORS. COMIT BAR : DUC ATE’ : Z : NEOPT : AC : COMT : ROSILOI : C’.

En lo que concierne a sus bulas, cabe destacar, en primer lugar, su gran excepcionalidad, pues se han conservado ejemplares tanto de plomo como de oro, estos dos últimos pendientes de dos documentos firmados en Nápoles referidos a un juramento de fidelidad al Papa Eugenio IV y a una concordia con un legado pontificio⁵⁷⁸. Por cronología, sin embargo, conviene comenzar con el análisis de las

⁵⁷⁴ Sólo se han conservado dos ejemplares: uno de ellos desprendido del documento y otro fechado el 9 de mayo de 1443. vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nº 86, pág. 221.

⁵⁷⁵ DE RIQUER, *Arnès*, pág. 136.

⁵⁷⁶ Aunque Martín afirmaba que el primer arnés de acero para el caballo era de 1450, Martí de Riquer observaba que ya en 1437 Joan de Monpalau escribía “*lo cavall armat de cubertes d’asser e al cap una testera d’açer*”. Paul MARTÍN, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Office du Livre, Fribourg, 1967, pág. 151. Citado en DE RIQUER, *Ibidem*, n. 3, pág. 136.

⁵⁷⁷ Como ya ocurría en algunos de los sellos *ecuestres* de Pedro IV de su segunda fase.

⁵⁷⁸ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nºs 89 y 90, pág. 222. La última, que pende de una concordia conocida como “La Bula de Oro” firmada el 6 de enero de 1451 entre el rey y los eclesiásticos de Valencia y Mallorca y de los Condados de Rosellón y Cerdeña, fue analizada por Carlos LÓPEZ RODRÍGUEZ en “La



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

225

bulas plúmbeas en las que se advierte, como ocurría con el resto de tipos sigilares, dos etapas. ^{*(Fig.86)}La primera de ellas, fechada en noviembre de 1428⁵⁷⁹, muestra al soberano *entronizado* en el interior de un dosel gótico coronado por un arco conopial con crestería en su interior y macollas en su exterior. A sus lados se desarrollan sendas construcciones que, con decoración calada, terminan en chapiteles igualmente ornamentados. En el centro de las mismas, un registro cuadrado en cuyo interior se aloja un losange con los palos de Aragón cantonado por motivos trilobulados. La figura del rey presenta, en realidad, muy pocas novedades en lo que respecta al resto de representaciones sigilares del mismo período que son, a su vez, iguales a las de Martín I; su postura, su indumentaria, sus cabellos y sus privativas insignias coinciden, al igual que el reverso, donde el escudo con la cruz y las cuatro cabezas de sarraceno campea sobre fondo reticulado con decoración de rosáceas en su interior.

^{*(Fig.87)}Las novedades se advierten en una de las piezas plúmbeas de hacia 1454⁵⁸⁰ originaria de Nápoles, pues no sólo se ha excluido la fábrica gótica, sino que la figuración y las regalias del soberano son totalmente originales. De este modo, la lisa superficie sigilar enseña al rey *entronizado* que, sobre un trono de banco escoltado por leones, ciñe corona de dos elevaciones en la que alternan altos florones y pequeños pomos mientras sostiene cetro rematado en lises con su mano derecha y pomo partido coronado en cruz sobre su izquierda. Viste holgada túnica, quizás palada, sobre la cual luce amplio ropón de ancho cuello. ^{*(Fig.88)}Los parecidos con el carlino que este mismo monarca acuñaba en Albania y en Nápoles son evidentes salvo en los detalles, por lo que cabe suponer un mismo modelo iconográfico. ¿Cuál? El carlino o “*gros*” de Carlos I de Anjou abierto en 1337 en Hungría que, al mismo tiempo, estaba basado en otro tipo anterior, en concreto una de las variantes de *dinero* acuñadas en aquel mismo suelo de finales del siglo XIII, cuya cara mostraba el mismo tipo de representación, aunque algo más sumaria, que la que aquí se trata⁵⁸¹. En el reverso de la pieza metálica, el usual escudo con la cruz cantonada por las cuatro cabezas islámicas, esta vez sobre fondo tan liso como el de la faz principal. La

“Bula de oro” de 1451: nota crítica”, en D’AGOSTINO y BUFFARDI (Eds.), *XVI Congresso Internazionale*, págs. 421-437.

⁵⁷⁹ DE SAGARRA, *Sigilografía*, nº 88, pág. 221.

⁵⁸⁰ De una matriz entallada tres años antes como mínimo pues, como inmediatamente se señalará, había sido empleada en 1451 para batir una bula áurea.

⁵⁸¹ Arthur ENGEL y Raymond SERRURE, *Traité de Numismatique du Moyen Age*, Arnaldo Forni Editore, Paris, 1890, vol. III, pág. 889.



leyenda que cercaba ambas figuraciones rezaba + ALFONSUS DEI GRA REX ARAGONUMILIE VALENCIE MAIORICAR SARDINIE Z CO / + RSICE COMES BARCHINE DUX ATHENARU Z NEOPATRIE AC COMES ROSSILIONIS⁵⁸².

*(Fig.89) La matriz empleada para dicha pieza plúmbea fue la misma que ya había sido utilizada para batir la segunda de sus bulas áureas conocidas, fechada en 1451, pues el dibujo es exactamente el mismo. La diferencia fundamental reside en la forma del sello que, según noticias de de Sagarra y de acuerdo con lo acostumbrado, estaba formada por dos placas muy finas entre las cuales pasaban los hilos de seda amarilla y roja que la unían al pergamino⁵⁸³. El modo de sellado constaba en el documento como “*In quorum testimonium publicum instrumentum fieri iussimus nra. bulla aurea impendenti munitum*”⁵⁸⁴.

*(Fig.90) Años antes, en 1445, y también en Nápoles, el soberano había emitido otra pieza áurea de características bien distintas muy parecidas a las que se encontraban en el denominado sello “común” de su segunda etapa, es decir, con trazos más renacentistas, incluyendo la letra de la leyenda⁵⁸⁵. Sentado en un sitial en forma de trono con escabel semicircular y columnas terminadas en chapiteles, destaca la figura *entronizada* del soberano que porta sobre su túnica, amplio manto abrochado en su hombro izquierdo y en sus manos las acostumbradas insignias. Además del cambio de factura, al que ya se ha aludido y que es prelude de las formas plenamente renacentistas, sorprende el reverso que, por vez primera en las piezas metálicas, está conformado por el escudo coronado cuartelado de Aragón y de Nápoles⁵⁸⁶ flanqueado por haces de mijo, otra de sus divisas⁵⁸⁷. Rodea la figuración, +

⁵⁸² DE SAGARRA, *Sigillografia*, nº 90, pág. 222.

⁵⁸³ La placa del anverso pesaba unos 23 gramos, mientras que la del reverso pesaba tan sólo 7,50, conforme a las noticias que se ofrece en *Ibidem*, n. 1, pág. 222.

⁵⁸⁴ MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, pág. 103.

⁵⁸⁵ Se conservan dos improntas prácticamente idénticas en el Archivo Segreto Vaticano. Una de ellas (A. A. Arm. I. XVIII 512) pende de una carta fechada el 2 de junio de 1445 en Nápoles que contiene el homenaje y el juramento del Magnánimo al Papa Eugenio IV para la investidura del reino de Sicilia. La segunda (A. A. Arm. I. XVIII 513) pende del homenaje y juramento del aragonés al mismo pontífice por la vicaría de Benevento y Terracina. En los dos casos se anuncia el sello con los mismos términos: “*presentes nostras litteras exinde fieri et bulla aurea nostra impendenti iussimus communiri*”. El fragmento procede de Aldo MARTINI, *I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Franco Maria Ricci, Milano, 1984, pág. 72. Ambas piezas se publicaron en CADIER, “*Études sur la sigillographie des rois de Sicile*, vol. I. Les bulles d'or des archives du Vatican”, en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1888. Citado en Pietro SELLA, *Le bolle d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1934, pág. 56, n. 1.

⁵⁸⁶ Esto es, 1º y 4º, palos de Aragón; 2º y 3º, terciado de Hungría, Anjou y Jerusalén.

⁵⁸⁷ Según noticias de Juan Ainaud de Lasarte se conservan todavía azulejos de entre los millares encargados por los reyes para los palacios de Valencia y Nápoles con las divisas del mijo y del “*siti perillós*”, entre otras. Vid. Juan AINAUD DE LASARTE, “Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

227

ALFONSVS · DEI · GRATIA · REX · ARAGONV · SICILIE : CITRA · ET · ULTRA · en el anverso, y + : FORTITVDO MEA : ET · LAVS · MEA · DOMINVS · ET · FACTVS · EST · MICHI · IN · SALUTE :⁵⁸⁸. Lo cierto es que el nuevo recurso no debió de gozar de gran aceptación ya que en la siguiente bula de oro, como se ha visto, abandonó este tema heráldico y volvió al que se había estado utilizando desde la época de Pedro III el Grande.

*^(Fig.91) Para finalizar con las improntas del Magnánimo únicamente restan por analizar dos ceras idénticas. De forma octogonal, ambas insertan la imagen del rey *entronizado* dentro de un dosel gótico tal y como corresponde a las piezas del primer período, anterior a la conquista de Nápoles, que no eran sino la continuación de las de sus predecesores, en este caso de las del todavía cercano Juan I⁵⁸⁹. Las únicas diferencias con respecto a las de su antecesor es el marco arquitectónico y la colocación del escudo palado a sus pies y la leyenda, que reza ALF' DEI GRA REX ARAGON, antes inexistentes⁵⁹⁰. Si bien ninguno de los documentos a los cuales se adjuntan los citan como realizados “*sots nostre anell*”, las similitudes con los ejemplares ya aludidos invitan a suponerlos como resultado de la presión ejercida por un anillo.

De su esposa, **María de Castilla**, se conserva un gran número de piezas, la mayor parte de ellas con emblemas. Entre la cantidad de sellos que la reina emitió en su abundante documentación, conviene señalar la existencia de dos tipos de imágenes: la representación figurativa de la soberana *en pie* con contrasello, siguiendo la línea habitual desde época de Leonor de Sicilia; y la representación *heráldica*, que sufre distintas alteraciones tal y como se evidenciará de inmediato.

*^(Fig.92) Por desgracia del primer tipo sólo ha llegado hasta hoy un ejemplar en muy mal estado de conservación, por lo que es imposible conocer con precisión su iconografía. De todos modos es fácil advertir que algunos detalles han variado con respecto a los anteriores: la indumentaria de la monarca o la colocación de la leyenda así parecen evidenciarlo. Coronada, arropada por un hermoso vestido de mangas anchas y cuello exageradamente alto, porta el cetro en su mano derecha y en su izquierda el pomo,

tiempo”, en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III, Rodríguez Ferrán, Palma de Mallorca, 1955.

⁵⁸⁸ DE SAGARRA, *Sigillografía*, nº 89, pág. 222 y DE SAGARRA, *Llegendes*, pág. 372. Las letras del reverso proceden del versículo bíblico “*Fortitudo mea, et laus mea, Dominus, et factus est mihi in salutem*” que figura en Ex, XV, 2; Ps, 118 (117), 14; e Is, XII, 2: “Mi fuerza y mi valor es Yavé, Él fue mi salvador”.

⁵⁸⁹ No conviene menospreciar el claro trasfondo político de unas piezas que repiten la iconografía del penúltimo de los monarcas descendiente, por línea directa masculina, de la casa de Aragón.



que parece intuirse ante su regazo. La rodea una pesada arquitectura todavía gótica, cuyos pormenores no es posible analizar. La leyenda, en los laterales de doble filete, tampoco puede adivinarse. Detrás, el acostumbrado contrasello que porta, sobre una superficie decorada con trilóbulos, un escudo coronado partido con las armas de la soberana, esto es, partido de Aragón y Castilla. Del segundo tipo, plenamente *heráldico*, existen varias piezas que permiten diferenciar los dos grupos que se advierten dentro de esta misma tipología. Por un lado, los escudos coronados con las armas de la reina, el partido de Aragón y Castilla; por otro, el losange con los palos de Aragón. *(Fig.93) Dentro de ambos modelos los ejemplos difieren, pues del primer grupo, algunos escudos se encuentran portados por ángeles y otros están conformados por la única traslación del contrasello a una pieza cérea destinada a ser placada.

*(Fig.94) Del segundo modelo se advierten discordancias no sólo en la composición figurativa sino también en la categoría sigilar⁵⁹¹. Primeramente, se observan los losanges bordeados por cuadrilóbulos de doble filete en cuyos ángulos sobresalen puntas también de doble filo. Más adelante, los palos se encuentran insertos en superficies reticuladas que portan algún tipo de decoración en sus espacios vacíos. Finalmente, se verán rodeados por rosáceas o por un polilóbulo con profusión de adorno vegetal entre el que se intercalan bellas cabezas de ángeles. ¿A qué se debe esta alternancia de escudos? Sin lugar a dudas, a la distinta categoría de la firmante según los casos. En los sellos donde aparecían las armas de Aragón y Castilla la soberana autografiaba como reina, por lo que mantenía sus armas familiares, es decir, el cuartelado con castillos y leones propios de la monarquía castellana. En los documentos que portaban los sellos con el losange de Aragón la reina firmaba como lugarteniente del reino; es decir, como “+ *Sigillum locumtenencie domine Marie Aragonum regine*”, tal y como se desprende de la leyenda de uno de ellos⁵⁹² y, por tanto, sólo podía emplear las armas del reino de Aragón olvidando las suyas propias.

A la muerte del Magnánimo le sucede su hermano **Juan II**, que era al mismo tiempo rey consorte viudo y efectivo del reino de Navarra por haber estado casado con doña Blanca (1425-1441), a su vez viuda del Martín el Joven de Aragón⁵⁹³. De su

⁵⁹⁰ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nºs 99 y 100, pág. 224.

⁵⁹¹ Todos son placados a excepción de uno, que consta de sello y contrasello.

⁵⁹² + SIGILLVM : LT : DNE : MARIE : REG'. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, nº 166, pág. 237.

⁵⁹³ En algunas de las improntas navarras Juan quiso hacer constar que era hermano del rey de Aragón y gobernador de aquel reino. MENÉNDEZ PIDAL y otros, *Navarra*, pág. 58.



difícil reinado han llegado hasta hoy tres tipos de sellos de entre los que interesan, para este estudio, un sello común y una bula de plomo. Opinaba Ferran de Sagarra que las improntas de Juan II no ofrecían ninguna particularidad⁵⁹⁴, opinión que ha podido ser corroborada, salvo en alguna singularidad, previamente a la elaboración de las presentes líneas. ^{*(Fig.95)}La primera pieza a tratar, fechada en los años 1460 y 1462, muestra al soberano *entronizado* perpetuando el tipo tradicional. Rodeado por S IOHIS DEI GRA REGIS ARAGON NAVARRE SICILIE VALEN MA.....CARUM SARDIN : ET : CORSICE COMITIS BARCHIN DUCIS ATHENARUM ET NEOPATE AC ECIE COITIS ROSILION ET CERITANIE⁵⁹⁵ se presenta el soberano en el centro de un magnífico dosel a partir del cual se desarrolla una compleja construcción a modo de fortaleza. El fondo de la cavidad central evidencia la calidad de la obra arquitectónica al exhibir los sillares perfectamente cortados y tan bien dispuestos que su alineación se ve interrumpida tan sólo por los nervios de trile filete que sustentan la bóveda. Flanquean la regia figura las usuales hornacinas con los ángeles portantes del escudo palado y del yelmo coronado con la cimera del dragón alado⁵⁹⁶, aunque las inferiores se ven ocupadas por un grifo, animal emblemático de Fernando I, y por un lebrele, divisa de los Evreux, cuya figuración se justifica porque Juan II era también rey de Navarra, tal y como hace constar en la leyenda. La representación del monarca, que porta las acostumbradas insignias⁵⁹⁷, viste rica indumentaria revelada por su lujosa ropa de mangas anchas que termina en aparatoso bordado en el cuello, el cual deja asomar el sayo de debajo visible también en la zona de los pies. El contrasello está conformado por un losange coronado por espléndida corona y soportado por dos lebreles, cuya significación ya ha sido advertida en las anteriores líneas.

En lo que concierne a las bulas, parece ser que Juan II emitió únicamente plúmbeas, de las que se conocen dos tipos. El primero de ellos, que aquí no se reproduce, no es sino la continuación del tipo instaurado por su hermano el

⁵⁹⁴ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 135.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, nº 102, pág. 225. Dispuesta, como se veía en la cera de María de Castilla, con doble filete a los lados. Es necesario comentar que esta intitulación prescinde del reino de Nápoles, reino que Alfonso había reservado a su hijo ilegítimo don Fadrique.

⁵⁹⁶ Aunque Juan Menéndez Pidal lo describe como “yelmo con un grifo también por cimera”. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*, nº 113, pág. 105.

⁵⁹⁷ Ciñe corona floronada en su cabeza y porta cetro en su diestra y pomo rematado por cruz de doble travesaño en su siniestra.



Magnánimo fundado, con toda probabilidad, sobre anteriores emisiones angevinas⁵⁹⁸. *(Fig.96)El segundo, ofrece novedades tanto en la representación *entronizada* como en el fondo de la superficie sigilar. Encorsetado por la intitulación . IOANNES : DEI : GRA : REX : ARAGON NAVARRE · SICIL' : VALE'NC : MAIORIC : SAR... / + ET : CORSIC : COMES : BARC · DUX · ATEN : ET · NEO : AC ETIA · COMES · ROSSIL' : ET : CERIT⁵⁹⁹ figura el soberano sentado en un trono cuyas formas ya habían sido anunciadas en la bula áurea de Alfonso V emitida en 1445. Esta vez el solio, en forma de cátedra coronada por chapiteles, no porta ningún complemento adicional, si bien el soberano mantiene las regalias acostumbradas. La sobria composición se encuentra inserta en un fondo cubierto, en su totalidad, por decoración de ramaje. Sobre el contrasello, cuya superficie se encuentra también trabajada con el mismo motivo ornamental, campea el habitual escudo con la cruz cantonada por las cuatro cabezas de sarraceno. Estas aportaciones tendrán consecuentes ya que en época de Fernando II se observarán piezas similares, aunque con significativos cambios en cuanto al reverso.

A los escasos comentarios realizados para el análisis de las piezas de Juan II, por no ofrecer el resto ninguna particularidad que merezca ser destacada, hay que añadir los referidos a los de su segunda esposa **Juana Enríquez**, con quien casó el 13 de julio de 1447 tras enviudar de la reina Blanca de Navarra. De ella se conservan, como era usual en la iconografía sigilar de las reinas de Aragón, ejemplares con la representación *en pie* de la soberana con contrasello y otros con figuración exclusivamente *heráldica*, de entre los que destaca una pequeña impronta oval abierta con cera verde, quizás inspirada por la cancillería navarra de la cual su esposo era rey⁶⁰⁰. *(Fig.97)La reina estante se manifiesta en una cera fechada en 1468 que se encuentra en muy mal estado de conservación, por lo que no se ha conseguido distinguir la totalidad de detalles que ofrece su singular composición. Bajo una construcción que preludia las formas renacentistas, se ubica la reina quien,

⁵⁹⁸ Ferran de Sagarra no logró fotografiar ningún ejemplar de este tipo, por lo que ofrece uno de los grabados de GARMA y BOFARULL, *Ensayo*. Vid. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 135.

⁵⁹⁹ Esta intitulación está escrita en capitales góticas, al contrario que el resto de improntas, donde la leyenda aparece escrita, siempre, con minúsculas góticas. Del mismo modo, en elsta bula se ha suprimido la inicial S, abreviatura de "Sigillum", por lo que el nombre del soberano no figura en genitivo, sino en nominativo; esto es, Ioannes en vez de Ioannis. *Ibidem*.

⁶⁰⁰ Consta, según noticias de MENÉNDEZ PIDAL y otros en *Navarra*, pág. 59, que Juan II tenía con él un sello de Navarra, probablemente alguno de los que tenían carácter de sello secreto. Es sabido también que el rey abría piezas cêreas verdes en sus asuntos relativos a Navarra, como era allí tradición, por lo que sus distintas chancillerías, incluida la aragonesa, debían de tener también cera de este color.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

vestida con brial abierto que deja ver la falda de debajo, se muestra de frente portando las tan arraigadas insignias de realeza. A sus lados, en el registro inferior, parecen insinuarse sendos jarrones con tres lises; todo ello rodeado por una leyenda dispuesta con doble filete en los laterales de la que sólo ha permanecido S IOHANE DEI GRACIA REGI ROSILION ET CERITANIE. Detrás, el contrasello del que apenas se intuye el escudo partido con las armas de Aragón y las suyas propias, dos castillos en el registro superior y un león en el inferior. ^{*(Fig.98)}Esta es la misma heráldica que empleará en sus otros sellos que, a pesar de haber sobrevivido, se encuentran hoy en muy malas condiciones. Al igual que ocurría con su predecesora, asombra la variedad tipológica de las adargas portantes de su señal que no responde a una evolución de las formas, pues perfiles más tradicionales terminan por imponerse ante los más modernos. Desde el escudo coronado y redondeado hasta el también coronado y cortado en forma de punta, los contornos y las particiones sufrieron diversidad de modificaciones.

Al morir Juan II la Corona de Aragón pasa a manos de su hijo **Fernando II**, con quien la sigilografía vivió algunos cambios en lo que a tipos iconográficos se refiere. ^{*(Fig.99)}Sus sellos denominados “comunes” apenas se ven transformados, pues muestran en su anverso al rey *entronizado* integrado en una arquitectura que, aunque ofrece ciertos rasgos renacentistas, conserva sus particularidades esenciales, como el dosel que cobija a la figura regia, las hornacinas con ángeles portantes de adargas o la propia efigie del soberano, igualmente sedente mostrando sus insignias. Sin embargo, se aprecian ciertas innovaciones que deben ser reseñadas en un discurso como este. Por un lado, los escudos sostenidos por los personajes alados: el tradicional con la cruz cantonada por las cuatro cabezas de sarraceno⁶⁰¹ y el propio de los Reyes Católicos, con las armas de Castilla, León, Aragón y Sicilia; bajo ellos, la leyenda “*tanto monta*” que ideara Nebrija. Por otro lado, la indumentaria del soberano al vestir una ropa, fruncida por la opresión del cinturón, cubierta por un grueso manto que, abrochado en el centro, le abriga hombros y brazos. Finalmente, cuestiones específicas relativas a la decoración arquitectónica y a la intitulación, que reza FERD’ D G R : CASTELLE : AR.... ..GIOIS SICILIE TOLETI VALCE G.AIORIC : HISPALIS SAR.....NISALG Z C⁶⁰². Del contrasello tan sólo

⁶⁰¹ Al “modo antiguo”, como luego veremos.

⁶⁰² Esto es, “*Ferdinandus Dei gracia rex Castelle, Aragonum, Legionis, Sicilie, Toleti, Valencie, Gallecie, Maioricarum, Hispalis, Sardinie, Corsice, Cordubi, Murcie, Gienis, Algarbii, Algecire, etc.*”. Los nuevos



cabe observar que, salvo en la corona y en los grifos⁶⁰³, es prácticamente idéntico al utilizado por su padre Juan II.

De sellos menores se han conservado diversos modelos, todos ellos con representación *heráldica*, por lo que nada va a decirse al respecto⁶⁰⁴. Si, en cambio, conviene hacer referencia a las bulas, pues es en esta categoría sigilar donde se encuentran las más importantes innovaciones. Conservadas en gran número, estas improntas metálicas, de dimensión muy variable⁶⁰⁵, ofrecen dos tipos iconográficos. ^{*(Fig.100)}El primero de ellos, que sigue con la figuración acostumbrada, esto es, *ecuestre / heráldico* con la cruz de Alcoraz, brinda una llamativa innovación. Puede apreciarse que, aunque realizado de un modo más tosco y burdo, el anverso comparte las mismas características que las bulas de su padre, por lo que va a omitirse cualquier otra valoración acerca del mismo. Y es que es el reverso la superficie que más interesa, pues las cabezas de sarraceno ahora se disponen confrontadas y coronadas. ¿A qué responde este cambio? De acuerdo con Ferran de Sagarra⁶⁰⁶ se debe a la divulgación, por aquellas fechas, de la ya aludida leyenda inventada por los cronistas del siglo XV que narra victoria del conde barcelonés sobre los reyes moros de Tortosa, Miravet, Fraga y Aitona⁶⁰⁷. ^{*(Fig.101)}En lo que concierne al segundo tipo de bulas plúmbeas cabe destacar que es totalmente novedoso porque llevan, en la faz principal, la figuración *ecuestre* del soberano, que se dirige indistintamente hacia la derecha o hacia la izquierda de la composición⁶⁰⁸, y la reina *entronizada* en la secundaria. En cuanto al anverso, cuyo fondo reticulado ha sido realizado mediante simples incisiones, puede apreciarse que el rey cabalga sobre un caballo que parece haber perdido la prestancia y ligereza propias de los de

títulos le venían otorgados, claro está, por su matrimonio con Isabel de Castilla. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 109, pág. 226.

⁶⁰³ Que sustituyen a los lebreles de Evreux.

⁶⁰⁴ Las fórmulas heráldicas empleadas por los Reyes Católicos en su sigilografía se encuentran analizadas en MENÉNDEZ PIDAL, *Escudo*, págs. 176-181.

⁶⁰⁵ Las dimensiones varían de unos 57 mm. a casi 80.

⁶⁰⁶ DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, pág. 137 y, también, del mismo autor, *Martí*, págs. 13-14.

⁶⁰⁷ Recuérdese que de Zurita hablaba de la victoria de Pedro I sobre los moros en Alcoraz (1095), de ahí el nombre de "cruz de Alcoraz", aunque Pere Miquel Carbonell se remontaba hasta las victorias de Ramón Berenguer IV sobre los moros de Tortosa, Miravet, Fraga y Aitona, añadiendo: "Y es de notar que per tanta victoria per aquest comte que daqui avant lo regne d'Aragó fes per insignies o armes quatre caps de reys qui signifiquen aquests quatre reys moros entre les quals armes hi sta la creu vermella de sanct Gordi". Para más información, vid. nota 314.

⁶⁰⁸ La alternancia en la dirección quizás pueda ser explicada por la realidad política de don Fernando, que era soberano de dos reinos en los cuales existían tradiciones sigilares distintas. Bien es cierto que desde el Ceremonioso los aragoneses iban hacia la derecha, pero tampoco conviene olvidar que el predecesor del Católico en la Corona de Castilla, Enrique IV (1454-1474), se presentaba ecuestre hacia la izquierda.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

233

sus antecesores. Sus gualdrapas, que denotan gran rigidez quizás por la necesidad de ser cargadas con las complejas armas de los Católicos, a duras penas alcanzan a moverse de manera que el único síntoma de velocidad son los exagerados lambrequines que luce el jinete⁶⁰⁹. El caballero, ataviado con armadura en apariencia gruesa, alza su mano con la que empuña una espada en actitud de ataque. Su escudo, parece ser que sin blasonar, le cubre el pecho, mientras que en su cabeza sólo logra distinguirse la corona⁶¹⁰; todo ello rodeado por + FERDINANDVS : DEI : GRACIA : REX : CASTELE : LEGIONIS : ARAGONVM : ET SEC⁶¹¹. En el reverso, circunscrita por + HELISABET : DEI GRA : REGINA : CASTELLE · LEGIONIS ARAGONVM : ET SECILIE figura la reina sentada en un trabajado trono. Vestida con ropa de plegados abundantes y elaborado cuello, la soberana porta cetro y pomo y se acompaña por un gran escudo expositor de los mismos emblemas que se ven reproducidos en las coberturas del caballo. El que las presentaciones sigilográficas llegaran a tiempos de Fernando II prácticamente inmovilizadas⁶¹² y que dichas presentaciones sufrieran un manifiesto retroceso en lo que a sus formas artísticas se refiere⁶¹³ es un hecho que no debe encubrir la trascendental novedad que suponía la

⁶⁰⁹ Algo similar puede advertirse en algunos de los caballeros representados en el armorial del Toisón de Oro, de hacia 1433-1435. Este libro había pertenecido al célebre bibliófilo marqués de Paulmy en el siglo XVIII y hoy se conserva, como la mayor parte de sus libros, en la Biblioteca del Arsenal, Paris (Ms. 4790). Larchen publicó una edición facsímil en Laredan LARCHEN, *Ancient Armorial équestre de la Toison d'Or et de l'Europe au 15 siècle. Facsimile contenant 948 écus, 74 figures, en 114 planches chromatopographiées reproduites et publiées pour la première fois d'après le manuscrit 1790 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1895. Una nueva edición, que, en términos de Michel Pastoureau, consternó a todos los especialistas por su carácter puramente comercial, fue la ofrecida por R. PICHES y A. WOOD, *A European armorial of Knights of the Golden Fleece and 15th Century Europe from a Contemporary Manuscript*, London, 1971. Cito a Michel PASTOUREAU, "Le Grand armorial équestre de la Toison d'Or", en *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 8, III année, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1983, pág. 34.

⁶¹⁰ El mal estado de la pieza impide averiguar si porta casco coronado, a la manera que solían hacer los reyes castellanos en el siglo XV. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, *Catálogo*.

⁶¹¹ Es decir, los mismos títulos que figuran representados en las gualdrapas de su caballo: Castilla, León, Aragón y Sicilia. Interesa el orden de los reinos, pues constan tal y como fue acordado en el 1^{er} capítulo del acuerdo de Segovia, esto es, que las armas de Castilla y León debían preceder a las de Sicilia y Aragón, en tanto que se reconocía el derecho preferente del nombre de Fernando sobre el de Isabel en la suscripción de las cartas de justicia, pregones, monedas y sellos, todas las cuales debían ser comunes a ambos. En este capítulo se encuentra, pues, la clave de la composición del escudo español y del orden de las leyendas titulares de los Reyes Católicos. ARRIBAS, *Sellos*, pág. 38. Para más información sobre este tema remito a Ramón A. DE LA BRAÑA, "Escudo, sello, signo rodado y monedas de los Reyes Católicos", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. I, Valladolid, 1903-1904, págs. 471-477; y a la ya aludida y más reciente publicación de MENÉNDEZ PIDAL, *Escudo*, en especial págs. 176-177.

⁶¹² Evidentemente, no debe de tomarse el término en su significado estricto.

⁶¹³ En este sentido, Felipe Mateu y Llopis se percataba que el proceso en numismática y sigilografía era el contrario. Así, cuanto más se perfeccionaba el retrato o la representación en las monedas, más decaía en los sellos debido, seguramente, al cambio de técnicas provocado por el cambio de materiales: mejores metales para las acuñaciones y, por tanto, mejor grabación en el primer caso y, en el segundo, la pérdida del relieve al pasarse de los sellos de cera a los de placa cuando se abandonaba el pergamino y



aparición, en una misma impronta cérea, de los dos soberanos los cuales, tal y como ocurría en la numismática, plasmaban el nuevo acontecimiento que suponía el gobierno compartido.

^{*(Fig.102)}Una segunda variante de esta misma tipología se halla en una pieza que, pese a desconocerse la fecha de su utilización, resulta posterior a la conquista de Granada, pues ésta ya se encuentra estampada en la heráldica que acompaña a los Católicos. De ella cabe subrayar una serie de particularidades no sólo en el ámbito compositivo, sino también en el formal aunque comparta, en esencia, las mismas características que el ejemplar anterior. En cuanto a la imagen *ecuestre*, algo más ágil que la precedente, conviene señalar que el soberano porta yelmo con cimera, escudo blasonado y armadura de la que se distinguen, con claridad, los bocetes. El caballo, más dispuesto, se presenta encubertado por espléndidas gualdrapas ricamente ornamentadas con emblemas y pedrería. La composición se rodea por círculo de perlas a su vez delimitado por un doble cordón que enmarca la leyenda + FERDINAND' · DEI · GRATIA · REX · CASTELLE · LEGIONIS · ARAGONVM · SICILIE · GRANATE ·. En cuanto a la imagen *entronizada* la reina se cobija, de nuevo, en un trono abovedado decorado con gran suntuosidad. Como ocurría con el anverso, son diversas las similitudes que comparte con la pieza anterior, aunque aquí el paramento es superior. Lo cierto es que esta impronta parece denunciar que los nuevos aires que se respiraban en la escultura monumental del momento, que algunos denominan *plateresco* por las claras conexiones que aquella revelaba con el trabajo de orfebrería⁶¹⁴, traspasaron y tuvieron efectiva cabida en el mundo sigilar.

Fernando II el Católico mandó entallar muchos otros sellos de iconografía exclusivamente *heráldica* que recogen las diversas formas de escudos y de soportes ya empleados durante los reinados anteriores, a excepción de la granada, en clara alusión al reino conquistado en 1492, y de su particular divisa "*tanto monta*". De esta forma conviene adentrarse, finalmente, en la sigilografía de las últimas reinas que conforman el presente estudio: Isabel de Castilla y Germana de Foix, de las que se conservan tres tipos de improntas céreas.

se adoptaba el papel. Más detalles en Felipe MATEU Y LLOPIS, "La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, págs. 9-10.

⁶¹⁴ Estado de la cuestión y síntesis sobre la problemática noción de *plateresco* como estilo propio, se encuentran en Fernando COLLAR DE CÁCERES, *El plateresco*, Cuadernos de Arte Español, nº 59, Madrid, 1992, págs. 6-10.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

235

*^(Fig.103) **Isabel de Castilla** empleó, además de los sellos compartidos con el Católico, una curiosa pieza que pertenece a la época en la que, por ser esposa de Fernando II, era reina de Sicilia y heredera del reino de Aragón⁶¹⁵. En ella figura la soberana *entronizada* en el centro de un conjunto arquitectónico renacentista portando las insignias de realeza, de las que tan sólo se distinguen el cetro y el pomo que, como viene siendo tradicional, se ubican en la mano diestra y siniestra, respectivamente. Cubierta por un manto que recoge sobre las rodillas, Isabel viste, como en la mayor parte de sus representaciones, brial, el cual parece estar abierto en la parte delantera. A sus lados, siguiendo la línea habitual en este tipo de representaciones entronizadas, se exhiben dos ángeles portantes de escudos con los señales reales de la reina; uno con sus armas familiares de Castilla y León, y otro con las de Aragón y Sicilia. Todo ello rodeado por S : SERANISIME : DOMINE : YSABELE DEI GRACIA REGINE : SICILIE CASTELLE LEGIONIS ET EC : PRIMOGENITE ARAGONUM⁶¹⁶. Nótese que ninguno de sus sellos aparece cobijado por el águila nimbada de san Juan. Tal emblema, privativo de Isabel, se mantuvo sin embargo en los escudos empleados en los dominios de la corona castellana bajo el único nombre de doña Isabel⁶¹⁷.

*^(Fig.104) De **Germana de Foix** se conservan solamente dos sellos, ambos de 1516, con iconografía *heráldica* y sin intitulación. Las dos superficies muestran escudo coronado con las armas reales, aunque la primera plasma, además de la heráldica de sus reinos de Castilla, León, Aragón y Sicilia, las de Navarra y suyas propias: las de Foix. La segunda presenta tan sólo las reales, quizás motivado por la distinta categoría de la firmante; y es que la primera impronta se encuentra placada en una carta de uso privado, mientras que la segunda lo hace en el dorso de un documento que, dirigido a los Diputados de Cataluña, notifica la muerte del rey⁶¹⁸. Curiosamente, a pesar de las connotaciones funerarias de las líneas que signa, la impronta no es de color negro.

⁶¹⁵ Recuérdese que Fernando II era rey de Sicilia desde 1468, por lo que esta pieza corresponde al período que transcurre entre este año y 1479, cuando el Católico, tras la muerte de Juan II, se convierte en rey de Aragón.

⁶¹⁶ “*Sigillum seranisime domine Isabele Dei gracia regine Sicilie castelle Legionis et eciam primogenite Aragonum*”. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 175, pág. 238.

⁶¹⁷ Este emblema figuraba reseñado, de modo oficial, en las ordenanzas dadas en Medina del Campo el 13 de enero de 1497, donde se determina, en la parte destinada a cómo se debía labrar moneda, que los excelentes llamados “de la granada” debían llevar en una cara las armas reales “y un águila que las tenga”, conforme datos ofrecidos en ARRIBAS, *Sellos*, págs. 39-40.



6.- LOS DISTINTOS TIPOS FIGURATIVOS. DESCRIPCIÓN Y EVOLUCIÓN

Este último apartado se configura, al igual que ocurría en la parte dedicada a numismática, como un apéndice en el que, a modo de recapitulación, se establecen los distintos tipos iconográficos y su evolución a lo largo de la escala de siglos que aborda el análisis⁶¹⁹. Para no alargar en demasía el discurso, tan sólo se tendrán en cuenta los tipos más importantes que son, además, los que se mantienen durante todo el período que aquí se trata; esto es, el tipo *ecuestre*, el *entronizado* y, para finalizar, el *estante*, que ha sido calificado también como *en pie* y que fue propio y exclusivo de las reinas. El motivo principal que ha llevado a redactar las siguientes líneas está en relación con la aparente inmovilidad y rigidez con que las representaciones sigilográficas parecieron llegar desde el siglo XII a tiempos de los Católicos, si bien el apartado anterior constata y confirma que esta permanencia, al margen de la estabilidad de los tipos sigilares, nunca fue tal. Es decir, sí debe aceptarse que hubo un efectivo mantenimiento de la misma figuración en los tipos céreos y metálicos, aunque es necesario constatar que dicha figuración sufrió alteraciones conforme se sucedían los reinados, transformaciones que van a ser reseñadas, a modo de conjunto, a continuación.

6.1.- El tipo ecuestre

Desde la primera impronta conservada con el tipo *ecuestre* hasta la última de Fernando II se observan cambios ya no sólo en lo que concierne a la figuración del rey propiamente dicha, sino también en lo que refiere a los arneses, al caballo y a los fondos. Con Ramón Berenguer IV se advertían ciertos detalles como la bloca y los palos del escudo, las bridas o el arnés del caballo que denotaban la minuciosidad de los maestros grabadores en tiempos muy tempranos. Con Pedro II, se observan, sin embargo, nuevos elementos como las gualdrapas del caballo, que permanecieron hasta el Católico, los lambrequines, algo más intermitentes en su utilización, o la espada, cuya vaina ceñida a la cintura comenzaba a asomar por los laterales del

⁶¹⁸ En realidad les hace partícipes de la defunción del rey y les notifica que, en lo que concierne a los sufragios por su alma y al resto de cosas que deben de hacerse al respecto, escribirá una larga carta al arzobispo, “nuestro muy amado hijo”. DE SAGARRA, *Sigil.lografia*, n° 177, pág. 239.

⁶¹⁹ Para un mejor seguimiento del apartado se recomienda consultar las láminas 15, 16 y 17.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

237

escudo; todos ellos elementos que demostraban que las improntas no hacían sino plasmar los usos de la época en las que aquellas estaban inmersas.

Notable transformación fue la protagonizada en tiempos de Jaime I, quien estableció ciertas formas compositivas que perdurarían durante más de cien años. Por un lado, en lo que compete a la indumentaria, insertó la corona, acompañada todavía por lambrequines en algunos casos, y alteró la forma del escudo, algo más pequeño y, por tanto, más manejable que los anteriores. Por otro lado, el caballo portaba unas gualdrapas paladas, como ya era costumbre, adornadas por pinjantes y se veía precedido por una estrella, generalmente de ocho puntas. Las piezas con esta temática de Pedro III, que prosiguieron en esencia las mismas particularidades que las del Conquistador, brindaron una innovación marcada por la sustitución de la lanza por la espada blandida en alto en manifiesta actitud de ataque, confinando al olvido lo que había sido el tradicional elemento ofensivo en la sigilografía aragonesa.

Más adelante destacaron las improntas de Jaime II por su coloración roja, pigmentación que fue proseguida sin interrupciones, y por su hermosa ejecución, pues sus piezas advierten de pormenores preciosistas, como las gualdrapas que, cortadas nítidamente en su parte inferior, se mostraron por vez primera cuarteladas de Aragón y de Sicilia; la celada coronada del soberano, de la que destacaba su entretejida mentonera; o el faldaje que volaba por el ímpetu del caballo.

Con la muerte de este monarca se cerraba un período y se abría uno nuevo, personalizada con el Ceremonioso, que daba paso al pleno gótico, cuyas líneas ya se habían intuido tímidamente en estas últimas y delicadas piezas del Justo. Con Pedro IV surgió un nuevo tipo compositivo con el que se abandonaba el modelo *mediterráneo*, el cual mostraba al jinete enseñando su lado izquierdo, para acomodarse al *anglofrancés*, que exhibía su lado contrario. Del mismo modo, el soberano figuraba vistiendo completo arnés, del que sobresalía el yelmo coronado con la cimera del dragón alado naciente, que pronto se convertiría en la cimera propia del rey de Aragón, y se mostraba cabalgando veloz sobre un caballo hermosamente encubertado con las gualdrapas de Aragón; todo ello sobre un fondo de temática vegetal inspirado, con toda probabilidad, en el esmalte “*de plique*” de origen parisino. Todas estas particularidades fueron retomadas e imitadas en la sigilografía posterior hasta tiempos del Magnánimo, incluyendo la invasión de las patas delanteras y



traseras del caballo en la zona destinada a la leyenda⁶²⁰. Los cambios, sin embargo, prosiguieron, como demuestran la utilización de la tarja y la exclusión de la estrella por parte de Juan I, o el uso de arneses de acero como cobertura del equino, el empleo de amplias capas y la reutilización del escudo tradicional en época de Alfonso V.

El preciosismo en la composición y en las formas se vio truncado en tiempos del rey Católico, con quien se parece asistir a un retroceso en el arte sigilar, los motivos del cual ya se han apuntado en el apartado anterior. Sobre un animal empequeñecido y cubierto por rígidas gualdrapas blasonadas, el rey tocado por simple corona galopaba a derecha o a izquierda dependiendo de los casos sobre un fondo decorado por simples incisiones. Ni las bulas del último período lograron acercarse al naturalismo y a la expresividad dominantes en los ejemplares de sus predecesores; el dinamismo del gótico había cedido paso, de repente, a la solemnidad renacentista que, comenzaba a verse reflejada en este rico soporte artístico.

6.2.- El tipo entronizado

Como ha quedado también patente en el anterior apartado, la imagen sigilográfica del rey entronizado sufrió diversas alteraciones a lo largo del período que aquí se estudia; de hecho, se observa una evolución magnífica desde tiempos de Alfonso II hasta la reina Isabel, la última en figurar sentada sobre solio regio. En primer lugar, debe recordarse que en tiempos del Casto el monarca figuraba en un sencillo trono de banco complementado por cojín tanto en el asiento como a sus pies y, con aspecto algo rígido, mantenía alzada su mano derecha, con la que empuñaba una espada, al tiempo que sostenía una lis con su mano izquierda, también en alto. Vestía ropa corta cubierta por un manto que se anudaba en el hombro derecho, mientras lucía una corona ceñida a su cabeza, indumentaria ésta que también cubrirá a Pedro II el Católico quien, pese a haber continuado con la misma iconografía al principio de su reinado, decidió alterar algo los tipos, pues colocó la espada sobre sus rodillas e integró el pomo crucífero dentro del conjunto de insignias de realeza. Asimismo, alteró las clases de tronos, si bien mantuvo los almohadones en todos los casos.

⁶²⁰ La parte superior de la cabeza del rey invadía este espacio desde inicios del siglo XIII.



Cambio importante, como se manifestó también en sus imágenes *ecuestres*, fue el protagonizado por Jaime I, ya que el trono disponía de un respaldo que muy pronto fue decorado con gran ostentación. Su figuración, todavía rígida, presentaba un trabajo más cuidado en algunos detalles, como son el tratamiento del volumen y de los plegados. Fue, sin embargo, en época del Justo cuando se observan los mayores adelantos a nivel artístico, pues el soberano se presentaba espléndido en todas sus improntas. El trono, cuyo dorso se vio convertido en portante de algunas insignias, figuraba majestuosamente ornamentado aunque sin eclipsar la bella escultura del rey quien, vestido con dalmática y manto, portaba sus regalias con gran naturalidad. De entre la gran cantidad de piezas conservadas, que evidencian la gran riqueza de variedad figurativa dentro de las mismas tipologías sigilográficas, sobresalen aquellas en las que se integraba, como marco espacial, elementos arquitectónicos en forma de voluta.

Paso adelante fue el ofrecido por Pedro IV, cuyas imágenes entronizadas cobraron gran dignidad al ir acompañadas ya no sólo por preciosos complementos como tapices, remates en forma de leones, esclavos como portantes, etc., sino también por la propia escenografía a modo de retablo que enmarcaba su figura, pues le ofrecía una dignidad casi sagrada. Este marco arquitectónico plenamente gótico fue complementándose conforme avanzaba el tiempo con diversas hornacinas que fueron ocupadas por distintas figuritas, entre las que prevalecieron, sobre todo, los ángeles sustentadores de escudos, todos ellos portantes del señal real, si bien los guerreros y los animales emblemáticos gozaron, también, de gran fortuna en la sigilografía de los reyes aragoneses. El carácter humanístico de Alfonso V también tuvo un lugar para poder manifestarse en sus representaciones entronizadas, las cuales sufrieron modificaciones no sólo a nivel compositivo, sino también formal, como había ocurrido en tiempos del Ceremonioso, con quien había entrado el gótico en sus hermosísimas y elaboradísimas piezas céricas de su segundo y tercer período.

El Magnánimo, tras seguir con la línea habitual de sus precedesores, optó por integrar en sus improntas las corrientes renacentistas, muestra de lo cual se configura su bula de oro batida en 1445 donde el rey se exhibe sentado en un solio de aire italianizante complementado por un paño que pende de dos trifolios. En otras piezas, acompañado por magníficos leones y tapices blasonados, y flanqueado por escudos coronados y divisas, se manifestaba una clara confinación de las complicadas contrucciones a un plano secundario aunque sin ser olvidadas por



completo, pues Fernando II prosiguió con su utilización en algunos casos. Con este último monarca, la imagen entronizada ya no fue exclusiva de los reyes, pues Isabel de Castilla también hizo un efectivo uso de ella en un nuevo tipo iconográfico instaurado por los Reyes Católicos. En esencia, compartieron las mismas características que las mostradas en piezas anteriores, pues la persona soberana se encontraba sentada dentro de un dosel flanqueado por ángeles portantes de escudos al tiempo que ostentaba las insignias propias de su soberanía; la corona, el cetro y el pomo que, aunque con variaciones, habían sido totalmente constantes desde Jaime II.

En el último período, a pesar de mantenerse el tipo general, se observa, como también se veía en la tipología *ecuestre*, la plena asimilación del *plateresco*, pues el solio abovedado de la reina denota el decorativismo tan peculiar de la arquitectura producto de aquel momento que acreditaba la integración de la escultura propia de los orfebres o plateros en aquel monumental género artístico.

6.3.- El tipo en pie

La figuración del soberano *en pie* fue, como se ha explicado a lo largo del discurso, exclusivo de la sigilografía de las reinas de Aragón, manteniéndose vigente desde su aparición, con Leonor de Sicilia, hasta Juana Enríquez, pues la reina Católica, en función del co-gobierno mantenido con su esposo, decidió figurar *entronizada* en las improntas céreas que exhibían su imagen figurativa.

En esencia, el tipo permaneció constante en lo que refiere a sus particularidades esenciales, esto es, la exhibición de la soberana estante y de frente bajo un dosel acompañada por la corona, el cetro y el pomo como insignias propias de su estado regio. Así pues, los cambios introducidos en sus representaciones atañeron a cuestiones ornamentales y de pormenores que no afectaron de modo sustancial al tipo propiamente dicho y que eran, además, reflejo de las alteraciones que se veían en las piezas de sus esposos. Es el caso, por ejemplo, de la impronta cérea de Leonor de Sicilia, cuyo fondo mostraba aquellos motivos ornamentales tan característicos de los esmaltes "*de plique*" que su cónyuge había empleado en sus figuraciones ecuestres. Del mismo modo, los escudos portantes de emblemas se vieron sostenidos por ángeles en época de Violante de Bar, cuyo sello manifestaba la adopción de la arquitectura gótica como marco en el cual se integraba la figura regia,



mientras que María de Luna optó por cobijarse bajo un edificio repleto de hornacinas, algunas de las cuales se coronaban con cubierta de doble vertiente. Asimismo, la indumentaria también variaba, pues con esta última soberana, que inició la postura de frente, la ropa se ceñía a su cuerpo al tiempo que las mangas ganaban en holgura haciendo que sus extremos, apuntados, llegaran con hermosos plegados casi hasta el suelo. María de Castilla ofreció nuevos cortes en lo que a indumentaria se refiere, destacando, entre otros elementos, el hermoso cuello que realzaba su cabeza. Igualmente, el edificio que enmarcaba la representación regia pese a demostrar su apego a las formas góticas parecía intuir la sobriedad propia del Renacimiento, estilo que se manifestará con más claridad en las improntas céricas de Juana Enríquez, la última en reproducir improntas con este tipo figurativo.

7.- A MODO DE CONCLUSIÓN

Fue durante los siglos XII y XIII cuando se generalizó el uso del sello pendiente como signo de validación, utilización que ya había sido recogida por los últimos monarcas merovingios y por los carolingios en su constante imitación de los modelos romanos y bizantinos al ser éstos entendidos como claros referentes del simbolismo del poder⁶²¹. Muy pronto el acto del sellado pasó a ser parte indispensable en el proceso documental de los diplomas alcanzando rápidamente tal grado de solemnidad que se otorgó al sello la capacidad de ser la prueba principal y, a veces, única de autenticación del escrito jurídico⁶²². De este modo, al igual que ocurría con las monedas, los sellos fueron manifestaciones de la autoridad monárquica, por lo que los tipos representados en sus superficies, junto a los símbolos políticos allí figurados, no sólo reforzaba el sentido compulsivo de los documentos⁶²³, sino que también iban también encaminados al fortalecimiento de la monarquía porque, como sucedía con la numismática, eran vehículos de transmisión de la propaganda del rey.

En consonancia con sus connotaciones de signos de poder, las piezas sigilográficas, en paralelo a las numismáticas, llenaron sus campos con figuraciones en las que, lejos de intentar reproducir los rasgos fisonómicos del propietario, como

⁶²¹ MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes*, pág. 55.

⁶²² Conviene tener en cuenta, sin embargo, las contadas excepciones que han sido advertidas en el anterior discurso.

⁶²³ Y más en una época en la que, conforme a Faustino Menéndez Pidal, el signo plástico tenía mayor trascendencia que una argumentación verbal o escrita. MENÉNDEZ PIDAL, *Sello de Alfonso VII*, pág. 114.



sí era el caso de los entalles romanos, los atributos y las actitudes fueron lo esencial pues permitían identificar fácilmente a su titular. A la vez documento escrito y figurado, característica esta última compartida con las acuñaciones, el sello aún hoy consituye, a pesar de su pequeño tamaño, un documento particularmente rico, pues además del detallismo en sus composiciones pende, en la mayor parte de los casos, de un documento fechado, es decir, que se data y se localiza con precisión por él mismo, caso casi único de entre todas las fuentes figuradas⁶²⁴. La imagen que ocupa lugar en la faz de un sello no es otra cosa que una imagen para ser vista y que es vista. En esta línea, de acuerdo con Michel Pastoureau, esta iconografía parece diferir de la que invade las monedas pues, estas últimas, aunque viajan mucho y también son reproducidas a millares, son imágenes que, con su valor emblemático, simbólico y económico, raramente fueron guardadas por los usuarios⁶²⁵.

Insertándonos ya en las improntas de nuestros soberanos conviene advertir, en primer lugar, sobre la opinión de Ángel Riesco, quien afirmaba que, en términos generales, la técnica sigilográfica en Aragón se perfeccionó antes que la castellana, progreso que el autor se explicaba en relación con los contactos mantenidos con Francia y, por tanto, con la cancillería francesa, y con Italia tras la incorporación de Sicilia en sus territorios soberanos⁶²⁶. Y es que es indiscutible que las improntas aragonesas sorprenden por la abundancia y perfección en los detalles y por la riqueza ornamental en lo que a las escenas, indumentaria y atributos se refiere, preciosismo que fue, sin duda, lo que llevó a Ferran de Sagarra a afirmar que “muy notables y pocos son los [sellos] de los monarcas de otras naciones que puedan, no ya aventajar, pero ni siquiera igualar en grandiosidad y belleza a los de nuestros condes-reyes de Aragón”⁶²⁷. No es este el espacio más indicado para alabar la indiscutible maestría de los maestros entalladores, sino el lugar en el que van a exponerse unas conclusiones preliminares en lo que concierne a la iconografía de los sellos y a su comparación con la del numerario propio de los reyes de Aragón.

Por un lado, las piezas menores o placadas casi siempre portaron, en su único campo, la figuración *ecuestre* del soberano, representación que ya había sido

⁶²⁴ PASTOUREAU, *Les sceaux*, pág. 7.

⁶²⁵ Michel PASTOUREAU, “L’état et son image emblématique”, en *Culture et idéologie dans la gènes de l’état moderne. Actes de la Table ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique et l’École Française de Rome. Rome, 15-17 octobre 1984*, Collection de l’École Française de Rome, n° 82, École Française de Rome, Rome, 1985, págs. 146-147.

⁶²⁶ RIESCO, *Introducción*, pág. 46.

⁶²⁷ DE SAGARRA, *Apuntes*, pág. 107.



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

243

adoptada en el siglo XII por todos los cabezas de guerra y poseedores de feudos en Francia y que el rey de Aragón mantuvo a lo largo de toda la Edad Media como muestra de su doble dignidad. Tras seguir invariable el tipo *mediterráneo* durante centurias, Pedro IV optó por cambiar la dirección y adaptarse al comúnmente denominado *anglofrancés*. Estas líneas no van a detenerse en las particularidades de este tipo de figuración ni de ningún otro, pues ya han sido advertidas en los apartados precedentes, aunque sí conviene reseñar que si bien fue una de las escenas más utilizadas en sigilografía, no puede afirmarse lo mismo en numismática, donde la representación *ecuestre* quedó relegada a un tipo de dinero de Alfonso I acuñado en León y al alfonsín de oro –o *ducató*– exclusivo de Nápoles. Otra variedad de sello placado fue la que mostraba las armas del titular, generalmente insertas en escudos o losanges normalmente enmarcados en lóbulos o polilóbulos y que apareció, por vez primera, en tiempos de Jaime II.

Los sellos mayores también mostraron una notable continuidad ya que la única modificación a nivel de tipología iconográfica se observa tras Ramón Berenguer IV y ante el advenimiento de Alfonso II como rey quien, al ostentar título real y condal, eliminó la figuración *ecuestre* del anverso para incorporar la *entronizada*, tan propia de los soberanos. Este nuevo binomio *entronizado / ecuestre* prosiguió, sin alteraciones, hasta la época de los Reyes Católicos, con quienes la figuración se invirtió con motivo de su gobierno compartido. Vestido con sus ropas afines a su dignidad, el soberano se mostraba sentado invariablemente sobre un trono y acompañado por todas sus insignias. Al igual que ocurría con el tema *ecuestre* el rey sedente en el solio, pese a ser el más significativo en la sigilografía del rey de Aragón, apenas se mostró en las monedas, pues sólo se observa en los reales –o *rals*– batidos en Mallorca, Albania y Sicilia, en los carlinos de plata napolitanos y en los *trionfos* de oro sicilianos.

Esta figuración *entronizada* fue también la empleada en los anversos de las bulas, generalmente de plomo. De hecho, no se aprecia ninguna alteración tipológica salvo en los dos primeros reinados que de ella hicieron uso ya que plasmaron, en su reverso, la figuración *ecuestre* del rey en vez del escudo con la cruz de Alcoraz cantonada por las cuatro cabezas de Sarraceno, motivo inalterable, salvo en los pormenores, desde Pedro III hasta la época de los Reyes Católicos. Caso excepcional, y del que ya se ha hecho alusión en el texto, es el de estos dos últimos monarcas, pues retomaron la iconografía inicial, esto es *entronizado / ecuestre*, aunque



invertida, para las bulas plúmbeas relativas al cogobierno mantenido por ambos reyes.

Acerca de los sellos secretos o los de anillo, tan sólo puede advertirse que, salvo dos casos en los que está confirmado el uso del rey *ecuestre*, uno con la figuración del soberano *de frente* y los *heráldicos*, la mayor parte de ellos poseen en sus campos la temática *entronizada*.

Con respecto a las reinas, la variación fue todavía menos significativa. Si bien la primera impronta conocida, perteneciente a Sancha de Castilla, conservaba el tipo tradicional de sello mayor, esto es, *entronizada / ecuestre*, de caza claro está, el resto de piezas exhibieron figuración *heráldica* hasta tiempos de Leonor de Sicilia, quien incorporó a la iconografía sigilar de las soberanas aragonesas la representación *en pie*, siempre circular y acompañada por contrasello en consonancia con las nuevas piezas denominadas “comunes” de sus esposos las cuales, aunque mantenían la figuración *entronizada*, también portaban aquel elemento en su faz secundaria. Conviene señalar que este tipo figurativo nunca fue utilizado por los reyes en su sigilografía, si bien Juan I, precisamente el hijo de Leonor de Sicilia, acuñó el espléndido *timbre d’or* cuyo campo presentaba su figuración estante llevando sus regalias. Para finalizar, se apuntará que tan sólo dos reinas exhibieron su efigie *entronizada*: Sancha de Castilla, como ya queda dicho, e Isabel de Castilla.

Esta poca diversidad de temas iconográficos en los tipos sigilares, que se mantuvieron prácticamente inalterables con el transcurso del tiempo, no debe engañar al analista, ya que las transformaciones sufridas por cada uno de ellos han sido constatadas y estudiadas a lo largo del quinto apartado; sería un error pues, suponer una inmutabilidad en las figuraciones sigilográficas del rey de Aragón, figuraciones que, por otro lado, denotan una clara discrepancia con respecto a las expuestas en los campos numismáticos. Así, parece evidenciarse una clara diferencia en lo que concierne a las figuraciones propias en monedas y en sellos, de manera que las figuraciones *ecuestre*, *entronizada* y *en pie* parecen convertirse en las distintivas del género sigilográfico mientras que las *de frente* y *de perfil* se configuran como las distintivas del numismático.

Las leyendas también son otro punto de contacto entre los dos géneros artísticos, pues en ambos casos crecen en extensión a medida que se amplían las jurisdicciones reales y conforme van aceptándose las referencias bíblicas como parte integrante de ellas. Igualmente, se disponen tanto en anversos como en reversos de



II. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos

245

una forma ordenada, haciendo constar el título real en la faz principal en la mayor parte de los casos, empleando muy distintos recursos para hacer caber todas estas intituciones y sentencias de los libros sagrados; todo ello debería ser convenientemente analizado en un trabajo dedicado a las intituciones de estos soberanos.



1.- INTRODUCCIÓN

Tras el análisis de monedas y sellos, el discurso va a sumergirse, por fin, en los géneros artísticos que tradicionalmente gozan de completa acreditación por parte de los historiadores del arte, como es el caso de la pintura, de la escultura o de las llamadas *artes menores* que, entre otros tipos de manufactura, comprende el trabajo del metal y de los marfiles.

En este nuevo capítulo, y por razones que seguidamente van a explicarse, se examinarán las imágenes figurativas del rey de Aragón insertas en la miniatura, soporte extraordinario, como se verá, por la riqueza y belleza de la mayoría de sus composiciones¹. Evidentemente, el principal inconveniente a la hora de afrontar este género ha sido la inexistencia de obras compiladoras o catálogos donde encontrar las figuraciones base de nuestra investigación por lo que, en consecuencia, la primera tarea ineludible ha sido la elaboración de un corpus de imágenes². Este repertorio fue presentado, tal y como se ha advertido en las primeras líneas del presente discurso, junto al resto de figuraciones insertas en otros géneros artísticos como tesis de licenciatura bajo el título *La imagen figurativa del rey de Aragón. Ensayo de Catalogación*. Sin embargo, más adelante en el tiempo, conforme avanzaban las pesquisas, este repertorio se fue engrosando, inexorable e infelizmente para aquel primer trabajo aunque con gran satisfacción por mi parte al suponer ello una mayor exhaustividad en la compilación. Así, conviene destacar que las láminas que acompañan este apartado y los siguientes ofrecen algunas figuraciones ausentes en la tesina arriba citada³.

En otro orden de cosas, a partir de ahora las manufacturas a comentar van a disfrutar de una condición distinta a la intrínseca en monedas y sellos pues estas no fueron elaboradas necesariamente en la cancillería regia, o para ella, por expreso deseo del rey o de sus colaboradores. De este modo, la imagen figurativa del rey de

¹ Por cuestiones de orden práctico se empleará el término miniatura para la decoración que con cierto valor artístico, incluyendo obras pintadas o simplemente dibujadas, figuran en los manuscritos. De este modo, siguiendo al historiador Pere Bohigas y conscientes del atrevimiento, el término será utilizado en sentido general pese a ser aplicado a obras que no tienen color. Vid. Pere BOHIGAS, "La miniatura a l'època romànica", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, Amics de l'Art Romànic, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1985, pág. 105. Figurará citado, en lo que sigue, como BOHIGAS, *Època romànica*.

² Tarea que resultó mucho más sencilla en numismática y sigilografía, pues no son escasas las publicaciones que ofrecen una compilación fotográfica más o menos sistemática de las piezas que facilita no sólo los labores de catalogación, sino también los de comparación con otros reinos peninsulares o ultrapirenaicos.

³ Este comentario se hace extensivo al resto de géneros artísticos que quedan por analizar.



Aragón se percibirá contenida en códigos jurídicos propios o ajenos a la corte; en manuscritos de orden religioso, sean estos de carácter público o privado encomendados o no por algún miembro de la familia real; o en textos de cualquier otra naturaleza, como son las obras de carácter educativo, cronístico o genealógico, por ejemplo. Y esta cuestión es importante, pues no es que algunas de las obras a analizar evidencien la voluntad de la persona regia por aparecer representada de una determinada manera, como sí es el caso de los dos soportes iconográficos tratados en los anteriores capítulos, sino que manifiestan la imagen que de ella tenían los súbditos que pagaban y promocionaban producciones en las que, por razones muchas veces determinantes, se hallaba inscrita la efigie del soberano.

De todos los géneros que todavía permanecen por comentar se ha decidido partir de la miniatura por contar con el número más elevado de figuraciones regias; por mostrar los tipos iconográficos más diversos, en consonancia con la distinta cualidad de cada uno de los manuscritos soporte de las figuraciones; y por abrazar mayor cifra de años, pues la primera representación, incluida en el *Códice Albeldense*⁴, está fechada en 976, mientras que la última a comentar, el *Misal de Fernando el Católico*⁵, es contemporánea al reinado de Fernando II. El vasto grosor figurativo ha impedido realizar un sistemático seguimiento cronológico igual al que posibilitan la numismática y la sigilografía, criterio cronológico que, por otra parte, posee lagunas precisamente en los períodos más tempranos. Valga decir que del siglo X a mediados del siglo XIII tan sólo se han encontrado figuraciones en el *Códice Albeldense*, en el *Códice Emilianense*, en la *Dotación de Santa María de Nájera*, en el *Tumbo A*, en las tres versiones de las *Actas del Concilio de Jaca*, en el *Libro de la Cadena de Jaca*, en el *Liber Feudorum Maior* y el *Liber Feudorum Ceritaniae*, en la *Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca*, en la *Donación de Pedro I a la diócesis de Jaca-Huesca*, y en dos o tres fueros, algo que aunque a primera vista pueda parecer suficiente no lo es si se tiene en cuenta que estas obras están cubriendo un largo período que comprende casi tres siglos.

Debido a la distinta naturaleza de género, el esquema propuesto en el presente capítulo es también diferente al formulado en las dos secciones precedentes. Por un lado, y por razones ligadas a la notoriedad de que goza hoy la miniatura, se ha estimado conveniente prescindir de los ya acostumbrados apartados referidos a los

⁴ O *Codex Vigilanus*. Biblioteca de El Escorial. D.I.2, fol. 428.

⁵ Donde aparecen retratos del rey aragonés en varios de sus folios. Biblioteca del Vaticano. Ms. Chic. Ca VII 205.



precedentes y a las técnicas de elaboración. Lo cierto es que encontrar noticias que competen a estos aspectos en muchas de las obras que se han consultado es lo que ha legitimado nuestra omisión al respecto, aunque no se despreciarán los comentarios concernientes a esta materia siempre que se intuya beneficioso para la buena consecución del estudio de la iconografía del rey. Asimismo, se ha prescindido del apartado “*Los distintos tipos y evolución*” ya que la gran multiplicidad de escenas, de posiciones y de gestos compilados, además de las diversas naturalezas de los códices que los contienen –legal, devocional, literario, etc.–, entorpecen un coherente análisis de esta índole. Por otro lado, se han creado dos nuevos epígrafes que incumben tan sólo a este soporte artístico, como es el titulado “*El valor del libro en la Edad Media*”, de entre cuyos objetivos cabe destacar el de evidenciar el importante papel que alcanzaron estos objetos de lujo en las cortes europeas y el de manifestar cuáles fueron los soberanos en este sentido más representativos; y “*La ilustración de los manuscritos*” donde, entre otros aspectos de interés, se especifica, a grandes trazos, cuáles fueron las distintas fases en la iluminación de cartularios y los modelos iconográficos sobre los que pudieron basarse los maestros iluminadores. Para finalizar tan sólo se añadirá que se ha mantenido la visión general en “*La figuración del rey de Aragón en los códices iluminados: una visión de conjunto*” acompañada por sus gráficos correspondientes; el amplio epígrafe y núcleo del presente capítulo “*Descripción y tipologías*”, donde se efectúa la descripción y el oportuno examen, una por una, de todas las figuraciones del rey de Aragón recopiladas; y, claro está, el apartado “*A modo de conclusión*” que cierra este extenso y rico apartado dedicado a la miniatura.

2.- EL VALOR DEL LIBRO EN LA EDAD MEDIA

Christopher de Hamel⁶ se hacía eco de una leyenda que explicaba que hacia el año 1000, el poderoso e increíblemente potentado emperador Otón III, quien por entonces contaba con tan sólo unos 20 años de edad, dispuso abrir la tumba de Carlomagno en Aquisgrán⁷. La narración cuenta que encontraron su cuerpo prácticamente intacto y perfectamente vestido, sentado sobre un trono, portando

⁶ Christopher DE HAMEL, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Phaidon, Paris, 2001 (reimpresión), pág. 42. Se citará, en lo que sigue, como DE HAMEL, *Une histoire*.

⁷ Su ilustre predecesor había muerto en 814, por lo que había transcurrido entre ambos gobernantes un período de casi doscientos años.



etro y adornado su cuello por una cadena de oro. Sobre sus rodillas, dice la leyenda, se encontraba un magnífico manuscrito iluminado, libro que, de entre los otros tesoros, se llevó consigo el joven emperador. Al hilo de esta tradición, de Hamel llama la atención sobre la importancia que, en efecto, tiene el hecho de que un manuscrito se encontrara entre los atributos de la pujanza imperial, pues el libro de Carlomagno no se trataba de un libro cualquiera, sino de uno de los objetos personales del emperador cristiano de Occidente⁸.

La relevancia del libro como objeto de lujo y como símbolo de poder fue, sin embargo, una cuestión que tampoco era ajena al ámbito peninsular pues se cuenta que en períodos tan tempranos como 985, cuando Almanzor invadió Barcelona, los sarracenos no sólo destruyeron muchos libros reduciéndolos a cenizas, sino que, además, se llevaron otros muchos a sus dominios. En esta misma línea, la *Crónica de Pisa*, al describir la toma de Mallorca en 1186, parece confirmar esto último al explicar que los conquistadores encontraron, entre los grandes tesoros reales, algunos libros que los musulmanes se habían llevado de los territorios cristianos⁹. Este alto valor otorgado a los libros fue algo que se mantuvo a lo largo de la Edad Media, pues consta que era caro en comparación con otros bienes de consumo y, aparte de su función cultural que ya de por sí era prestigiosa, se consideraba como un bien de lujo codiciado por monarcas y altos dignatarios civiles y eclesiásticos¹⁰. No hace mucho Francesca Español recordaba esta concepción en la cancillería de

⁸ El libro encontrado en la tumba del ilustre emperador se tiende a identificar, parece ser que sin demasiado fundamento, con los llamados *Evangelios de la Coronación de Viena* conservados actualmente en la Schatzkammer de Viena. DE HAMEL, *Une histoire*, pág. 42. Sobre las bibliotecas de la primera Edad Media, de Carlomagno, Carlos el Calvo y Otón III, remito a F. MÜTHERICH, "The library of Otto III", en *Bibliologia. Elementa ad librorum studia penitentia*, n° 4; Peter GANZ (Ed.), *The role of the book in medieval culture*, vol. II, Proceedings of the Oxford International Simposium, 26 september-1 october 1982, Brépols-Turnhout, 1986, págs. 11-25. Sobre la iconografía de este emperador, vid. Gerhart B. LADNER, *L'immagine dell'imperatore Ottone III*, Unione Internazionale degli Istituti Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma, 1988.

⁹ Jesús ALTURO I PERUCHO, *El llibre manuscrit a Catalunya. Orígens i esplendor*, Generalitat de Catalunya, editorial 92, Barcelona, 2000, pág. 109. Aparecerá citado como ALTURO, *Llibre manuscrit*.

¹⁰ Gaspar COLL I ROSELL, "La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental", en *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, n°s 16-17, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995-1996, pág. 216. Se verá referido, en lo que sigue, como COLL, *Relació preu/valor*. Muy interesante es el análisis que, de los libros litúrgicos medievales, realiza Éric PALAZZO en "Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l'histoire de la *memoria* médiévale", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, año 52, Armand Collin, Paris, 1997, págs. 93-118.



Alfonso II¹¹, si bien las referencias literarias sobre las bibliotecas desde época de los visigodos denotan un interés bastante temprano en este sentido¹².

En relación con la función del libro en la Edad Media, es preciso señalar que las noticias medievales indican que era objeto de compra-venta y también de regalo que se ofrecía entre dignatarios o que se dejaba temporalmente para su copia, práctica que no hizo sino promover la transmisión de modelos foráneos, como más adelante se verá¹³. Igualmente, fueron producto considerado de valor seguro, pues se aceptaba como aval, por lo que se tomaban medidas para su conservación¹⁴ y se inventariaban con gran cuidado¹⁵.

Así, mediante permutas, compras, donaciones e incluso apoderamientos¹⁶, las bibliotecas condales y reales ampliaban el número de sus volúmenes al tiempo que incrementaban el prestigio de sus propietarios pues, como ya se ha adelantado, el libro era un valor de primer orden en la demostración de sus rangos¹⁷. En este sentido, paso fundamental para el aumento de la dignidad regia fue la elección de

¹¹ Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle editorial, Barcelona, 2001, pág. 127. Figurará, a partir de ahora, como ESPAÑOL, *Els escenaris*.

¹² Parte de la correspondencia que se ha conservado de este período hace alusión a los libros que poseen sus autores, a los libros que están escribiendo o los que solicitan en préstamo. Las *Etimologías* de san Isidoro incluyen un pequeño tratado de bibliología que se refiere a las bibliotecas y a las distintas clases de libros. Se sabe que algunos reyes como Sisebuto, Chindasvinto, Recaredo y Wamba fueron aficionados a los libros. No en vano san Isidoro escribió para el primero *De natura rerum*, además de ser el propio Sisebuto el autor de una célebre *Vita Desiderii Viennensis*, una carta al rey Aldoaldo y un poema imitando a Lucrecio, *Carmen de Luna*, líneas en las que describía un eclipse. Para más información, vid. Hipólito ESCOLAR, "El libro en el reino visigodo", en Hipólito ESCOLAR (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, págs. 41-56. Aparecerá como ESCOLAR (Dir.), *Los manuscritos*.

¹³ La adquisición e intercambio de manuscritos con otros centros foráneos fue una de las vías de adopción de modelos ultrapirenaicos, fundamentalmente franceses. Más adelante se volverá sobre este tema. Josefina PLANAS BÁDENAS, *La miniatura catalana del periodo internacional. Primera generación*, Universidad de Barcelona, Colección de Tesis microfichadas, n° 1354, Barcelona, 1992, pág. 70. Se verá citada, en lo que sigue, como PLANAS, *La miniatura*.

¹⁴ Pedro IV, en una carta fechada el 26 de junio de 1368, mandaba que le fuera enviado un salterio que debía ser transportado "*envolcat en drap encerat, en tal manera que per pluja ne per aygues no puxa menys valer*". Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsimil de l'any 2000)*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908, doc. CCXXIII, pág. 217. Reseñado, en adelante, como RUBIÓ, *Documents*.

¹⁵ COLL, *Relació preu/valor*, págs. 216-217.

¹⁶ Caso ilustrativo es el protagonizado por Jaime II cuando ordenó el aprehensament de todos los templarios de su reino, ya que además de apoderarse de los castillos de la orden se apropió, por no poder "*sostroure's al sentiment de cobdícia que en ell despertaren les abundants riqueses de l'ordre*" – según términos de Rubió, d'Alós y de Martorell–, de joyas y libros que quedaron confirmados cuando el Papa decidió que los bienes del templo fueran repartidos entre las órdenes del Hospital y de Montesa, perdonando al rey todos los bienes muebles que, indebidamente, se había quedado. Cito a ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 180.

¹⁷ Sobre la importancia que dieron los reyes a las letras como medio de mecenazgo y propaganda remito al estudio de Eulàlia DURÀN GRAU, "Literatura i mecenatge", en *Actes del I, II i III col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Ajuntament de Tortosa, Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, págs. 135-145.



Poblet como sede de la biblioteca real, pues hasta entonces los volúmenes escritos de los reyes de Aragón y condes de Barcelona habían tenido una localización dispersa y, por tanto, no exclusiva en el palacio real de Barcelona¹⁸. En la residencia real, los libros se custodiaban, junto a las joyas y armas de la corona, en la cámara del tesoro o cámara real, estancia velada con gran celo por el camarlengo¹⁹. Por una cuestión seguramente práctica, los libros más utilizados por el monarca eran guardados en cofres o cajas en las habitaciones donde aquel hacía vida, esta vez a cargo del camarero²⁰, por lo que se deduce que la dispersión relativa a las obras escritas era un hecho palpable no sólo entre las distintas construcciones regias diseminadas por la Corona, sino también dentro de aquellas mismas edificaciones.

De entre los monarcas más bibliófilos, conviene destacar, en primer lugar, a Alfonso II, quien parece que percibió la importancia del libro entre el tesoro medieval al encomendar un cartulario iluminado con gran excepcionalidad, el ya citado *Liber Feudorum Maior*²¹, con lo que prelude la extraordinaria producción posterior surgida de la propia cancillería. Habrá que esperar hasta el reinado de Jaime II, casi un siglo después, para localizar algún dato que confirme el interés de algún soberano por dotar a su librería de un espacio más digno y apropiado, pues consta que proyectó centralizar la documentación del Archivo Real y que, en el año 1319, mandó construir una sala cubierta con una bóveda para preservarla²². Asimismo, dotó a su biblioteca de numerosos libros, de entre los que sobresalen los devocionarios y los litúrgicos; de hecho es este monarca a quien se le adjudica el primer libro de horas atestiguado en la Corona de Aragón²³. Gran parte de la documentación surgida de su cancillería refleja el aprecio que tenía por los libros así como la protección real que gozaban los estudiosos de su corona, probablemente a raíz de sus propias

¹⁸ ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 182. Pese a no ser este el lugar escogido de antemano para comentar obras de género escultórico, a modo de curiosidad y en relación con la biblioteca populetana se adelantará que Francesca Español ha lanzado recientemente la reflexión de que si la escultura atribuida al maestro Aloy conservada en el MNAC hubiera estado destinada a la librería de Poblet, el libro que acompaña a la efigie coronada estaría plenamente justificado. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 39.

¹⁹ Desdoblamiento, según Jordi Rubió, del antiguo *reboster*. “La institució de la biblioteca reial a Poblet en temps de Pere el Cerimoniós”, en Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Història i historiografia*, Colección Obres de Jordi Rubió i Balaguer, n° VI, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Abadía de Montserrat, Montserrat, 1987, pág. 414. En adelante, RUBIÓ, *Biblioteca reial* y RUBIÓ, *Història i historiografia*, respectivamente.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Precedio que, como más adelante se verá, reúne los instrumentos relacionados con el señorío territorial de los condes de Barcelona. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127.

²² Parece ser que además, hizo hacer encima otra sala abovedada para conservar las joyas. ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 182.

²³ Encargados a Bernat Gonter, a quien Jaime II había designado como miniaturista real. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127.



inquietudes y formación intelectual; recuérdese que el Justo tuvo fama de orador por sus discursos en las cortes y de legista, además de ser autor de una balada dedicada a la Virgen²⁴.

Sin embargo, fue en tiempos de Pedro IV cuando los libros gozaron de un espacio propio creado en exclusiva para ellos, con mobiliario específico²⁵ e incluso con un encargado que hacía las funciones de bibliotecario. Sin embargo, las intenciones del Ceremonioso distaban mucho de ser puramente prácticas pues, bajo el deseo de la construcción de la real biblioteca de Poblet, subyacía una clara idea de exaltación de soberanía. Y es que sería un error reducir a la casualidad que este rey escogiera aquel cenobio como lugar de sepultura no sólo de su persona, sino también de sus antecesores y sucesores, con lo que erigía un efectivo panteón dinástico²⁶. También lo sería pensar que fue fruto de la eventualidad que el soberano dotara la nueva biblioteca con un componente básico de libros de historia, de entre los que sobresalen una serie de crónicas que serán analizadas conforme avance el presente estudio, pues su principal función no era otra que la de guardar memoria de su ilustre dinastía²⁷. De hecho, este propósito de guardar memoria histórica de sus antepasados, de él mismo y de sus sucesores se observa en las primeras líneas de una donación al monasterio efectuada en Valencia el 20 de agosto de 1380, donde

²⁴ Sobre sus aficiones literarias, vid. Joan Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, *Jaime II. Su vida familiar*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1948 –se verá como MARTÍNEZ FERRANDO, *Jaime II-* y también Isabel ESCANDELL PROUST, “Los libros a través de la documentación de la cancillería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)”, en M^a Luisa MELERO MONEO, Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, Anna ORRIOLS I ALSINA y Daniel RICO CAMPS (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, pág. 327. Este último se verá citado, en lo que sigue, como MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*.

²⁵ Los libros que leía el rey se colocaban encima de facistoles. Se conoce que en 1367 Francesc de Perellós dispuso fabricar tres. ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 182. Más información acerca de su biblioteca real en RUBIÓ, *Biblioteca real*, págs. 411-453.

²⁶ En 1377 dispuso que todos sus sucesores fuesen enterrados en Poblet. Su deseo era tan grande que el soberano solicitó a sus súbditos que negasen hacer el juramento de fidelidad a ningún nuevo soberano que previamente no hubiese manifestado la voluntad de ser enterrado allí. Vid. Jaume SOBREQUÈS I CALLICÓ, *Els reis catalans enterrats a Poblet*. Quaderns d'art, història i vida de Poblet, Publicacions Abadía de Poblet, Barcelona, 1983, pág. 32. Esta cuestión se desarrollará más adelante, en el capítulo dedicado a escultura.

²⁷ Nos referimos, fundamentalmente, al *Libre dels Feyts del rei en Jacme* o la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, también denominada *Crónica de san Juan de la Peña*, obra en la que algunos autores, como se verá en su momento, abogan por la participación en su redacción del propio rey Ceremonioso. Que más adelante, en tiempos del rey Martín I, se elaborase, con bastante probabilidad en el *scriptorium* de este mismo monasterio, el llamado *Rollo genealógico de Poblet*, parece corroborar esta idea de dignificación o glorificación dinástica. Por otra parte, se advertirá que esta actitud ya se observaba años antes cuando, el 5 de mayo de 1313, Jaime II enviaba al rey Sancho de Mallorca una copia de la crónica de Jaime I, “*avis comunis*” de ambos soberanos según los términos del documento, que le había solicitado el mallorquín. Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsímil de l'any 2000)*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908, doc. XLVI, págs. 57-58. Reseñado, en adelante, como RUBIÓ, *Documents*.



expresa que los libros servirán para la lectura de los monjes y de los visitantes del monasterio, a quienes será útil para imitar las cosas buenas y evitar las malas, y para conocer las gestas de los reyes enterrados en el cenobio²⁸. En esta misma epístola, el propio soberano indicaba cómo quería que fuese su librería: *“Honrat abat: [...] que la libreria fos acabada de volta de pedra picada, que fos honor de Déu e nostra, qui la fem a decoració d’aqueix monastir. [...] e res no mudets que no sia de volta, per ço que null temps pusca venir a menys, ne.ls llibres no.s poguessen consumir, e que façats fer vers la claustra les nostres armes ab nostre timbre e que ab bones letres e grosses sia escrit: “Aquesta és la libreria del rey en Pere III”, en diferència dels reys altres qui han aquí nom Pere. E fets-hi fer bells banchs ab senyals reials e ab moltes cadenes, a fi que nós hi façam clavar los llibres”*²⁹.

De todos modos y de acuerdo con la teoría de Jocelyn Nigel Hillgarth, a pesar de este efectivo propósito de exaltación regia, bajo la promoción de la biblioteca se velaba la indiscutible inquietud por borrar de la memoria una anterior donación que había sido realizada por un acérrimo enemigo suyo: Jaime III, el rey mallorquín tan odiado por él³⁰. Y es que, conforme a la historiadora, no parece eventual que en 1341, en un momento muy crítico para el insular pues estaba a punto de explotar el conflicto con el aragonés, Jaime decidiera enviar junto con la embajada dirigida a Pedro IV, quien se encontraba en santa María de Poblet, un obsequio para dicho monasterio cisterciense consistente en, además de otros significativos presentes, cuarenta manuscritos de gran tamaño, cantidad excepcional para la época, con el ruego de que los monjes intercediesen por él y por todos sus antepasados³¹. Tal magnificencia, pues quizás el monasterio hasta entonces nunca había recibido una donación de esta envergadura, tan sólo podía ser anulada mediante una biblioteca de nueva fábrica y mediante el obsequio de flamantes libros, algunos de ellos, se

²⁸ ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 185.

²⁹ *Ibidem*, pág. 187. Más información sobre la biblioteca regia y el interés del Ceremonioso por los libros y las letras, se sintetiza en Ángel CANELLAS y José TRENCHS ÓDENA, “El reinado de Pedro IV desde las ordinaciones (1344) a la muerte del rey (1387)”, en Ángel CANELLAS y José TRENCHS ÓDENA, *Folia Stuttgartensia. Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)*, Cátedra Zurita, Institución Fernando el Católico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1988, págs. 27-52. Se verá citado, en lo que sigue, como CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*.

³⁰ Jocelyn Nigel HILLGARTH, “Los libros y la cultura de Jaime III de Mallorca”, en *XIII Congrès d’Història de la Corona d’Aragó*, Palma de Mallorca, 27 setembre . 1 d’octubre de 1987, vol. II. Comunicacions, Institut d’Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, 1990, págs. 76-78. En adelante, HILLGARTH, *Los libros*, y *XIII Congrès d’Història de la Corona d’Aragó*, respectivamente. En esta conferencia se pone también de manifiesto el interés de Jaime III por dotar a la Almudaina de una biblioteca en condiciones.

³¹ *Ibidem*, pág. 78.



específica en los documentos del Ceremonioso³², de gran tamaño, como los regalados anteriormente por el rey mallorquín.

Son numerosas también las referencias de los sucesores de Pedro IV que prueban una clara continuidad en lo que a la afición a la lectura y a los libros se refiere. Aunque no va a insistirse más en la figura de Pedro IV, de quien ya se ha indicado su proyecto populetano y su preferencia por la historia, tan sólo se añadirá que aquel debió jugar un papel importante en la inculcación de estas preferencias bibliófilas a sus inmediatos descendientes Juan I y Martín I, incluso antes de que éstos asumieran, respectivamente, la corona del reino. Entre otros ejemplos, una carta firmada el 6 de marzo de 1383 atestigua estrechas relaciones entre el infante Juan y el duque de Berry en lo que concierne a préstamos de libros, al igual que, unos meses después, estos mismos contactos se observan con diferencia de género, pues Violante de Bar mantiene este mismo tipo de relación con el conde de Foix³³. Asimismo, los contactos entre la Corona de Aragón y la curia aviñonesa se manifiestan con claridad a través de las misivas del entonces duque de Montblanch, futuro Martín I³⁴. En consonancia con lo que percibía Gaspar Coll³⁵, todos estos contactos no hacen sino desvelar el gran interés por parte de reyes y reinas de la Corona de Aragón por tener una biblioteca a la altura de los más altos dignatarios europeos, como puede ser, en este caso, el duque de Berry o la corte pontificia de Aviñón³⁶.

³² *Idem*.

³³ En la carta del futuro Juan I, el infante hacía saber al duque de Berry que había recibido la Biblia y el libro *De civitate Dei* que había solicitado. En la misma, aprovechaba la ocasión para pedir nuevos préstamos. Ese mismo año el infante solicitaba al camarlengo del rey de Francia un libro de milagros de *Madona santa Maria*. Seis meses más tarde Violante de Bar agradecía al conde de Foix el envío de un "*llibre molt bell e bo de Guillem de Maixaut*". Vid. RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CCCXXXVI, pág. 307; doc. CCCXLVI, pág. 315; doc. CCCIII, pág. 360 y doc. CCCXLVII, pág. 338. Citado en PLANAS, *La miniatura*, pág. 70.

³⁴ Una carta expedida el 20 de mayo de 1386 por el duque, solicitaba que le fuesen traídos de Aviñón una serie de libros litúrgicos con destino al monasterio de Valdecríst. RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CCCLXXX, págs. 340-341. Para más detalles sobre la corte literaria de estos monarcas, vid., de entre otras, la ya referida obra de CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura* o las páginas que dedica a esta cuestión Matilde MIQUEL JUAN, "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", en *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2003, en especial las págs. 782-784. Se verá como MIQUEL, *Martín I*.

³⁵ COLL, *Relació preu/valor*, pág. 216.

³⁶ Un primer análisis de los volúmenes de la biblioteca del Humano y los intereses, las motivaciones culturales y preferencias lectoras personales del monarca, se encuentra en M^a José ROY MARTÍN y Diego NAVARRO BONILLA, "La librería del rey Martín I el Humano: aproximación metodológica para su estudio", en VVAA, *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 1369-1381. En lo que sigue, este último se verá como VVAA, *Homenaje a Carmen Orcástegui*.



Fue, sin embargo, Alfonso V el Magnánimo quien creó la biblioteca más notable, aunque esta vez fuera del ámbito peninsular y durante los largos años de ausencia del monarca³⁷. Inicialmente creada como biblioteca cortesana³⁸ bajo la órbita aragonesa y catalana, al mediar el siglo XV vuelca su mirada hacia Florencia, lugar en el que un grupo de innovadores humanistas rompe con la tradición libresco aportando nuevos modelos, entre los que se encuentran nombres como Niccolò Niccoli; Poggio Bracciolini, quien tradujo para el soberano la *Ciropedia* de Jenofonte; Leonardo Bruni, también conocido bajo el nombre de Leonardo Aretino; Antonio Beccadelli, autor de *Triumphus regis Alphonsi* y gran amigo de los escribanos catalanes Olcina y Martorell; o Francesco Fidelfo, de quien se conserva una obra iluminada con una preciosa escena de presentación³⁹. Su sucesor, Fernando el Católico, mantuvo también este interés por las letras, si bien la reina castellana se mostró como la mayor promotora en este sentido; de hecho, gran parte de figuraciones relativas a los Reyes Católicos en miniatura efigian tan sólo a Isabel, aunque conviene advertir que no son pocas las que muestran al rey aragonés, algunas de las cuales se encuentran insertas en libros de una calidad artística extraordinaria, como es el caso del relativamente desconocido Misal conservado en la Biblioteca del Vaticano y al que más adelante se hará referencia⁴⁰.

³⁷ Un interesante estado de la cuestión acerca de las relaciones del Magnánimo con las letras, se encuentra en Ángel CANELLAS y José TRENCHS, "Alfonso V y las nuevas corrientes humanísticas (1416-1458)", en CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, págs. 85 y sig. También se mencionarán el temprano trabajo de Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, "Alfonso V, amante de los libros", en VVAA, *Homenaje a Alfonso el Magnánimo. Ciclo de conferencias organizado por el Centro de Cultura Valenciana precedido de una breve introducción por Salvador Carreres Zacarés*, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946, págs. 67-73, o el capítulo octavo titulado "Un monarca del Renacimiento" de la obra de Alan RYDER, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia. 1396-1458*, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, Valencia, 1992. Este último se verá, en adelante, como RYDER, *Alfonso el Magnánimo*.

³⁸ Alturo concluye, citando al investigador Armando Petrucci, que una biblioteca cortesana es, en esencia, rica en textos en vulgar, en obras de poesía y narrativa, de devoción e historia, en narración caballeresca, militar y jurídico-feudal, y plurilingüe. ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 192.

³⁹ Nos referimos a sus *Satyrae*, escritas en Milán en 1449, cuyo frontispicio conserva una iluminación con las efigies del escritor y del soberano en compañía de un guerrero con lanza. Razones inherentes a este estudio han obligado a prescindir de la excepcional iconografía inserta en las obras procedentes de la corte napolitana. Sobre la cultura libraria en la corte y en la ciudad de Nápoles remito a VVAA, *Manuscrits del duc de Calàbria. Còdexs de la Universitat de València*, Universidad de Valencia, Valencia, 1991, págs. 14. Se verá, en adelante, como VVAA, *Manuscrits del duc de Calàbria* y, también, G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Licinio Cappelli editore, Rocca S. Casciano, 1897.

⁴⁰ Síntesis del valor del libro en las cortes peninsulares medievales en Luis REVENGA (Ed.), *Los reyes bibliófilos*, exposición en la Biblioteca Nacional, junio-septiembre de 1986, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986. En la publicación se añaden interesantes estudios relativos a las piezas expuestas. Se citará, en lo que sigue, como REVENGA (Ed.), *Reyes bibliófilos*. Remito también a Manuel SÁNCHEZ MARIANA, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Ollero y Ramos, Madrid, 1993, págs. 15-35. En adelante, SÁNCHEZ MARIANA, *Bibliófilos*.



3.- LA ILUSTRACIÓN DE LOS MANUSCRITOS

El casi centenar de manuscritos que ofrecen imágenes del rey de Aragón convierte a la miniatura en uno de los soportes de mayor importancia en lo que a iconografía regia se refiere. Si bien es cierto que la mayor parte de documentos proceden de la cancillería regia y, por tanto, los tipos de ilustraciones pueden responder al deseo del rey o de algún miembro de su real casa, no todos los códices en los que se inscribe su figuración fueron fruto de su ordenamiento y no responden, pues, a su propia voluntad; es el caso de los tumbos, de las donaciones o dotaciones y de casi todos los fueros y privilegios en general, los cuales eran encomendados escribir e iluminar por las instituciones beneficiarias de los mismos. Esto lleva a la conclusión obvia de que, al igual que ocurría en el resto del continente⁴¹, en ámbito peninsular y, por tanto, también en la Corona de Aragón, la producción de la miniatura sólo pudo estar unida a ambientes elitistas como cortes, abadías, obispados y familias principales.

Fuese quien fuese el promotor, civil o eclesiástico, el libro manuscrito requería de varios elementos indispensables para su manufactura y varias fases para su elaboración. No es este el lugar adecuado para profundizar sobre estas cuestiones, aunque sí es conveniente apuntar, en este sentido, una serie de observaciones sintetizadas.

En lo que concierne al material se precisaba:

- 1.- Por un lado, pergamino, material bastante dispendioso por su naturaleza.
- 2.- Por otro, las tintas y los pigmentos, algunos de los cuales eran tan costosos que debían especificarse en el contrato.
- 3.- Para finalizar, las encuadernaciones, algunas de las veces más ricas que el propio códice iluminado⁴².

⁴¹ Corrado MALTESE (Coord.), *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1973, pág. 308. Se verá citado, en lo que sigue, como MALTESE (Coord.), *Técnicas artísticas*. Existe gran número de obras dedicadas a esta cuestión. De entre las más relevantes por la bibliografía que aportan cabe citar, entre otros, a David DIRINGER, *The illuminated book. Its history and production*, Faber and Faber, London, sin año; Linda L. BROWNRIGG (Ed.), *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Anderson-Lovelace, The Red Gull Press, Vermont, 1995; Richard H. ROUSE y Mary A. ROUSE, *Manuscripts and their makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, Harvey Miller Publishers, London, 2000, vols. I y II; Gulielmo CAVALLO, *Libri e lettori nell Medioevo. Guida storica e critica*, editore Laterza, Roma-Bari, 2000.

⁴² Explica Gaspar Coll i Rosell que al no existir documentación sobre las tintas, su coste debía evaluarse conjuntamente con la tarea de escribir. Para más información sobre el coste de los materiales y de la mano de obra, vid. COLL, *Relació preu/valor*, págs. 224-226.



Por lo que respecta a las distintas fases de elaboración de las que consta una miniatura, que por supuesto no siempre fueron las mismas ni se realizaron con el mismo orden durante toda la Edad Media, de un modo general y simplificando las aportaciones de las numerosas obras que aluden a esta materia⁴³, puede resumirse que los distintos pasos a seguir por los miniaturistas fueron:

- 1.- Bosquejo de la escena.
- 2.- Esbozo de los colores base sobre vestidos y las otras partes de la escena a pintar.
- 3.- Contorneo con tinta roja del cuerpo y la cara. Por lo común, este contorno sigue el bosquejo original aunque con leves modificaciones.
- 4.- Realización de los rasgos fisonómicos.
- 5.- Acabado: pliegues de las telas, contornos con colores definitivos, determinación de las zonas marginales con colores y resalte en las zonas luminosas⁴⁴.

Debe añadirse que es muy probable que entre las fases de copia de un texto y la realización de las imágenes o miniaturas transcurriese cierto período de tiempo, pues se conoce que el iluminador intervenía después del escriba quien, al tiempo que copiaba el texto, dejaba en blanco los espacios reservados a la iluminación, hecho sobre el cual la Corona de Aragón ofrece algunos ejemplos⁴⁵. De este modo, existen evidencias documentales que certifican un trabajo claramente organizado entre escribas e iluminadores, labores que, sobre todo en el período del primer románico, podían recaer en una misma persona⁴⁶.

El mayor número de noticias referentes a escribas e iluminadores pertenecen, sin embargo, a períodos tardíos insertos ya en el siglo XIV y, fundamentalmente, en

⁴³ Como por ejemplo, Lecoy DE LA MARCHE, cap. VII "Les enlumineurs et leurs procédés" de *Les manuscrits et la miniature*, A. Quantin Imprimeur-éditeur, Paris, 1884; Robert BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the reign of saint Louis. A study of styles*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1977, págs. 12 y sig. –se verá como BRANNER, *Manuscript painting*–; Colette BEAUNE, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age. Le miroir du pouvoir*, Bibliothèque de l'Image, Hervas, Paris, 1989 –se citará como BEAUNE, *Rois de France*–; Christopher DE HAMEL, *Manuscript Illumination. History and techniques*, British Library, London, 2001, págs. 6-7.

⁴⁴ Pasos resumidos por Dodwell en una de sus comunicaciones según MALTESE (Coord.), *Técnicas artísticas*, pág. 304.

⁴⁵ Entre otros, los Fueros de Teruel o los *Usatges de Barcelona*.

⁴⁶ Especialmente en manuscritos donde la ornamentación era relativamente escasa y fina. DE HAMEL, *Manuscript illumination*, pág. 48. Para este autor, fue hacia 1100 cuando empezaron a distinguirse los escribas de los artistas. Un trabajo más específico en este sentido es el de Jonathan J. G. ALEXANDER, "Scribes as artists: the arabesque initial in twelfth-century English manuscripts", en M. B. PARKERS y A. G. WATSON (Eds.), *Medieval scribes, manuscripts and libraries: essays presented to N. R. Ker*, Scholar Press, London, 1978, págs. 87-116.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

259

el XV. Gaspar Coll, quien ha estudiado con detenimiento a estos artífices, llama la atención sobre las distintas denominaciones que aquellos recibían⁴⁷; “iluminador”, “pintor”, “escribano”, “escribano de porción”, “escritor”, “escribano de letra redonda” y “escribiente” son los más frecuentes. Para el autor, resulta de especial interés la expresión “*scriptor de letres formades e enluminador ab aur ab pinsell*”, pues el hecho de que en algún caso una misma persona fuese llamada como artífice de las dos funciones confirma la diferenciación entre ambas prácticas⁴⁸. Y puede añadirse, además, que esta misma locución corrobora también la prolongación de una usanza demostrada ya desde hacía siglos. De hecho, esta confluencia en la misma persona de ambas actividades es lo que llevó a Madurell⁴⁹ a concluir que las dos actividades podían considerarse como propias de un mismo oficio, conclusión descartada por Coll a raíz de la gran variedad de acepciones de todos estos términos en el período gótico⁵⁰. Así, lo general y lo más aceptado es diferenciar al escribano dedicado a la escritura del manuscrito y al miniaturista o el ilustrador en el caso de que la ilustración fuera más importante que la elaboración caligráfica y adornada de las capitales⁵¹. La progresiva complicación de las tareas y la necesidad de una mayor rapidez en la ejecución obligó, poco a poco, a definir cada una de las tareas según la habilidad de cada artista, con lo que se provocaba una clara racionalización de la producción⁵². Por desgracia para estos artesanos, no por trabajar en un taller colmado de encargos podía calificarse de próspero su nivel de vida, sobre todo en el gótico, período mejor estudiado y con mayor abundancia de documentación. Un coloquio internacional centrado en esta materia, llevó a los historiadores

⁴⁷ Gaspar COLL I ROSELL, “La il.luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental”, en *Miscel.lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya, nº 3, Barcelona, 1998, pág. 328 y sig. Se verá citado como COLL, *Il.luminació de manuscrits*.

⁴⁸ Y más si se tiene en cuenta que hay suficientes acepciones para diferenciar la actividad de copiar y la de iluminar. *Ibidem*.

⁴⁹ Josep M^a MADURELL I MARIMON, *Il.luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor*, Munich, 1967. Citado en COLL, *Il.luminació de manuscrits*, pág. 329.

⁵⁰ Según la documentación estudiada, iluminar es el acto de decorar o colorear algunas de las partes de los libros manuscritos, probablemente rúbricas e iniciales, mediante tintas azules, rojas y, aunque con menos frecuencia, amarillas. Así, en términos de Gaspar Coll, el escribano se convertiría en iluminador al decorar el manuscrito con su pluma. Otros documentos ofrecen al término “iluminar” un significado más pictórico al emplear expresiones como “*caplletrar amb or i d’altres colors*”, “*historiar*” o “*fer histories i imatges*”. Para más información acerca de este tema y otros relativos a estos oficios, como la autoconciencia profesional, vid. COLL, *Ibidem*, págs. 329 y sig.

⁵¹ MALTESE (Coord.), *Técnicas artísticas*, pág. 308.

⁵² De esta manera, las atribuciones a cada uno de los artistas fue más especializada; existieron especialistas en colocar oro, en el tratamiento de los fondos, de las filigranas, etc. Hélène TOUBERT, “Les manuscrits enluminés, miroirs de la société”, en Jean GLENISSON, (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1988, pág. 167. Figurará reseñado, en lo que sigue, como TOUBERT, *Manuscrits enluminés*, y GLENISSON (Dir.), *Le livre*, respectivamente.



participantes a concluir que salvo casos aislados, los artesanos vivían dentro de la estrechez económica, condición que les llevó a compaginar la tarea de iluminación de libros con otras manifestaciones artísticas⁵³. Entre ellas, destacaron la pintura de retablos o cortinas; el acondicionamiento de armas; la decoración de muros, vigas o mobiliario; la realización de banderas, emblemas heráldicos y carteles para las procesiones; y todo aquello que formaba parte de la escenografía litúrgica, como fue, por ejemplo, la decoración de cirios y la elaboración de túmulos para funerales solemnes⁵⁴.

Ya en el terreno de la iconografía, no conviene olvidar que para la realización de cada una de las miniaturas el iluminador tenía un repertorio, no sólo en su memoria sino también en modelos integrados en cuadernos o en manuscritos más o menos antiguos igualmente ilustrados. Señalaba Hélène Toubert que Kurt Weitzmann hizo emerger todo un “continente desaparecido” de la miniatura paleocristiana, de la cual tan pocos ejemplos han llegado hasta hoy. Gracias a sus estudios, centrados en una tarea regresiva de modelos, se pudo reconstruir y evidenciar la existencia de una miniatura hebrea antigua, anterior a los primeros manuscritos cristianos de la Biblia, que habría recogido los sucesivos esquemas de ilustración⁵⁵.

También de importantes consecuencias fue la labor desempeñada por André Grabar, quien describió una sucesión esquemas compositivos convenidos que él denominaba *topoi*. Según este investigador, lejos de inventarse espontáneamente las imágenes, que en cada caso traducían el contenido exacto del texto, los pintores disponían de un número de *topoi* que podían corresponder bien a escenas enteras, bien piezas sueltas con las que podían combinarse varias escenas. Así, según sus propios términos, cada tradición artística más o menos establecida disponía de “un

⁵³ Joaquín YARZA LUACES, “El pintor en Cataluña hacia 1400”, en *Artistes-artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I. Les hommes, Rennes, 1986, págs. 381-405; artículo luego publicado en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, nº 20, 1985, págs. 31-57. Se referirá a él como YARZA, *El pintor*. Vid. también, del mismo autor, “Artista artesano en el gótico catalán”, en *Lambard. Estudis d’art medieval*, nº 3, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1987, págs. 129-169.

⁵⁴ Gabriel LLOMPART I MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. I, Lluís Ripoll, Palma, 1977, págs. 108-111; y YARZA, *El pintor*, págs. 31-57. Los dos citados en Joan DOMENGE I MESQUIDA, “Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)”, en Joaquín YARZA LUACES y Francesc FITÉ I LLEVOT (Eds.), *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Lérida, 1999, pág. 317, n. 15. Esta última obra se citará como YARZA y FITÉ (Eds.), *Artista-artesà*.

⁵⁵ TOUBERT, *Manuscrits enluminés*, pág. 169.



arsenal de *topoi* los cuales, pese a imponer un esquema convenido, no obligaba a componer imágenes idénticas⁵⁶.

De entre todos los modelos compositivos establecidos por André Grabar atañen al presente análisis los siguientes⁵⁷:

1.- Emperador entronizado. Este *topos* comporta, en esencia, la imagen de un emperador sentado de frente, flanqueado por dos personajes o dos grupos de personajes más o menos simétricos a los que se atribuyen gestos de obediencia, adoración o aclamación. De una aplicación a otra, los detalles cambian, pero el esqueleto del esquema siempre se mantiene. Esta fórmula iconográfica está atestiguada desde finales de la antigüedad y es anterior al nacimiento de la cristianad, pues el arte romano imperial ofrece gran variedad de ejemplos.

2.- Esponsales. Interesa doblemente, pues se refiere tanto a la escena matrimonial como a la coronación del emperador. Lo habitual es mostrar a tres personas: una figura vista de frente, que bendice y pone las coronas sobre las cabezas de los otros dos personajes, simétricos, que lo rodean. Esta fórmula también es anterior al arte cristiano, pues así se revelan algunas figuras imperiales romanas⁵⁸.

3.- *Topos* de audiencia. Esta tipología presenta escenas en las que el príncipe entronizado recibe embajadas y dignatarios en audiencia. Suele verse a un príncipe sentado en uno de los lados de la escena y, ante él, una fila de personas que se dirigen a él. Es un tipo de *topos* que rompe con los anteriores en frontalidad y simetría, pues se disponen lateralmente. Es lo que Grabar califica de “acontecimiento dramático”, pues presupone una acción. Este mismo esquema también puede servir para figurar la sumisión de los vencidos, el juicio de los acusados colocados ante el

⁵⁶ André GRABAR, “Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque Nationale de Madrid”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n° XXI, A et J Picard, Paris, 1977, págs. 197-198. Será citado como GRABAR, *Skylitzès*.

⁵⁷ Todos ellos, excepto el último, descritos en GRABAR, *Skylitzès*, págs. 197-200.

⁵⁸ La fórmula habitual que se tenía en Bizancio para representar la bendición divina del matrimonio era la que se muestra en un cofrecillo de marfil del Palazzo Venecia, en Roma. En él, Jesús, entre la pareja matrimonial, pone sus dos manos sobre la corona del soberano y de la soberana. Esta misma iconografía podía también simbolizar, como el resto de las imágenes de coronación con el emperador solo, al reino bendecido por Dios. De hecho, la inscripción que acompaña al cofre así lo confirma: “Cristo bendice la pareja imperial. Una pareja de [tus] servidores [te] adora según tu dignidad”. Según André GRABAR, “Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier”, en *L'art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum reprints, London, 1980, pág. 136. Se citará, en lo que sigue, como GRABAR, *Les cycles*.



juez e incluso, en escenas religiosas, a los fieles en adoración ante una efigie divina. Su origen remonta al fin de la antigüedad tardía y aparece en obras paganas⁵⁹.

4.- Emperador en combate. Parece ser que para figurar batallas se disponía de numerosos *topoi*, aunque a los armados siempre se les colocaba un trazo tipológico que les daba el sentido de victoria o de derrota. Los soldados suelen estar representados mediante dos grupos de caballeros armados que galopan a derecha o a izquierda y que llevan en lo alto sus lanzas. Estos mismos caballeros pueden estar colocados ante una arquitectura para evocar su marcha o su retorno. Las muestras más antiguas de este esquema se encuentran en los primeros siglos de nuestra era, si bien esta categoría pudo haber nacido en el arte áulico helénico o en el arte imperial romano, aunque también en el arte de las provincias limítrofes del imperio, donde la guerra de movimiento se llevaba a cabo constantemente.

5.- *Topos* de la muerte de un soberano. La existencia de modelos para estas imágenes está atestiguada por otras pinturas medievales que se aplican para ilustrar otras materias, como es la Dormición de la Virgen.

6.- Retrato de autor⁶⁰. Como equivalente iconográfico de las firmas de los representantes de la autoridad civil y eclesiástica, al igual que lo era el retrato en una bula o en un acta imperial.

Dentro de esta misma línea de investigación destaca, de entre otras, la obra de Xenia Muratova, quien demostraba en uno de sus títulos cómo habían sido empleados ciertos temas propios de biblias y salterios para ilustrar otros textos profanos; aspecto que, como de inmediato se verá, afecta en gran medida al presente estudio referido a la imagen figurativa del rey⁶¹. E, igualmente, a la inversa; Alain Besançon describe en uno de sus trabajos aquellas escenas del arte pagano imperial que se “convierte”, por así decir, por razón de la cristianización⁶². También, y en este

⁵⁹ En estelas votivas griegas y romanas, en imágenes esculpidas y monetarias del arte imperial romano, etc. GRABAR, *Skylitzès*, pág. 199.

⁶⁰ Descrito en André GRABAR, *La iconoclastia bizantina*, Arte y estética, 37, Akal, Madrid, 1998, pág. 68. En la versión original, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris, 1984, en pág. 70. Aparecerá, en lo que sigue, como GRABAR, *Iconoclastia*.

⁶¹ Artículo cuyas líneas establecían las estrechas relaciones de estas ilustraciones propias de libros religiosos con escenas del *Bestiario de Amores* de Richard de Fournival. Xenia MURATOVA, “Un épisode de la pratique de travail des enlumineurs au XIIIe siècle: l'utilisation des motifs bibliques pour illustrer les écrits profans”, en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*. pág. 545. Sobre esta interrelación textos sagrados-textos profanos, remito, también, a Alison M. STONES, “Sacred and profane art: secular and liturgical book illumination in the thirteenth century”, en Harald SCHOLLER (Dir.), *The epic in Medieval society*, Max Niemeyer, Verlag, Tübingen, 1977, págs. 100-112. Será citado, en adelante, como STONES, *Sacred and profane*.

⁶² La apoteosis se convierte en la Ascensión de Cristo; la ofrenda de presentes se corresponde a la Adoración de los magos; el adventus o entrada triunfal en la Entrada de Cristo en Jerusalén; y el



mismo sentido, es preciso recordar el más prematuro estudio de Christopher Walter, quien no sólo profundizaba sobre algunos de estos *topoi* citados⁶³, sino que aportaba, en una de sus publicaciones, otros tipos que, asimismo, incumben al presente análisis. Veamos.

7.- Triunfo. Escena que deriva del arte oficial del imperio romano y que se retoma en el Renacimiento⁶⁴.

8.- Adventus. Era la llegada triunfal del emperador a Roma o a una ciudad recién conquistada. Más adelante sirvió como modelo de representación de Cristo entrando en Jerusalén. La analogía es evidente: Cristo llegando montado en un burro aclamado. En la iconografía aquí objeto de estudio, el emperador siempre aparece representado a caballo, aclamado y a las puertas de una ciudad⁶⁵.

De esta manera, tras la constatación y ulterior aceptación de la existencia de unos esquemas iconográficos que se mantienen más o menos inmutables a lo largo del tiempo, parece posible concluir que tan sólo era necesaria una pequeña acomodación de la antigua imaginería imperial para la iconografía de los emperadores y reyes cristianos de la Edad Media⁶⁶. Esto mismo es lo que Kurt Weitzmann debía entender cuando afirmaba que, en realidad, la invención de escenas fue excepcional en la iluminación del libro clásico y medieval⁶⁷. El autor, sin

emperador entronizado con su corte deriva, según el investigador, en la representación de Cristo y la Virgen entronizada rodeados de ángeles y santos. Para más información, Alain BESANÇON, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. L'esprit de la cité*. Fayard, Paris, 1994, pág. 152. Figurará como BESANÇON, *Image interdite*.

⁶³ Sobre las representaciones oficiales del emperador explicaba que era muy difícil precisar las del ofrecimiento de un privilegio o las de la presentación de un ofrecimiento. Según el historiador, ambas debían proceder del modelo de la investidura, como también las representaciones de Moisés recibiendo la ley. De acuerdo con André Grabar, sostenía que el retrato era un modo de garantizar y autenticar el texto. Esta práctica fue copiada por los artistas cristianos, quienes presentaron a David en el frontispicio del Psalterio, y a cada evangelista ante sus Evangelios, por ejemplo. Además de todas estas, estudió escenas de audiencias, la coronación de Lotario II y la donación de Constantino. Vid. Christopher WALTER, "Papal political imagery in the medieval lateran palace", en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, vols. XX y XXI, A et J Picard, Paris, 1970-1971. Se referirá a esta obra como WALTER, *Papal political imagery*.

⁶⁴ *Ibidem*, vol. XXI, pág. 109.

⁶⁵ *Idem*, pág. 127.

⁶⁶ Sin embargo, según defendía Michael Camille, estos iluminadores no sólo contemplaban temas de la antigüedad pagana, pues en el ámbito de las imágenes el Islam también se convirtió en fuente de inspiración para escritores y artistas, quienes no dudaron en aprovechar las posibilidades que les ofrecían aquellas creaciones. Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid, 2000. En adelante, CAMILLE, *Ídolo*.

⁶⁷ Defendía que los primeros iluminadores cristianos siempre pretendieron mantener una correspondencia lo más estrecha posible entre texto e imagen y que utilizaron para ello convenciones de varias clases similares, en principio, a la de sus antecesores paganos. Así, siempre que debían representar a un gobernante, por ejemplo, la fórmula que aquellos solían emplear era la de un emperador bizantino. Kurt WEITZMANN, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Barcelona, 1990, págs. 114-116. Se citará como WEITZMANN, *Rollo y códice*.



embargo, advertía de las diferencias más o menos tangibles o significativas dentro de estos mismos esquemas, divergencias que atribuía a las corrientes artísticas y estilísticas, mientras se mantenían inalterables una serie de elementos conservadores, que en la figura humana se condensaban en los movimientos y en los gestos que expresaban una acción determinada⁶⁸. Así pues, en consonancia con François Garnier y de acuerdo con lo que va a comprobarse a continuación, el rápido examen de una serie de imágenes que presentan caracteres comunes pero con correlaciones variables y en contextos diferentes, conduce a una evidencia: la imagen medieval está codificada⁶⁹.

Para finalizar, previo al análisis de la imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura, se ha estimado oportuno también realizar algunas consideraciones, aunque breves, acerca de la colocación de estas iluminaciones en los códices manuscritos a tratar y su relación con el texto que ilustran.

Un vistazo al repertorio descubre que las primeras manifestaciones regias, de los siglos X al XII, se encuentran en frontispicios, en registros específicos sin texto o en espacios delimitados cuyos contornos definen con precisión la superficie a decorar⁷⁰. De esta manera, y sintetizando, pueden distinguirse hasta cuatro tipos iniciales de figuración que, por decirlo de algún modo, no guardan relación directa con el texto. Estos son:

1.- Folios destinados, en exclusiva, a la figuración. Sería el caso de los códices *Albeldense* y *Emilianense* o la *Dotación de Santa María de Nájera*, por ejemplo. En ellos, las figuraciones a tratar se presentan carentes de textos que aludan a dichas composiciones.

2.- Colocación de marcos que delimitan el espacio destinado a la ilustración, como evidencian las representaciones del *Tumbo A* o el llamado *Libro de la Cadena de Jaca*. En estos documentos, las efigies reales se insertan dentro de enmarques que ciñen, con claridad, los espacios reservados a la figuración.

3.- Separación, mediante registros horizontales, de las zonas destinadas a texto y a dibujo. Las diversas versiones de las *Actas del Concilio de Jaca* son casos

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 117. Se intentó compilar y codificar el lenguaje de los gestos en François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, 2 vols., Le Léopard d'Or, Paris, 1982. En adelante, GARNIER, *Signification et symbolique*.

⁶⁹ François GARNIER, "La lecture de l'image médiévale", en GLENISSON (Dir.), *Le livre*, pág. 177.

⁷⁰ Es el caso de los códices *Albeldense* y *Emilianense*, la *Dotación de Santa María de Nájera*, el *Tumbo A*, las diversas copias de las *Actas del Concilio de Jaca*, el *Libro de la cadena de Jaca*, o las diferentes donaciones regias a las diócesis de Jaca y Huesca, por ejemplo.



ilustrativos al revelar, con claridad, la división en registros horizontales que alternan texto y figuración.

4.- Colocación de la representación en áreas desprovistas de texto, ex profeso, dentro de la caja de escritura. Claros exponentes los conforman la *Donación de Ramiro I y su hijo Sancho*, la *Donación de Pedro I*, incluida su copia posterior, y algunas miniaturas del *Liber Feudorum Maior*, ya en el siglo XIII⁷¹.

Así, en los primeros tiempos, las figuraciones parecen mantener, a primera vista, escasa relación formal con el pasaje que ilustran, pues se hallan en zonas claramente separadas del contenido textual. Pero en realidad, texto e imagen mantienen claros vínculos entre sí; por ejemplo, los folios iluminados de los códices *Albeldense* y *Emilianense* no mantienen correspondencia con el texto porque se crearon específicamente para la figuración⁷², pero sus ilustraciones se encuentran, en efecto, vinculadas al texto porque su iconografía alude a los monarcas relacionados con el concilio, motivo principal de la elaboración del manuscrito. Lo mismo ocurre con la *Dotación de Santa María de Nájera*, cuya representación regia, pese a encontrarse al margen de cualquier indicio textual, alude a la dotación, por lo que las relaciones con el texto son evidentes. E igual sucede con el resto de tipos, como denotan las miniaturas del *Tumbo A*, las de las *Actas del concilio de Jaca* o las distintas donaciones a las diócesis de Jaca y Huesca⁷³.

Conforme se fueron generalizando las rúbricas⁷⁴ y las iniciales⁷⁵, partes esenciales del texto porque servían para introducir apartados, divisiones y

⁷¹ Estos últimos tres casos reflejan, con probabilidad, la tradicional decoración de los rollos.

⁷² Prescindiendo, claro está, de las notas identificativas de cada uno de los personajes representados.

⁷³ En torno a estas relaciones texto-imagen, es preciso recordar que Ana Domínguez Rodríguez estableció, en uno de sus artículos relacionados con la miniatura alfonsí, hasta tres niveles: 1.- Ilustración que se relaciona de un modo directo con el texto, pues aclara su significado y de él deriva. 2.- Relación oblicua, pues las miniaturas reflejan parte del texto pero no lo ilustran al detalle. 3.- Alejadas del texto, tanto en lo que concierne a su contenido, a su sentido literal y a la idea general del mismo. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Texto, imagen y diseño de la página en los códices de Alfonso X el Sabio (1252-1284)", en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*, pág. 319. También es muy aclaratorio el más temprano estudio de Joaquín YARZA LUACES, "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en Joaquín YARZA LUACES y Francesca ESPAÑOL BERTRÁN (Eds.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre 1984*, vol. I, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 193-202. En adelante, YARZA, *Texto-imagen*.

⁷⁴ Término que procede de *rubrum*; rojo en latín, y que se refiere a los encabezamientos de los textos. Solían realizarse con el mismo tipo de escritura, del mismo tamaño que el resto del documento y, normalmente, en la misma línea donde comenzaba el texto. A veces el final también se marcaba con rojo, parte que se denomina colofón. Estos encabezamientos tenían la función de romper visualmente el texto en secciones, pues los libros estaban escritos con una sola columna, sin ningún tipo de división. DE HAMEL, *Manuscript illumination*, pág. 16.

⁷⁵ Que erróneamente se han supuesto invención medieval, pues se advierten ya en los textos clásicos. DE HAMEL, *Ibidem*, pág. 20. Si fue una novedad propia del medievo, sin embargo, el historiarlas. Para



subdivisiones, elementos que facilitaban la lectura, la comprensión y la localización, se fue extendiendo también el uso de estos mecanismos para insertar la figuración. De entre ellos, el sistema que sobresale con más notoriedad es la inicial que, de acuerdo con su importancia, ha sido clasificada en dos tipos: por un lado, la que encabezaba un libro, que era de gran medida y de muy buena decoración; por otro, la que iniciaba un capítulo, cuyo formato y características eran algo más modestos en comparación con la primera⁷⁶. Esta jerarquía, que no hacía sino denunciar también los distintos rangos existentes entre las diferentes partes del texto, se advertía entonces a través de la colocación en el texto y en su tamaño, y también mediante la esplendidez en el color y en el trabajo. Debe añadirse que la inicial, como continente de representación, se observa, siempre en lo que a iconografía del rey de Aragón se refiere, a partir de manuscritos de mediados del siglo XIII⁷⁷, configurándose dos de las versiones de los *Fueros de Teruel* como los primeros ejemplares, ya que sus iniciales Q, como se verá, insertan la efigie de un soberano, supuestamente el otorgante de los mismos, en ambos casos Alfonso II. A partir de entonces, la utilización de las iniciales como receptáculo de iconografía regia será constante hasta el final del período que aquí se trata.

Sin embargo, la iluminación de libros no se redujo simplemente a la inserción de iniciales historiadas o viñetas decoradas. Señala François Avril que durante el siglo XIV se desarrolló un esquema de ilustración articulado en tres partes: la ilustración propiamente dicha; la inicial decorada o historiada, y el *bas-en-page*, sin olvidar las *drôleries*, imágenes grotescas que no cuentan en la clasificación por tratarse de figuraciones híbridas marginales sin consonancia directa con el texto. Las

más información, de entre otros, TOUBERT, *Manuscrits enluminés*, pág. 166; Jonathan J. G. ALEXANDER, *The decorated letter*, Thames and Hudson, London, 1978, págs. 9 y sig.; o también Otto PÄCHT, *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Forma, Madrid, 1993. Estos dos últimos serán citados, en lo que sigue, como ALEXANDER, *Decorated letter* y PÄCHT, *Miniatura medieval*.

⁷⁶ Algunas veces, las iniciales cumplían la función de contribuir a enmarcar mejor la caja de escritura a través de sus filamentos ascendentes y descendentes. ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 249.

⁷⁷ La utilización de iniciales con figuraciones humanas se observa, en el ámbito europeo, en códices anteriores. Se considera que una de las iniciales historiadas más antiguas se encuentra en el folio 26v de la *Historia Eclesiástica* de Beda (†735) (Publichnaja Biblioteka, San Petersburgo, Ms. lat. Q.v.I.18), que representa a san Gregorio. Vid. DE HAMEL, *Une histoire*, págs. 39-41, fig. 29. En ámbito peninsular y, centrándonos ya en la iconografía del rey, parece ser que los monarcas castellanos fueron más precoces que los aragoneses en el uso de las iniciales como marco de sus figuraciones, ya que se encuentra una efigie de don Pelayo (718-737) con la cruz de la victoria en una inicial del *Códice Misceláneo Histórico* (Ms. 2805 de la Biblioteca nacional de España, Madrid, fol. 23), fechado en el siglo XII. Aprovecho esta ocasión para agradecer a Roser Fernández Camafort que me proporcionase un ejemplar de su tesis de licenciatura titulada “*La imagen figurativa de los reyes de Castilla y León durante la Edad Media: corpus descriptivo*”, pues ha facilitado, en gran medida, las imprescindibles tareas comparativas entre las imágenes regias peninsulares. Su catálogo será referido como FERNÁNDEZ, *Corpus*.



figuraciones insertas en estos tres campos, además, mantenían una serie de relaciones no sólo con el discurso escrito que ilustraban, sino también entre ellas mismas. De este modo, la miniatura principal, normalmente enmarcada y relacionada con el texto, mantenía subordinada a la inicial y a las escenas del borde inferior⁷⁸. En el ámbito aragonés esta compartimentación tripartita también fue adoptada en el período gótico, si bien estos esquemas compositivos convivieron con los tradicionales sin obstruir el ingenio del artista, como demuestra, por sólo citar un ejemplo, el sorprendente folio del Juicio Final del *Misal de Santa Eulalia*, donde la miniatura conquista los márgenes de la página dejando el centro para el contenido textual que parece superponerse sobre un *continuum* figurativo.

4.- LA FIGURACIÓN DEL REY DE ARAGÓN EN LOS CÓDICES ILUMINADOS: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Al igual que en los dos anteriores soportes artísticos estudiados, también se ha decidido aquí realizar una visión de conjunto que facilitara y adelantara, aunque de un modo bastante general, la imagen figurativa del rey de Aragón en las miniaturas medievales. Lo cierto es que la distinta naturaleza de los códices, la aportación de más o menos iluminaciones por parte de cada uno de ellos –a veces una, a veces decenas– y los diversos tipos iconográficos hallados dificultan quizás una lectura rápida, si bien los gráficos a los que aquí se remite permiten, consultados con paciencia, interesantes observaciones que son las que aquí se van a exponer⁷⁹. Es preciso señalar que estas líneas pretenden conseguir un examen de conjunto, por lo que no profundizarán en las cuestiones iconográficas, sino que tan sólo se señalarán para ahondar sobre ellas en el momento correspondiente⁸⁰.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho, es preciso apuntar una serie de cuestiones relativas a la organización del contenido de los gráficos; quizás de este modo resulte más cómoda la lectura del conjunto de registros aportados en las tablas.

⁷⁸ François AVRIL, "Manuscrits", en VVAA, *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Ministère de la Culture, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, pág. 276. En adelante, AVRIL, *Manuscrits* y VVAA, *Fastes du gothique*, respectivamente.

⁷⁹ Véase el gráfico que aportamos al inicio de las láminas referidas a este capítulo.

⁸⁰ Se citarán, asimismo, los códices, aunque no sus signaturas y lugar de conservación.



En primer lugar, se especifica la fecha que, aunque muchas de las veces es orientativa, ha servido para organizar el gráfico según el marco cronológico. Como se verá, se han escogido distintos tipos de fondos para delimitar las centurias con la intención de compartimentar visualmente cada uno de los siglos y facilitar un estudio por segmentos temporales. En segundo lugar, se especifica el carácter del manuscrito, pues la representación del rey se encuentra en pergaminos que se han clasificado como religiosos –libros conciliares, pergaminos de dotación y libros de devoción–, jurídicos –fueros y privilegios– y de humanidades, entendiendo este último término en un sentido bastante amplio –ámbito de la literatura, de la historia, de la formación, armoriales o genealogías, etc.–. A continuación, se inserta el nombre de la obra, con cuya referencia termina lo que ha sido denominado “Datos generales de la obra”⁸¹. Para finalizar, se ha establecido un conjunto de seis columnas que revelan, también por colores, los tipos de posición adoptado por el rey que se han sintetizado en “arrodillado”, “en pie”, “ecuestre”, “entronizado”, “busto” y “otras”. Al advertir que una idéntica postura se podía encontrar en diferentes escenas y podía manifestar distintas actitudes, se ha optado escribir, dentro de cada una de las casillas, estas diversidades mediante términos concisos, como son “en oración”, “pasante”, “presentación”, “autor” o “dialogante”, por ejemplo. Cuando esta situación se daba en un mismo manuscrito, cada una de las actitudes ha sido separada mediante el signo /.

Realizadas las consideraciones formales pertinentes, conviene sumergirse ya en los datos ofrecidos por la tabla. Veamos.

Una de las primeras cuestiones que se observa es la ya señalada escasez de producciones hasta el siglo XIV, centuria en la que el género de la miniatura despega con la documentación institucional fundamentalmente laica, esto es, de la cancillería regia o del resto de corporaciones públicas⁸². Sorprende esta cuestión, pues hasta el siglo XIII, parece ser que inaugurado con el *Liber Feudorum Maior*, todos los

⁸¹ Tal y como se añade en la leyenda, los nombres que figuran con una asterisco corresponden a las obras en cuyos márgenes, marginalia o *drôleries*, aparecen representados reyes o figuras imaginarias con cabezas coronadas. Es el caso del *Vidal Mayor* o de algunos *usatges* o fueros, por ejemplo. Elementos de especial atractivo, “encantadores de iconógrafos” en términos de Rosa Alcoy, como se verá no siempre mantienen relación con el resto de miniaturas presentes en el mismo folio. En torno a este tema, vid. ROSA ALCOY I PEDRÓS, “Rostres profans i marginalia a Catalunya. Qüestions d’enfocament”, en *D’Art. Revista del departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona*, n° 15. marzo, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1989, págs. 76-93. Aparecerá como ALCOY, *Rostres profans*.

⁸² Obsérvese que del siglo X tan sólo se conservan dos códices que ofrecen figuración del rey, y en este caso muy similares; los códices *Albeldense* y *Emilianense*. Del mismo modo, el siglo XI está representado, tan sólo, por la *Dotación de santa María de Nájera*, de mediados de centuria.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

269

pergaminos que incluyen figuración del rey proceden de escritorios eclesiásticos: los códices *Albeldense* y *Emilianense* y la *Dotación de santa María de Nájera*, a los que hay que considerar como precedentes, el compendio del *Tumbo A*, las distintas versiones de las *Actas del Concilio de Jaca*, el denominado *Libro de la cadena de Jaca* y las respectivas *Donaciones* de Ramiro I y su hijo Sancho o Pedro I a las iglesias jacetana y oscense. Como su nombre indica, la mayor parte de estos manuscritos se refieren a dotaciones, por lo que su iconografía representa este acto de donativo. Sin embargo, el gráfico explica que este tipo de acción puede realizarse mediante dos gestos o posturas, pues aunque el monarca se exhibe la mayor parte entronizado, se encuentra también como figura estante, como por ejemplo en la temprana dotación najerense. En el caso de los concilios el soberano se presenta, invariablemente, en pie, aunque en alguna ocasión adquiera el ademán de orar, como exhibe una de las versiones de las *Actas del concilio de Jaca*.

Del siglo XIII, todavía parco en iluminaciones, destaca, ante todo, el carácter de los códices, pues prescinden de la antes exclusiva categoría religiosa para iniciar la jurídica y la que se ha decidido denominar de “humanidades”, la cual, en este período, engloba las curiosas creaciones literarias y poéticas englobadas en las *Cantigas de santa María* y en los diversos *Cancioneros* ilustrados que aquí no se analizan. Por lo general, el soberano se muestra entronizado, si bien emplea esta posición en escenas, entre otras, de vasallaje, de pactos con otros reyes, de administración de justicia, como testigo o, incluso, como autor del comunicado. Del mismo modo, debiera destacarse la variedad de escenas insertas en el *Vidal Mayor* o *In excelsis Dei thesauris*, que no hace sino denotar la gran riqueza de modelos empleados en el *scriptorium* del cual surge.

A partir del siglo XIV el panorama se complica. Casi una treintena de códices repletos de representaciones regias y procedentes de escritorios de naturaleza tanto laica como eclesiástica, engrosan el repertorio iconográfico del rey. Aunque la mayor parte de volúmenes conciernen a materia jurídica, esto es, fueros y privilegios, no deben menospreciarse los del tercer tipo, pues empiezan a acrecentar en número los libros de historia, de entre los que sobresalen las crónicas⁸³ y las diversas ordenaciones de palacio, inspiradas, sin duda, por el precedente de las *Leges palatinae* mallorquinas, instituidas antes de mediar el siglo. Se hallan catalogados

⁸³ De este siglo constan las iluminaciones del *Libre dels feyts del rei en Jacme*; de la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, por error conocida también como *Crónica de san Juan de la Peña*; y la foránea *Cronaca figurata di Giovanni Villani*.



también dos manuscritos de devoción; el tan conocido *Libro de horas de María de Navarra* y los *Oficios de devoción privada*, ambos de gran interés por lo que a la iconografía del rey se refiere. La tabla evidencia que es a partir del Trescientos cuando surge, en miniatura⁸⁴, el busto del rey, aunque siempre inserto en el campo de una inicial e indicando, la mayor parte de las veces, que el autor del texto iniciado con ella es el soberano allí figurado. También manifiesta que la posición arrodillada del monarca surge en este mismo momento, pues hasta entonces la única escena de oración nos había mostrado la figura regia en pie y con las manos alzadas⁸⁵. Quizás pueda sorprender que las dos primeras representaciones que muestran al rey arrodillado sean códigos jurídicos, los *Fori et privilegia Valentiae* y el *Llibre dels furs de Valencia*, pero en realidad no debe resultar extraño que estos libros institucionales pretendan remarcar la piedad del monarca, pues ésta era una de las cualidades que, entre otras, un buen monarca medieval debía poseer⁸⁶. Por otro lado, se observa también una multiplicidad de escenas, destacando, en este sentido, las *Leges palatinae*, conjunto de ordenaciones de palacio que exhiben al rey en actitudes inéditas relativas a la vida cotidiana de palacio, composiciones que, curiosamente, no consiguen consecuentes en lo que a la figuración del rey de Aragón se refiere. De hecho, y como se verá, estas mismas leyes, que al copiarse se configuran y transcriben como *Ordinacions de cort*, mantienen ciertos esquemas, aportan algunos nuevos⁸⁷ y prescinden de otros, grupo este último engrosado precisamente por las representaciones de la vida diaria en la corte.

⁸⁴ Recuérdese los capítulos anteriores. A modo de síntesis, con soporte numismático, en tiempos de Ramón Berenguer I (1035-1076), ya se había empleado esta tipología. El busto, de frente, fue después olvidado hasta tiempos de Pedro IV, quien volvió a adoptarlo al acuñar la moneda mallorquina. En el ámbito sigilográfico, es igualmente en el siglo XIV y bajo el cetro del *Ceremonioso* cuando se adopta este tipo iconográfico para uno de sus sellos anulares.

⁸⁵ Así se presenta en una de las versiones de las ya aludidas *Actas del concilio de Jaca*.

⁸⁶ O esto es lo que señalan, con mucha frecuencia, las crónicas. Por ejemplo, de Jaime I, quien figura orante en los *Fori et privilegia Valentiae*, la crónica de Bernat Desclot, refiriéndose a la muerte de Pedro III dice: “D'on jo [obispo de Valencia] us consell [a Pedro III] que semblers a vostres antecessors, reis d'Aragó, qui tots temps foren bons crestians e amics de nostre Senyor, especialment vostre pare”. Vid. DESCLOT, *Crònica*, cap. CLXVIII, en Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³. Figurará citado, en lo que sigue, como DESCLOT, *Crònica* y SOLDEVILA, *Les quatre*, respectivamente. Del mismo modo, las crónicas explican también que las donaciones se debían a la piedad del monarca, como es el caso del pasaje de la *Crònica de san Juan de la Peña* que dice: “Exalçó el nombre de Ihesu Christo en las tierras que conquistó [...] fue bastedor de muytos monesterios de diversas religiones [...] e lo pobló de las monjes de Poblet, et todos los monesterios de los menores et de los predicadores de todos sus regnos, et él possa y las primeras piedras Dios loando et a honor dél dava y de los sus trasoros por bastar aquellas”. Vid. Carmen ORCÁSTEGUI GROS, *Crònica de san Juan de la Peña*. (Versión aragonesa). Edición crítica, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, cap. 35, 187-194. Aparecerá como ORCÁSTEGUI, *Crònica*.

⁸⁷ En general, con escenas referentes a la coronación.



Si el siglo XIV destacaba por una gran aportación de imágenes, y también de composiciones, el siglo XV se convierte en la centuria más productora, pues a ella pertenece casi la mitad de la totalidad de códices recopilados. En cuanto al carácter de las obras, destaca la preeminencia de las clasificadas como de “humanidades” que además de integrar códices de temática tradicional, como crónicas y ordenaciones, ahora contienen también materias originales como son las genealogías, algunas realizadas con clara intencionalidad política⁸⁸, y algún compendio de armoriales, si bien la imagen del rey aragonés de este último ejemplo procede de un volumen ultrapirenaico que no fue encomendado por ningún promotor de la Corona; el conocido *armorial de la Toison d’or*⁸⁹. De entre los libros religiosos sobresalen espléndidos libros de horas, como el perteneciente al Magnánimo o el finalmente atribuido a Juana Enríquez; algunos breviarios, como el del rey Martín o el de la reina Isabel, y misales, tipología esta última que se observa, con figuración real, desde inicios de siglo XIV hasta entrada la siguiente centuria. Este último aspecto no tiene nada de extraño ya que la religiosidad de Isabel y Fernando, que les valió el sobrenombre de Católicos, es la que promovió la mayor parte de volúmenes piadosos catalogados a partir de mediar el 400; lo cierto es que en la producción de los códices devocionales hasta 1516 tienen parte activa los soberanos de Castilla y Aragón⁹⁰. En lo que concierne a cuestiones de iconografía, es preciso señalar que priman las representaciones mayestáticas, que generalmente muestran al rey como autor, aunque algunas veces no hagan sino presentar un retrato del soberano entendido, claro está, en el amplio sentido del término, al igual que lo hacen algunas de las figuraciones erguidas, todas ellas muy frecuentes en las obras genealógicas según evidencian el *Rollo genealógico de Poblet*, la *Genealogía de Alonso de Cartagena* o la *Genealogía regum Navarre et Aragonie*, por ejemplo. Aumenta también el número de figuraciones que muestran escenas de presentación, si bien es una tipología ya advertida a mediados del siglo anterior, en concreto dentro de las páginas procedentes de algunos *usatges* y fueros.

Para finalizar se llamará la atención sobre la diferencia de género que, como se verá, se hará también extensivo al resto de géneros artísticos que todavía quedan por

⁸⁸ Como se verá, caso incuestionable fue la *Descendentia dominorum regum Siciliae*.

⁸⁹ Al ser foráneo, no será analizado en el presente estudio. Es evidente que ni las genealogías ni los armoriales fueron creados en el siglo XV, pues existen ejemplos anteriores incluso peninsulares, aunque siempre en otros contextos y al margen de la iconografía rey aragonés.

⁹⁰ Como demuestran el *De Vita Christi Cartujano*, el *Liber Missarum* o el *Misal de Fernando el Católico*, entre otros.



analizar. Con algunas excepciones⁹¹, la imagen figurativa de la reina de Aragón se generalizará a partir de mediados del siglo XV, teniendo como protagonistas incuestionables a María de Castilla e Isabel la Católica.

4.1.- En pie

Es la posición que se adopta en fechas más prematuras, pues ya consta en uno de los folios iluminados de la *Crónica Albeldense*, códice que debe ser considerado como precedente. Extendida hasta el siglo XVI, su utilización abarca un sin fin de posibilidades, pues puede ser indicador de autoría, de actividades propias de algún ceremonial, de esponsales, de la participación en una procesión o, incluso, de una escena de presentación. No debe olvidarse que también fue empleada como postura escogida para las genealogías aunque su función no era otra que la de ofrecer un porte estable a cada uno de los retratados. Tampoco puede omitirse la colocación estante del orante, de frente y con las manos alzadas, pues era uno de los gestos que en la Alta Edad Media se aplicaba a quienes rezaban.

4.2.- Entronizado

Es la segunda tipología iconográfica más empleada. La primera figuración surge en el *Tumbo A*, compendio de privilegios, donaciones y otros documentos concernientes a Santiago de Compostela. En un principio característica de las escenas de donación, entrado el siglo XIII, con el *Liber Feudorum Maior*, se generaliza para otras actitudes, como son las escenas de vasallaje, las de presentación, cada vez más frecuentes, y todas aquellas otras que tengan relación con el oficio regio, como las que denotan clemencia, justicia, la presencia del soberano en cortes, etc. Al igual que el resto de esquemas compositivos, la figuración entronizada sirve también para indicar autoría o para ofrecer un retrato del soberano aludido, según parecen indicar

⁹¹ Salvo los precedentes del *códice Albeldense*, el inmediato *códice Emilianense* y la *Dotación de Santa María de Nájera*, la mayor parte de figuraciones de soberanas de Aragón anteriores a mediados del siglo XV pertenecen a doña Petronila. Las excepciones que se constatan son una de las miniaturas del *Libro de la Cadena de Jaca*, donde se representa a María de Montpeller, los diversos folios del *Libro de Horas de María de Navarra* y las ilustraciones de los ceremoniales, incluidas sus distintas versiones, de coronación de los reyes de Aragón fechadas en tiempos de Pedro IV.



los reyes entronizados del *Rollo genealógico de Poblet*⁹² o el exhibido en la *Suma de las crónicas de España*, más avanzada en el tiempo⁹³.

4.3.- Ecuestre

El tipo iconográfico del rey ecuestre hace acto de presencia en la miniatura de la Corona de Aragón por vez primera en uno de los folios del *Libro de la cadena de Jaca*. No será hasta casi un siglo después, en las páginas del *Vidal Mayor*, cuando vuelva a retomarse este modelo figurativo que, de acuerdo con los gráficos, gozará de un éxito tan sólo relativo en este soporte, pues se configura como un arquetipo representativo algo escaso comparado con otros géneros artísticos, como por ejemplo la sigilografía. Por lo común, el soberano se mostrará pasante, ataviado con el arnés y todos sus usuales complementos, como las gualdrapas con el señal real y el escudo, también palado. En aquellas ilustraciones relacionadas con el texto⁹⁴ y en las que su contexto lo requiera, como son algunos episodios de las crónicas o tratados como *De batalla*, el rey se mostrará guerrero y en ademán combativo.

4.4.- Arrodoillado

El tipo que muestra al rey arrodillado se presenta a principios del siglo XIV con los *Fori et privilegia Valentiae*. A pesar de que se trata de un código jurídico, la inicial ilustra, sin duda, al soberano en oración, ya que se halla una figura divina en el margen superior izquierda a quien la persona regia parece dirigirse. Lo más frecuente, sin embargo, es que se incluya en libros religiosos, aunque no siempre esta iconografía estará relacionada en exclusiva con la oración, pues constan efigies

⁹² Más adelante se profundizará sobre la diferencia de colocación del rey Martín I con respecto a sus antecesores en esta singular manufactura; de hecho, es el único soberano que figura entronizado en toda esta genealogía.

⁹³ Antes de pasar a la posición *Ecuestre* conviene hacer referencia a Christiane Raynaud quien estudió, en uno de sus trabajos, la representación del poder en la miniatura francesa de inicios del siglo XV. El motivo por el cual se ha decidido intercalar aquí la presente nota es porque, de entre las distintas cualidades que, según la autora, debía tener el rey, se encuentran la estabilidad y la preeminencia, virtudes cardinales que se personificaban, precisamente, en las posiciones *En pie* y *Entronizado*, posturas reservadas, según ella, a Dios y a los personajes reales o alegóricos que jugaban un papel de superioridad jerárquica hasta el siglo XIII. Aunque más adelante se profundizará sobre esta cuestión, la visión de conjunto parece estar de acuerdo, por el momento, con esta teoría. Christiane RAYNAUD, "La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au debut du XVème siècle", en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, n° 9 "Pouvoirs et controles socio-politiques", Faculté de lettres et sciences humaines, Université de Nice, Nice, 1989, págs. 154-156. Figurará citado, en lo que sigue, como RAYNAUD, *Représentation du pouvoir*.

⁹⁴ Ya se ha señalado en el apartado anterior que no todas las figuraciones aluden directamente al texto que ilustran.



en otras escenas que, aunque no se segregan por completo de la esfera religiosa, exhiben al monarca en otras actitudes, como puede ser recibiendo sacramentos o incluso en alguna fase de la liturgia de coronación, estas últimas situaciones originarias de la cancillería mallorquina que tendrán unos consecuentes más o menos inmediatos en los ceremoniales dictados algo después por Pedro IV⁹⁵.

4.5.- Busto

Sorprende la escasez de representaciones con el busto del rey en este género artístico, pues parece surgir, en miniatura, en los folios de los *Usatici et Consuetudines Cataloniae et Constitutiones Proventiales et Sinodales* leridanos, hacia 1333-1336, donde se presenta al soberano acompañado por diversos personajes con los que mantiene un diálogo más o menos animado. Conviene advertir que la actitud dialogante del rey no era entonces algo novedoso, como demuestra la temprana *Donación de Ramiro I y su hijo Sancho*, de finales del siglo XII, y otras ilustraciones procedentes de códices fundamentalmente jurídicos⁹⁶. Lo más frecuente, sin embargo, es que el busto del rey se inserte en los campos de las iniciales para exhibir al monarca como autor del texto inaugurado por aquellas. Por otro lado, y para finalizar, se observa también una tercera posibilidad habitual en las genealogías a partir de la segunda mitad del siglo XV⁹⁷: la de retrato, entendido como siempre, claro está, en el amplio sentido del término.

4.6.- Otras

A pesar de la gran riqueza compositiva de las figuraciones del rey de Aragón en miniatura, el gráfico apunta que, en realidad, estas diversidades se encuentran dentro de cada uno de los tipos anteriormente comentados, esto es, *en pie, entronizado, ecuestre, arrodillado y busto* –de frente, en tres cuartos, o de perfil–. Así pues, la columna “otra” no hace sino evidenciar que, en lo que iconografía regia se refiere, la aportación de nuevos modelos iconográficos fue escasa, y más si se tiene en cuenta que estas novedades se inauguraron con los magníficos códices de la

⁹⁵ El *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón* o las *Ordinacions fetes per lo senyor rei en Pere terç*.... Más adelante se analizarán las diferentes posturas adoptadas por el soberano para esta singular ceremonia en los distintos códices que a ella hacen alusión.

⁹⁶ Como el *Liber Feudorum Maior*, el *Vidal Mayor* o diversas compilaciones de *usatges* anteriores.

⁹⁷ Pues se observa en la *Genealogía de Alonso de Cartagena*, en la *Genealogía regum Navarre et Aragonie* y en el árbol genealógico de la *Divina retribución*.



cancillería mallorquina representados por el *Libro de franquezas y privilegios de Mallorca* y las famosas *Leges palatinae*. En sus folios se originan nuevos modelos que representan algunas escenas relativas a la ceremonia de coronación del rey o momentos de la vida diaria de palacio, éstos últimos advertidos después tan sólo en la crónica de Giovanni Villani, que aquí no será analizado. Del mismo modo, muy interesante es una de las viñetas pertenecientes al *Libro de horas de Alfonso V el Magnánimo*, pues muestra la única representación recopilada concerniente a la muerte de un rey, en concreto Fernando de Antequera, cuya yacente, ataviada con gran riqueza incluyendo las insignias propias de la dignidad soberana, se encuentra rodeada de cirios ardientes. La ostensible escasez de nuevas tipologías lleva a la conclusión de que con las cinco posiciones generales el rey podía manifestarse en muy distintas actitudes, si bien la aparición de manuscritos de novedosa naturaleza –coronación, ordenaciones de palacio y crónicas, fundamentalmente– exigió unos nuevos tipos de acuerdo con el texto que estas figuraciones ilustraban.

5.- DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍAS

Para el análisis de la imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura se ha optado por englobar las más de cuatrocientas representaciones recopiladas en cuatro grandes grupos conforme a la naturaleza de los manuscritos que las contiene.

5.1.- Códices y documentos de carácter jurídico

El grupo de códices de carácter jurídico es, como se verá de inmediato, el más nutrido y el que abarca mayor amplitud cronológica. La profusión de manuscritos de esta índole ha obligado a subdividir el contenido en dos bloques: uno destinado a los textos que conciernen al ámbito civil y otro consignado al entorno eclesiástico. Conviene advertir que, pese a que el conjunto religioso es el que presenta las ilustraciones más tempranas, se ha decidido emprender el discurso con las de índole civil por diversas razones, entre las cuales destacan el amplio marco temporal que comprenden, la variedad iconográfica y la relevancia de algunos de los cartularios que las insertan. De esta manera, convendrá tener en cuenta que las imágenes que se van a analizar a continuación cuentan con importantes precedentes como pueden ser, por ejemplo, las efigies de los reyes de las llamadas *Actas del concilio de Jaca*.



5.1.1.- *Conjunto civil*

- **Dotación de Privilegios**

*(Fig.1) Este tipo de representaciones arranca con la **confirmación de Privilegios de Alfonso II** que, en el mes de abril de 1174, dicho monarca concedió a Huesca⁹⁸. En ella, el Casto ratifica los privilegios otorgados por sus antecesores a las catedrales de Huesca y de Jaca, además de donar al obispo Esteban y a la sede oscense el diezmo de la moneda y de las rentas reales⁹⁹.

La miniatura en cuestión, realizada mediante pluma y con tinta negra¹⁰⁰, se inserta en el margen superior izquierdo, es decir, en el lugar donde debiera colocarse el crismón, elemento que suele encabezar los diplomas medievales de cierta relevancia incluidos, claro está, los expedidos en Aragón. Aunque sin menospreciar esta colocación, pues la representación real se encuentra, visual y espacialmente, sustituyendo al tradicional monograma de Cristo, se advertirá que es una localización más o menos habitual en la iconografía del rey de Aragón en los códigos jurídicos de la época pues, como se verá más adelante, también se constata en algunas de las falsificaciones de las *Actas del Concilio de Jaca*, por ejemplo.

Sentado sobre trabajado cojín de rollo, "*Ildefonsus Dei gratia rex Aragonensis, comes Barchinonensis et marchio Provincie*", según cita el texto, se dispone en ademán de señalar el texto que él mismo encabeza. Sobre su cabello recogido en la nuca a modo de trenza¹⁰¹, ciñe corona abierta bien visible y rematada por tres delicadas lises, insignia que se ve complementada por el cetro en forma de tallo y coronado por una flor que porta en su mano izquierda. Viste ropa sobre sayo, manto, y calza borceguíes decorados con pequeños puntos que le dan aspecto calado. Muy característico es el trono, que aquí adquiere forma de fortaleza. Sobre la parte central, compuesta mediante elementos que se asemejan a sillares cuidadosamente

⁹⁸ Archivo de la Catedral de Huesca. (ACH. 2-16). Antonio DURÁN Y GUDIOL, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Colección Fuentes para la Historia del Pirineo, V, Escuela de Estudios Medievales, Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza, 1965, pág. 299.

⁹⁹ M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA, *Catálogo del museo episcopal y capitular de Huesca*, Guara, Zaragoza, 1984, pág. 136. Aparecerá, en las siguientes líneas, como LACARRA y MORTE, *Catálogo*.

¹⁰⁰ Este tipo de figuras a pluma se seguirán repitiendo en la segunda mitad de este siglo e, incluso, durante la centuria siguiente, como podrá comprobarse más adelante.

¹⁰¹ La trenza o el trezado para los caballeros fue un tipo de peinado muy frecuente desde el siglo XII hasta bien entrada la centuria siguiente. Vid. José GUERRERO LOVILLO, *Las cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949, pág. 189. Se verá citado, en lo que sigue, como GUERRERO, *Estudio arqueológico*.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

277

escuadrados que son sostenidos mediante arcuaciones a modo de porche, se alza el respaldo en el que, similar a una torre, se distinguen tres vanos y un remate coronado por cabezas fantásticas en los extremos y lises en las cumbres internas.

Esta imagen se configura como el primero y único retrato de autor que nos brinda la miniatura románica referida a los reyes de Aragón. Conforme a las conocidas tesis de André Grabar, esta representación no hacía sino reemplazar al soberano en persona y de este modo, al igual que lo hacía el retrato grabado en una bula o en un sello pendiente, validar el documento que ilustra¹⁰². Así, Alfonso II corrobora, con su efigie, la revalidación de los privilegios, a los que señala con el índice de su mano diestra. *(Fig.2)Pese a la novedad iconográfica que suponía en el reino de Aragón, esta tipología no era nueva en otras zonas peninsulares, pues ya se observa en representaciones castellanas algo más tempranas, como las ofrecidas en el *Libro de los Testamentos*, de 1129-1134¹⁰³, uno de cuyos folios escenifica el momento de donación y presenta a los dos reyes protagonistas, con sus insignias pertinentes, también sentados, aunque sobre un solio de banco corrido en presencia de otros personajes¹⁰⁴. Este tipo iconográfico, el del faraón, rey o emperador entronizado, se remonta hasta el mundo egipcio si bien se desarrolló en el imperio romano y se difundió por Europa a través de los carolingios y otonianos sin apenas variación¹⁰⁵. *(Fig.3)Una miniatura inserta en el folio 3v del *Psalterio de Carlos el Calvo*¹⁰⁶ no sólo lo demuestra, sino que pone de manifiesto los paralelismos entre este tipo de imágenes y las que se verán en el siglo XII, como es la que aquí se trata. De todos modos, fue en época de Constantino cuando esta fórmula iconográfica se utilizó para definir la jerarquía de poderes, de acuerdo con la doctrina de la monarquía romana universal cristianizada. De esta manera, como indicaba André Grabar, se reservó para el emperador el esquema del personaje sentado sobre un

¹⁰² GRABAR, *Iconoclastia*, pág. 68.

¹⁰³ O *Liber Testamentorum*, Cabildo de la Catedral Metropolitana de Oviedo.

¹⁰⁴ Este modelo de trono todavía se utilizaba en tiempos de Alfonso VII (1126-1157) pues, según indica Schramm, parece que se empleó durante los combates y corridas de toros celebrados con motivo del matrimonio de la hija del rey castellano con el rey de Navarra. Esta tipología de banco corrido permitía hacer sentar a los huéspedes más distinguidos al lado del soberano. Percy Ernst SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid, 1960, págs. 31-32. Aparecerá, en las siguientes líneas, como SCHRAMM, *Insignias*.

¹⁰⁵ Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios", en Isidro Gonzalo BANGO TORVISO (Dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001*, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 47. Aparecerán, en lo que sigue, FERNÁNDEZ, *Retrato regio* y BANGO (Dir.), *Maravillas*.

¹⁰⁶ Conservado en la Biblioteca Nacional de París. (Ms. lat. 1152).



trono, en general de oro, antes reservado a los dioses¹⁰⁷. Esta modalidad de retrato aparecía corrientemente en las monedas, pero también en otros lugares, como la encuadernación de los códices de leyes. De todos modos, la modalidad de retrato, como representación del autor del texto en cuestión, era anterior, pues consta que en el mundo griego existían biografías, variedad literaria que alcanzó gran popularidad en el período helenístico, ilustradas con este género representativo; de hecho, parece haber sido comprobado un retrato de Virgilio en un códice del siglo I d.C., aunque dentro de una serie de medallones¹⁰⁸. *(Fig.4) La aparición del retrato de autor sentado, aunque ya existía en los rollos de papiro, se generalizó, en este soporte, una vez establecido el códice; uno de los retratos de autor latino que se conserva del período precarolingio es un dibujo del *códice Aquimenses*, de los siglos VI-VII¹⁰⁹. Sus finos trazos describen a su autor, vestido a la manera antigua con su manto, sobre un trono de piedra sostenido por figurillas fantásticas. Destaca su posición pues de modo parecido a como harán Alfonso II en el códice oscense y Pedro I en el *Tumbo A* varios siglos después, sostiene con su izquierda el rollo al tiempo que mantiene el alto su mano su derecha.

*(Fig.5) También procedente del territorio aragonés es el siguiente cartulario que merece especial atención, el llamado **Libro de la cadena del concejo de Jaca** que se conserva en el Archivo Municipal de dicha ciudad¹¹⁰. Su carácter legal viene determinado por la cantidad de cartas que guarda el volumen, que consisten en textos eclesiásticos, fueros y privilegios redactados en varios momentos de la Edad Media. Consta de dos partes: la primera, que ocupa 84 folios y se escribió por los años 1270, es la esencial para la ciudad de Jaca ya que contiene los documentos reales y municipales. La segunda, integrada por los últimos 17 folios y escrita desde

¹⁰⁷ André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1994, pág. 47. Se referirá, seguidamente, como GRABAR, *Vías de la creación*.

¹⁰⁸ Éstos generalmente portaban, en su interior, bustos. Las figuraciones estantes o sedentes eran una excepción. Kurt WEITZMANN, *Ancient book illumination*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1959, págs. 116-117. Será referido, en adelante, como WEITZMANN, *Ancient book*.

¹⁰⁹ En Wolfenbüttel. Cod. 36.23. Aug. fol. 67v. *Ibidem*, págs. 121-124.

¹¹⁰ Existe otro ejemplar en la catedral de Jaca, aunque sin ilustrar. M^a del Carmen LACARRA DUCAY, *Catedral y Museo diocesano de Jaca*, Musea Nostra, Bruselas, 1993, pág. 76 –en adelante, LACARRA, *Catedral- Libro de la cadena* es un libro cuya encuadernación lleva unas grapas con una cadena que lo ata a un pupitre sobre el cual se leía. La presencia de unas grapas y una cadena era signo de la posesión institucional de un colegio o de un establecimiento eclesiástico, como es este caso. Otros ejemplos europeos se encuentran en la *Chained Library* (biblioteca encadenada) de la catedral de Hereford o la colección de *Exempla* moralizantes de John Sintram, de inicios del siglo XIII que se conserva en Winzburg, Alemania. Michelle P. BROWN, *Understanding illuminated manuscripts. A guide to technical terms*, Paul and Getty Museum and British Library, London, 1994, pág. 37 –será reseñado como BROWN, *Understanding-*.



1312 hasta 1323, contiene documentos pontificios, reales y episcopales sin relación directa con el municipio¹¹¹.

El libro en cuestión, antes llamado “el libro de los sellos redondos de hierro” y, después, “libro de las cubiertas vermellas”¹¹², expone en dos de sus documentos ilustraciones miniadas con el rey de Aragón, una de ellas entronizado junto a su esposa y la otra, ecuestre. La primera se inserta en el folio XXII guarneciendo un texto de trascendental importancia fechado en 1212: la institución de cuatro jurados y la reforma del Fuero antiguo en ciertos detalles¹¹³. Dentro de un tosco marco carente de decoración destaca una pareja soberana, que ha sido identificada con Pedro II y María de Montpeller, dispuesta en un ostensible banco corrido¹¹⁴. El ancho trono, que adquiere prestancia mediante el cojín de rollo bordado y el tapiz de finas hebras en su parte inferior, se remata, a los lados, por altos pomos coronados por dos animales: un ave y un león, quizás. El rey, conocido con el sobrenombre del Católico, se ubica a la izquierda de la composición¹¹⁵. Porta una corona de fino aro con tres remates puntiagudos, ropa corta y amplio manto que, aunque envuelve gran parte del cuerpo, deja ver su pierna izquierda que cruza sobre la derecha, gesto que alude a la autoridad, particularmente en aquellos personajes que dan una orden¹¹⁶. A

¹¹¹ D. Dámaso SANGORRÍN Y DÍEZ-GARCÉS, *Libro de la cadena del concejo de Jaca. Documentos reales, episcopales y municipales de los siglos X, XI, XII, XIII y XIV*. Transcripción, traducción y anotaciones del cronista de la ciudad D. Dámaso Sangorrín y Díez-Garcés, deán de la catedral, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1997, pág. XX –será citado, en lo que sigue, como SANGORRÍN, *Libro de la cadena*–. Existe una primera edición, con menos fotografías, publicada en 1920. Para más información sobre el libro, vid. Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1942, pág. 70; Rosa M^a SAGANTA, “Libro de la cadena del concejo de Jaca”, en VVAA, *Signos. Arte y cultura en el alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 328 y, sin aportar ninguna novedad, de la misma autora “Libro de la cadena del concejo de Jaca”, en VVAA, *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 328. Serán citados como DEL ARCO, *Repertorio*, SAGANTA, *Libro de la cadena*, VVAA, *Signos*, y VVAA, *Aragón. Reino y corona*, respectivamente.

¹¹² El primer nombre, que aparece en documentos del siglo XIV, derivaba de los clavos de hierro que, a modo de sellos, parecían haber tenido sus cubiertas de madera forradas de cuero. El segundo, que se utilizó hasta finales del siglo XVIII, hacía referencia al color de su encuadernación. De hecho, el calificativo “de la cadena” es el más reciente. Cito a SANGORRÍN, *Libro de la cadena*, pág. XXI.

¹¹³ N^o 10 del código IX de los Reales documentos, folios XXI y XXII. *Ibidem*, pág. 233.

¹¹⁴ Sobre la utilización de este tipo de escaño en ámbito peninsular, remito a la nota 104.

¹¹⁵ Dámaso Sangorrín cree que Pedro II debió visitar Jaca en febrero de 1212 para organizar tropas o para entrevistarse con Sancho de Navarra con motivo de la campaña que realizaron junto con Alfonso de Castilla en el verano de ese mismo año, de la que resultaron vencedores. Se refiere, claro está, a la batalla de las Navas de Tolosa. SANGORRÍN, *Libro de la cadena*, págs. 237-238.

¹¹⁶ Durante la primera parte del siglo XII los grandes personajes sólo cruzaban las piernas ocasionalmente simbolizando, sobre todo, aflicción. Más adelante, ya en la segunda mitad de esta misma centuria, los personajes que detentaban una autoridad, temporal o espiritual, se representaron cada vez con más frecuencia con las piernas cruzadas, en particular quienes daban una orden. En este caso, el gesto confirmaba el poder del personaje. GARNIER, *Signification et symbolique*, pág. 229.



su izquierda, la reina quien, identificada como María de Montpeller¹¹⁷, porta también alta y trabajada corona e indumentaria que alterna, en color, con la de su esposo. Su rostro, elaborado con torpes trazos, al igual que el resto de la miniatura, se encuadra entre su espesa melena, que termina en bucle. Porta en su mano izquierda un documento, que probablemente aluda al decreto por ellos otorgado, y alza su mano derecha para sostener, junto a su esposo, una gran, aunque sumaria, flor de lis.

La segunda ilustración¹¹⁸, igualmente enmarcada, de dibujo y gama cromática del mismo modo limitados, y sin duda, de la misma mano que la anterior, muestra a un rey ecuestre. Parece ser que en este caso la miniatura no hace alusión al texto, pues en él Pedro II también realiza una institución, en 1212, de seis jurados más para la ciudad de Jaca¹¹⁹. La tosca ilustración presenta al rey montando sobre un caballo blanco que avanza hacia la izquierda aderezado con las pertinentes gualdrapas paladas. El soberano, que no viste arnés, se exhibe con corona, de iguales características que la vista en el folio precedente aunque engalanada con lambrequines que se deslizan por la espalda, y alza su mano derecha mostrando una ostensible espada al tiempo que coloca su escudo, también palado, ante su pecho, en claro ademán de combate.

Es posible sospechar que ambas figuraciones están basadas, a grandes trazos, en los sellos de los reyes de Aragón, cuyos anversos mostraban a los soberanos entronizados y en cuyos reversos campeaban ecuestres desde tiempos de Alfonso II, como se ha visto en el capítulo correspondiente a la sigilografía. No obstante, se observan notorias diferencias. En la composición entronizada cabría destacar la posición de tres cuartos de perfil y la enigmática inclusión de la reina, a quien no se menciona en ningún lugar del texto. En cuanto a la composición, conste que ya en el *Libro de los Testamentos* se efigiaba a una reina entronizada junto al rey, del mismo modo que también podía observarse una escena similar en uno de los folios nuevos del *Liber Feudorum Maior*, en el *Cartulario de Uclés*, de la segunda mitad de siglo, y en el algo más dispar *Tumbo de Toxo Outos*, ya de finales de esta misma centuria.

*^(Fig.6)Por otra parte, llama la atención el protagonismo de la flor de lis, elemento

¹¹⁷ Aunque no consta su nombre en ninguna parte del texto.

¹¹⁸ En el n° 11 del Códice X de los Rs. Folios XXIII, XXIV y XXVr. SANGORRÍN, *Libro de la cadena*, pág. 271.

¹¹⁹ Según el modo de ver de Dámaso Sangorrín, la institución de los cuatro primeros jurados, donde se encuentra la primera miniatura, se realizó para que fuesen defendidos los derechos reales y los privilegios de la villa. El establecimiento de seis jurados más, en esta última carta, supone la creación de verdaderos representantes de todos los ciudadanos, de gobernantes del pueblo y de los responsables ante el rey del cumplimiento de los fueros y leyes. Más información en *Ibidem*, pág. 275.



bastante frecuente en la iconografía regia del momento, como demuestran, por citar tan sólo algunos ejemplos cercanos, la mayoría de las miniaturas conservadas del *Liber Feudorum Maior*, la representación de Federico II en el famoso códice *De arte venandi cum avibus* del tercer cuarto del siglo XIII, o el repertorio sigilográfico europeo, incluido el perteneciente al reino de Aragón. En lo que concierne a la imagen ecuestre, debe señalarse la utilización de la espada o de la corona por parte del jinete en lugar de la lanza o del casco apuntado característicos de los sellos de Pedro II, a quien se representa en la figuración. Teniendo en cuenta que la coexistencia de ambos elementos se dio, por vez primera, en las improntas de Jaime II¹²⁰, podría conjeturarse que la miniatura pudo ser realizada muy a finales del siglo XIII.

A pesar de estas discordancias, las dos composiciones repiten, en líneas generales, idéntico esquema al reproducido en las superficies céricas, esto es, el binomio *entronizado / ecuestre*, improntas que eran uno de los elementos de mayor valor jurídico que demostraban la dignidad de la autoridad emisora. Quizás fue este motivo, el de evidenciar y validar la soberanía regia del otorgante de los privilegios, lo que indujera al artista a recurrir a estas dos representaciones por él, y también por todos, conocidas.

*(Fig.7)Es preciso esperar hasta la segunda mitad del siglo XIV para volver a encontrar imágenes figurativas del rey de Aragón en códices de carácter civil destinados a la dotación de privilegios, aunque esta vez dentro del ámbito catalán y en la órbita italianizante. Se trata del ***Llibre de privilegis de Cervera***¹²¹ que, iluminado en 1360¹²² de acuerdo con una adaptación local del estilo corriente

¹²⁰ Ya con Pedro III se observa la espada, aunque en ninguno de sus sellos el monarca se exhibe coronado.

¹²¹ Se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Cervera. La Sra. Dolors Montagut, archivera del Arxiu Històric de la Ciutat de Cervera, que nos atendió con mucha amabilidad, nos hizo saber que el *Llibre* fue catalogado como *Bé Cultural d'Interés Nacional* el 3 de mayo de 1999, según publicación del DOC bajo el número 2880. El libro contiene, de entre sus 125 documentos, ordenamiento jurídico general o particular, régimen municipal y organización político-administrativa del consejo, hacienda y fiscalidad, relación con los órganos políticos superiores, personalidades señoriales, administración de justicia, protección judicial de la propiedad, actividad económica y mercantil y relaciones de vecindad y *carreratge*. Para más información sobre el contenido del cartulario, vid. Max TURULL I RUBINAT, Montserrat GARRABOU I PERES, Josep HERNANDO I DELGADO y Josep M^a LLOBET I PORTELLA, *Llibre de privilegis de Cervera. 1182-1456*, Col.lecció Llibre de Privilegis, n^o 1, Fundació Noguera, Barcelona, 1991, págs. 9 y sig. Se verá, en adelante, como TURULL *et alii*, *Llibre de privilegis*.

¹²² Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVIII, Plus Ultra ediciones, Madrid, 1958, pág. 153 –será reseñado como DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*–. Según este mismo autor, en *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, vol. II, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, pág. 196 –se verá como DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*–, el códice fue



entonces en toda Cataluña de rasgos italogóticos, su primer folio numerado presenta, en el interior de espléndida orla vegetal y figurada que enmarca toda la superficie del pergamino¹²³, dos soberanos ubicados bajo dosel arquitectónico que flanquean, a derecha y a izquierda, la caja de escritura del introito. Quizás debieran identificarse con Alfonso II y Jaime I al haber sido estos soberanos quienes redactaron las leyes que siguen de inmediato¹²⁴.

Ciñendo corona floronada en la que han sido insertados cabujones tanto en su aro como en sus remates, los monarcas aparecen en pie y de frente recortados sobre fondo engalanado con la tradicional malla que diseña repetidos rombos con motivos florales en su interior. El primero de ellos, con oscura barba partida, viste, bajo manto rosáceo de reverso verde y remates en oro, al igual que la cincha que lo abrocha, ropa lisa de la que se distingue la botonadura blanca de las mangas. Como insignias porta, además de la corona, largo cetro cuyo remate hoy se halla desdibujado. El segundo, también barbado, viste largo sayo azul con ribetes dorados sobre el cual ha dispuesto ropa verdosa de cortas mangas de la cual que se advierte, por la apertura central, su reverso rojo. Además de la corona y del cetro, que concluye en flor de lis, sujeta, con su mano izquierda, espada enfundada cuyo vértice hace descansar sobre el suelo.

No es extraño, como puede apreciarse en el repertorio iconográfico analizado hasta el momento, que las miniaturas se encuentren ubicadas dentro de espacios rematados o delimitados por arquitecturas. Pero sí lo es, en cambio, el motivo de la figura coronada por un baldaquino. ^{*}(Fig.8) Este tipo especial, denominado según el término francés *l'homme-arcade* tiene, conforme a las investigaciones de Otto Pächt, una larga historia¹²⁵. De acuerdo con este autor, surgió en la Antigüedad post-clásica, configurándose la cátedra del obispo Maximiliano, de mediados de siglo VI, como uno de sus más bellos y tempranos ejemplos. La estrecha interrelación creada por entonces entre la figura humana y la curvatura arquitectónica que la encerraba se mantuvo, más adelante, tanto en escultura como en pintura pues, con ella, la

escrito y ornamentado por Simón. Parece ser que a mediados del siglo XIV los *paers* de Cervera habían comentado en numerosas ocasiones la posibilidad de copiar los privilegios originales de los reyes en un libro, sin que haya constancia de que el proyecto fuese realizado entonces. Vid. TURULL *et alii*, *Llibre de privilegis*, pág. 12.

¹²³ En la parte inferior se hallan representados los cuatro *paers* y el notario que hicieron compilar los privilegios. *Ibidem*, pág. 11.

¹²⁴ En el folio 1r Jaime I regula cómo deben hacerse las inquisiciones en Cervera. En los folios 1r y 1v, Alfonso II dicta medidas para proteger algunos bienes de los hombres de la ciudad. *Idem*, págs. 28-29 y 40.

¹²⁵ PÄCHT, *Miniatura medieval*, págs. 148-149.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

283

figura humana obtenía el sostén y la estabilidad que por sí misma no era capaz de desarrollar. Parece ser que este tipo iconográfico fue adoptado en la miniatura después de haber pasado por la figura románica del pateluz y, más adelante, la figura gótica de la columna¹²⁶. *(Fig.9)Sea como fuere, no es difícil hallar ejemplos en cualquier soporte artístico que confirmen la buena aceptación de este tipo compositivo dentro del ámbito de la Corona de Aragón. Además del temprano ensayo que supuso el folio 115r del *Primer llibre verd*, al que más adelante se hará oportuna referencia, recuérdese, también dentro del entorno regio aunque sin insertar figuras reales, el sepulcro de Pedro III, cuya cubierta, del todo inusual en el ámbito funerario¹²⁷, exhibe una sucesión de doseles góticos que refugian sus respectivas imágenes de santos. Algo más contemporánea es la urna del relicario de san Paladio, de tipología muy común en la Cataluña de principios del siglo XIV¹²⁸ y que evidencia claras analogías con esta fórmula compositiva.

*(Figs.10-15)El siguiente cartulario que merece especial atención es el conocido como ***Aureum Opus*** o ***Privilegiorum Regni Valentiae***¹²⁹, libro que contiene los privilegios concedidos al reino de Valencia desde Jaime I a Pedro IV en su parte antigua¹³⁰. Ejecutado en el último tercio del siglo XIV y dentro de la órbita de los Crespí¹³¹, sus pergaminos ofrecen seis hermosas iniciales figuradas que albergan las imágenes de sucesivos reyes de Aragón.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Su excepcionalidad, tal y como se verá en el capítulo dedicado a escultura, reside en la utilización de la urna de pórfido y en el baldaquino que lo cobija. Podría afirmarse que al no posibilitar el vaso de pórfido decoración escultórica de acuerdo con lo habitual en el esquema decorativo de los túmulos funerarios, donde la ornamentación labrada se colocaba al frente de los sarcófagos, la figuración esculpida pasó, por necesidad, a la tapa que lo cerraba.

¹²⁸ Tipología que tiene una tradición anterior que recorre desde el siglo X hasta el siglo XIII en arquetas de metal y máfil. En ellas, parece ser que no existe diferencia entre el uso religioso y el uso profano. Núria DE DALMASES I BALANÀ, "Relicario de san Paladio", en VVAA, *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 314. En lo que sigue este último se citará como VVAA, *Cataluña medieval*.

¹²⁹ O *Libro de Privilegios de la villa de Alcira*, hermoso cartulario que se guarda, en muy buen estado de conservación, en el Archivo Municipal de Alcira (Còdex especials 0.0./3). Aureliano J. LAIRÓN PLÀ y Salvador VERCHER LLETÍ, *Guia de l'Arxiu Municipal d'Alzira*, Ajuntament d'Alzira, Alzira, 1998, pág. 21. Desde estas líneas agradezco, con gran sinceridad, las facilidades ofrecidas por el Sr. Aureliano J. Lairón Plà para el estudio del manuscrito.

¹³⁰ Además de algunos otros otorgados por monarcas posteriores a la villa de Alcira. Amparo VILLALBA DÁVALOS, *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964, pág. 46. En lo que sigue, VILLALBA, *Miniatura valenciana*. Privilegios de Jaime I: fols. 1r-41r; de Pedro III: fols. 42r-63v; de Alfonso III: fols. 65v-68r; de Jaime II: fols. 69r-135r; de Alfonso IV: fols. 136r-175r; de Pedro IV: fols. 177-244v.

¹³¹ Amparo VILLALBA DÁVALOS, "Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespí", en *Archivo Español de Arte*, n° XXXI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958, pág. 23. Se verá, en adelante, como VILLALBA, *Comienzos*. Aunque esta investigadora no afirma que sea Domingo Crespí su autor, otros estudiosos concluyen que, en efecto, las iluminaciones se hallan dentro del círculo de las primeras obras de este miniaturista. Vid., al respecto,



Generalmente sobre fondos monócromos que han sido ornamentados con trazos en oro que dibujan rombos, cruces, estrellas u otros motivos geométricos, se recorta, a modo de retrato de autor, la imagen del soberano dispuesto sentado, en pie o, incluso, montando un blanco caballo, que señala con su índice el texto que inicia. Su semblante, alargado y delgado, se muestra enmarcado por corona de oro flordelisada y oscura barba partida en algunos casos, rasgos, ambos, cuya finalidad no es sino la de conferirle mayor dignidad. Para enfatizar aún más su carácter soberano, el artesano ha dispuesto doseles de preciosa tela bordada en oro cuyo tono contrasta con el fondo de la inicial y con la indumentaria regia, que se presenta muy variada en sus formas y tintes, muy coloristas, a lo largo del códice¹³². Finalmente, es preciso destacar también las orlas que decoran los márgenes de la caja de escritura, orlas colmadas de tallos y hojas carnosas salpicadas de botones de oro, animales, figuras fantásticas y emblemas del reino de Valencia que se convertirán en las más típicas de la miniatura valenciana de los primeros años del siglo XV¹³³. Es, como se verá, un códice de especial variedad a la hora de figurar al monarca.

*^(Fig.10)En el campo de la primera inicial, la N¹³⁴ del folio 1r, se observa a Jaime I, según rezan las líneas¹³⁵, sentado y tocando el arpa, cual rey David, modelo de rey guerrero y, por tanto, de apropiada analogía con respecto a este rey de Aragón. También es posible que la identificación del Conquistador con el soberano de Israel, apasionado servidor de su Dios y gran rey de su pueblo, tenga la función de enaltecer a la dinastía de Aragón en tierras de Valencia, pues las siguientes iniciales del códice representan a cada uno de sus sucesores, sin excepción, hasta el Ceremonioso, por lo que el Conquistador, primer rey de Valencia, se convertiría en el punto de arranque de una glorificada saga. Quizás la interpretación resulte algo forzada, sobre todo si se tiene en cuenta que el cartulario fue promovido por los jurados de la villa de Alcira, pero no debe olvidarse que el parangón con los reyes bíblicos, como modelo

Vicente AGUILERA CERNI (Coord.), *Historia del arte valenciano*, vol. II. Arte Medieval: el Gótico, Biblioteca Valenciana, El Puig, 1988, pág. 179. Será citado como AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*.

¹³² La reiteración, sin embargo, de la túnica corta y entallada con una franja o cinto de adorno a la altura de las caderas hizo sospechar a Amparo Villalba que dicha prenda debió de estar de moda en el momento en que se realizaron las viñetas. VILLALBA, *Comienzos*, pág. 24 y también *Miniatura valenciana*, pág. 48.

¹³³ VILLALBA, *Comienzos*, pág. 25 y AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, pág. 291.

¹³⁴ De "Notum".

¹³⁵ "Nos Jacobus dei gratia rex aragonum maioricarum et valentie comes barchinone et urgelli et dominus montispessulani".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

285

de *roi très chrétien*¹³⁶ era harto frecuente, sobre todo en las ceremonias de coronación¹³⁷.

*(Fig.11)Es en pie, ocupando el alargado campo de la inicial I¹³⁸ del folio 42r, tal y como se muestra Pedro III el Grande según lo identifica el *incipit* que abre los siguientes privilegios¹³⁹. Como autor, coronado, ataviado con verdes calzas bajo sayo bordado anaranjado y empuñando una enorme espada enfundada, observa y señala el texto que él mismo encabeza. *(Fig.12)De igual naturaleza es la efigie de Alfonso III, quien aparece representado a la izquierda del campo de la N¹⁴⁰ del folio 65r, aunque esta vez sentado en trono engalanado por cojín de rollo y magnífico dosel de tela. *(Fig.13)Bastante similar es la inicial del folio 69r, cuya superficie exhibe a Jaime II¹⁴¹, pues coincide con la anterior en casi todas las características, salvo en el color de la indumentaria y en los dibujos geométricos del fondo. *(Fig.14)La siguiente composición, inserta en el folio 136, dista de las precedentes pues el soberano, a quien cabría identificar con Alfonso IV¹⁴², aparece de frente y sobre trono de escaño que, aunque comparte particulares parejos a los anteriores, en esta ocasión se eleva mediante escalón y se enfatiza por precioso dosel de tela que pende por dos puntos. También destaca, de esta misma imagen, el puñal que cae en vertical del cinto dorado que rodea sus caderas. *(Fig.15)Del mismo modo, muy distinta y extraña por su iconografía,

¹³⁶ En términos de Jean DE PANGE, *Le roi très chrétien*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1949. Esta cuestión volverá a abordarse más adelante.

¹³⁷ Por sólo citar unos ejemplos, los ceremoniales explican: “*e por tal dize la Sancta Escripura: «Vinieron los varones de Iudá». E en otyro lugar: «Unieron todos los tribus de Israel a David» [...] E David priso la corona de Melchon de la cabeça de aquéll, e trobó en aquélla el peso de .I. besant d oro, e piedras preciosas, e fizo ne corona a ssi mismo [...]. Una vez coge el cetro, el arzobispo dice “*Ego sum hostium, per me si quis introierit saluabitur, qui est clavis David, et ceptrum domus Israel, qui apperit et nemo claudit; claudit et nemo apperit*” (“Yo soy la puerta, si alguien entra a través de mí, se salvará. El cual es llave de David y cetro de la casa de Israel, que abre y nadie cierra; cierra y nadie abre”). Todos extraídos de Eduardo VICENTE DE VERA (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, vol. II, Transcripción y estudios, Diputación General de Aragón, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1992, págs. 14-15 y 33-34 –se verá, en lo que sigue, como VICENTE (Coord.), *Ceremonial*–. Estas similitudes contrastan con las crónicas, donde el rey suele parangonarse con Moisés o con Arturo en el caso de reyes míticos. Remito, por ejemplo, a DESCLOT, *Crònica*, cap. LXXXVII o MUNTANER, *Crònica*, cap. LXVI, en SOLDEVILA, *Les quatre*. Es preciso advertir que a Jaime I también se le había comparado con Melchor, “*Melquior [...] lo pus just hom de Justicia, e de cortesia e de veritat qui anc nasqués, sal Jesucrist*”. *Ibidem*, cap. XCVI.*

¹³⁸ De “*In dei nomine*”.

¹³⁹ “*serenissimum domini Regem Petrum filium et successorem domini Regis Iacobi supradicti*”. Figura también como “*Regis Petri primi*”, según la numeración valenciana.

¹⁴⁰ De “*Notum*”. Su identificación también está clara: “*illustrissimum domini regem alfonsus filium et successorem [...] domini Regis petr̄*”. “*Regis Alfonsi primi*”, según anotación valenciana.

¹⁴¹ “*dominum regem Jacobum secundum [...] fratris et successor [...] domini Regis Alfonsi sine liberis defuncti*”.

¹⁴² “*serenissimum dominus Regem alfonsus secundum qui fuit filius et successor [...] domini Regis Iacobi secund̄*”.



que no ha reclamado ningún tipo de interés por parte de los historiadores que han estudiado el códice, es la P¹⁴³ que abre las franquicias concedidas por el Ceremonioso ya que muestra, recortado sobre el campo de la inicial, negro con decoración geométrica en oro, al soberano montando con gran elegancia un blanco caballo ataviado con ricos arreos al tiempo que muestra un libro abierto. Pese a no poder dilucidar los motivos que llevaron al artista, ¿otro, quizás?, a escoger y reflejar una iconografía de este tipo, es preciso, cuanto menos, llamar la atención sobre la misma ya que contrasta con las anteriores no sólo en su composición, sino también en su colorido.

^{* (Figs.16-23)} Ha sido fechado en 1453¹⁴⁴ el ***Llibre de privilegis i ordenacions dels hortelans de sant Antoni***¹⁴⁵, códice que guarda el siguiente conjunto de representaciones a analizar. Dentro del volumen, que consta de un total de 67 pergaminos escritos en letra gótica al principio y en cursiva después, se observa un total de siete imágenes que muestran, a modo de autor, las efigies de diversos soberanos de Aragón que concedieron diferentes privilegios a la corporación¹⁴⁶. La técnica utilizada es distinta a la vista hasta el momento, pues son dibujos miniados sobre retales de pergamino, algunos de los cuales han desaparecido por despegarse, o haber sido arrancados, del folio al que estaban adheridos.

^{* (Fig.16)} Prescindiendo de la orla del folio 3r, en cuya parte inferior emergen de la hojarasca dos monarcas barbados y coronados que portan visibles cetros¹⁴⁷, y con la excepción de la magnífica iluminación del folio 18v, que más adelante se comentará, el resto de miniaturas presentan, dentro de distintas iniciales, bustos coronados, ejecutados con grueso trazo negro, recortados sobre un fondo azul que exhibe tosca decoración vegetal dibujada en color blanco.

^{* (Fig.17)} De esta manera, dentro del campo de una E¹⁴⁸, Pedro IV¹⁴⁹ encabeza un privilegio otorgado “*als amats e feels veguer de Barcelona e de valles e al*

¹⁴³ De “*Petrus dei gra*”. El texto lo identifica como “*serenissimum dominum regem petrum secundum qui fuit filius et successor proxime [...] domini regis alfonsi secundū*”.

¹⁴⁴ Sebastià RIERA VIADER, “Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de sant Antoni”, en VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d’Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, pág. 217. En lo que sigue, RIERA, *Llibre de privilegis* y VVAA, *Barcelona gòtica*.

¹⁴⁵ Se conserva en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (Fons Gremial 2-1).

¹⁴⁶ Hay además, otras representaciones, como la ilustración de san Abdón y san Senén del folio 2v, el *consell* de la ciudad en el folio 11v, o un *veguer* en una capital del folio 12r.

¹⁴⁷ A los que, quizás, habría que identificar con Pedro III y Jaime II, los soberanos citados en el folio inmediatamente anterior.

¹⁴⁸ De “*En pere per la gracia deu Rey*”.

¹⁴⁹ Pues se intitula “*pere per la gracia Deu Rey de arago de valencia de amallorques de sardenya e de corcega comte de barcelona e de Rosselló e de cerdanya*”.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

287

sotsveguer”¹⁵⁰. En perfil y barbado, ciñe, sobre sus sueltos cabellos blancos, corona flordelisada, sostiene, con su mano derecha, cetro rematado en pomo y viste exagerada ropa de color rojo con revés dorado. ^{*(Fig.18)}Bastante similar, en su burda ejecución, es el busto de Jaime I¹⁵¹ quien, también barbado y luciendo corona sobre melena canosa, figura, aunque esta vez de frente, dentro de una encogida N¹⁵² inicial. Ataviado con gruesa ropa que ciñe a su cintura mediante estrecho cinturón y envuelto por amplio manto granate con reverso dorado, el monarca vuelve su cabeza ofreciendo cierto dinamismo a esta desafortunada composición. Parece que lleva un pañuelo en una de sus manos mientras que en la otra sostiene un objeto que, por el mal estado de conservación, no logramos adivinar. ^{*(Fig.19)}Es asimismo el Conquistador quien, aferrando con su mano diestra su manto verde, llena el campo de la N¹⁵³ del folio 8r. Nada va a añadirse acerca de sus características pues, en términos generales, su semblante, insignias y colores coinciden con todas las anteriores.

^{*(Fig.22)}De mayor particularidad se configura la inicial D¹⁵⁴ del folio 19r, cuyo campo inserta una curiosa imagen de María de Castilla¹⁵⁵ encabezando una sentencia dictaminada por ella y fechada en 1453 según dicta el *incipit*¹⁵⁶. Coronada, ataviada con ropa azul y manto carmín, colores que se han desprendido en parte, alza su mano izquierda dejando visible su palma mientras sostiene, con su diestra, un libro abierto. Diríase que, envuelta de latente sacralidad, se encuentra realizando un juramento. ^{*(Fig.23)}De carácter más profano es la inicial M¹⁵⁷ del folio 23v, donde la misma reina se presenta, coronada, vestida con amplia ropa verde y manto purpúreo abrochado en el pecho mediante prendedor circular. Luce, como todos los demás, corona de oro flordelisada.

^{*(Figs.20-21)}Es, sin embargo, la miniatura del folio 18v la que más reclama la atención. Tras un largo encabezamiento¹⁵⁸, una composición que domina todo el

¹⁵⁰ Según reza el texto del folio 4r.

¹⁵¹ Pues aparece como “*nos en Jacme per la gracia de Deu Rey de arago de Mallorques e de valencia e comte de barcelona e de Urgell e senyor de montpeyler*”.

¹⁵² De “*Notori sia atots*”.

¹⁵³ “*Nos donchs hoydas*”.

¹⁵⁴ De “*De Ihesu xpti lo precios nom humilment invocat*”.

¹⁵⁵ Pues cita el texto: “*Que nos Maria per gracia de deu regina de arago deá far e della far de Cicilia de Valencia de Iherusalem [...] Loctinent general del illustre Senyor Rei marit e señor nostre mol car*”.

¹⁵⁶ “*Sentencia donada per la senyora Reyna en lany oo.CCC.LIII*”.

¹⁵⁷ “*Maria per la gracia de deu Reina de arago [...] Lloctinent general del illustre senyor Rey marit e seyor nostre molt car*”.

¹⁵⁸ “*Es se seguit que dels dits privilegis e ordinations es stat abusat mas procurant en pere coll causidich e confrare nostre es stada a a present sentencia o declaracio en la audiencia dela molt alta senyora Reyna*”.



verso de un folio presenta a la reina María sentada bajo dosel arquitectónico. Flanqueada por cuatro escudos, coronada sobre tocado morisco y ataviada con holgada ropa roja, ha colocado sobre sus rodillas paño azul con reverso de oro para, posiblemente, apoyar las Sagradas Escrituras. Con reservado semblante, apresa algo de ropa con su pulgar e índice al tiempo que muestra las páginas abiertas que rezan algunos versículos de los Evangelistas¹⁵⁹. La acompañan ciertos personajes, algunos bajo dosel más etéreo, que portan filacterias en sus manos, que conversan o que, simplemente, gesticulan. Quizás el situado justo a su lado, que porta un libro de rojas cubiertas bajo el brazo, deba ser identificado con el jurista Antonio Mitjans; “*Nanthony mitjans doctor en ley*”, según cita el texto.

Tras este libro de privilegios barcelonés, cuyas toscas figuraciones apenas han despertado el interés de los historiadores, salvo la efigie entronizada de la reina María¹⁶⁰, el discurso va a sumergirse en las figuraciones de los reyes insertos en los códices de privilegios. No obstante, antes de iniciarlo, se examinarán las efigies soberanas incluidas en los códices de privilegios del reino de Mallorca que, por sus características internas y su excepcionalidad, merecen ser tratados en una categoría aparte.

- Reino de Mallorca

Conforme a lo adelantado, el discurso va a sumergirse en uno de los libros más espectaculares de todos los que integran el corpus de imágenes del rey de Aragón: el ***Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca***¹⁶¹. *^[Figs.24-66]Estructurado en dos partes muy diferenciadas, pues la primera presenta 104 privilegios redactados

latinent general del molt serenissim senyor N alfonso per la gracia de deu Rey de arago e deles dues Cicilies feta primer relacio per Nanhony mitjans dotor en ley aimicer. Joan pages vicecancellor del senyor Rey e a sa sacra audiencia que apl oyds les parts sentencia en la forma seguent”. Vid. fol. 18r.

¹⁵⁹ “Secundum Ioannem. Prologus. 1-2: In principio erat verbum. Et verbum erat apud Deum”; “Secundum Marcum.” No he logrado localizar la cita; “Secundum Lucam: Pars prima. 1.26-27 In mense autem sexto, missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilee [...]; “Secundum Matthaem. Pars Secunda 14:1-2 In illo tempore audivit Herodes tetrarcha famam Iesu [...]”. Los términos que no se escriben en cursiva son los que figuran en el libro de la reina. Textos extraídos de la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1946. En adelante, *Biblia vulgata*.

¹⁶⁰ Obsérvese la bibliografía citada y también el sintético análisis de M^a Lourdes HERRERO, “Privilegios y ordenanzas del gremio de Hortelanos del portal de San Antonio”, en VVAA, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, Patrimonio Nacional, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 277-278, por ejemplo. En lo que sigue este último se citará como VVAA, *Reyes y mecenas*.

¹⁶¹ También intitulado *Franqueses a Regibus Majoricarum concesses*. Conservado en el Arxiu del Regne de Mallorca. Libro original con referencia Cód. 1. Microfilm en blanco y negro con signatura Rotlle 1.



en latín y la segunda 118 escritos en catalán¹⁶², fue encargo de los jurados de la ciudad y del reino de Mallorca para evitar, como la mayor parte de los cartularios de este tipo, la eventual pérdida o el olvido de los documentos en él reunidos. Firmado en 1334 por el escribano Romeu des Poal, presbítero oriundo de Manresa¹⁶³, sus folios presentan tal abundancia de excelentes miniaturas que impiden cualquier parangón con ninguna de las obras vistas hasta el momento o todavía por analizar. Atribuidas al miniaturista conocido con el sobrenombre de Maestro de los Privilegios, apelativo ideado por Millard Meiss¹⁶⁴, descansan sobre una base italianizante de carácter pisanosienés, aunque con algunos elementos que recuerdan el estilo de los manuscritos franceses según Herni Focillon¹⁶⁵, y se insertan en una cronología paralela a la establecida para el llamado maestro *de l'escrivà* de los *Usatges i constitucions de Catalunya* leridanos¹⁶⁶. Este híbrido perfil que denuncia la absorción de estas influencias diversas, procedentes entonces de escuelas de la vecina Italia, de obras originarias de regiones de la actual Francia meridional y de talleres del gótico lineal activos en Cataluña, puede haber sido el resultado, de acuerdo con Rosa Alcoy, de las propias circunstancias históricas de la isla, que, de dominio islámico hasta 1229, habían impedido la formación de un arte cristiano figurativo de tradición consolidada¹⁶⁷.

¹⁶² Según la detallada descripción que se hace del libro en Antoni MUT CALAFELL, "Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca", en VVAA, *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, 1991, págs. 343-347. Este último se verá como VVAA, *Enciclopèdia de Mallorca*.

¹⁶³ En el folio 13 se encuentra la suscripción del copista: "*Iste liber [...] fuit inceptus per domjnus consules [...] Cujus quidem libri scribendi fuit inceptor seu incoator sua propria manu Romeus des Poal, presbiter, oriundus de Manresa, quod fuit factum Anno domjnj mjlesimo trecentesimo tricesimo quarto, Decimo kalendas octobris*". Pedro BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la miniatura catalana*, vol. II, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960, págs. 96-97. Figurará, a partir de ahora, como BOHIGAS, *La ilustración*.

¹⁶⁴ Millard MEISS, "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop", en *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. IV, Published by the Trustees, Baltimore, 1941, pág. 51. Se citará, en adelante, como MEISS, *Italian style*.

¹⁶⁵ Como las proporciones alargadas o la ubicación del rey, situado bajo dosel, por ejemplo. Henri FOCILLON, *La peinture catalane à la fin du Moyen Age, Conferències donades a la Sorbonna*, Paris, 1931, pág. 88. Citado en Marcel DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*, Col.lecció Els treballs i el dies, Editorial Moll, Mallorca, 1989, pág. 275. Se verá referido, en adelante, como DURLIAT, *Regne de Mallorca*. Es lo que Manuel Sánchez Mariana sintetizó como "de un estilo acusadamente italianizante aunque supuesto a una concepción general de herencia franco-gótica". Vid. Manuel SÁNCHEZ MARIANA, "El libro en la Baja Edad Media. Corona de Aragón y Navarra", en ESCOLAR (Dir.), *Los manuscritos*, pág. 252. Será reseñado como SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*.

¹⁶⁶ Rosa ALCOY I PEDRÓS, "La il.lustració de manuscrits a Catalunya", en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Arts del llibre, manuscrits, gravats, cartells*, vol. 10, L'Isard, Barcelona, 2000, pág. 82. Se verá, en las siguientes líneas, como ALCOY, *La il.lustració*. Este manuscrito será examinado más adelante.

¹⁶⁷ Por lo que la introducción del arte gótico en la isla se dio sobre un sustrato muy distinto al que sustentó su misma inserción en el resto de territorios integrantes de la Corona. Cito a Rosa ALCOY I PEDRÓS, "Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanobalear a l'entorn del 1300", en VVAA, *Miscel.lania en homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya,



Entre sus iluminaciones, la mayor parte de ellas insertas en los campos de grandes iniciales, es posible distinguir, entre otras, las efigies del conde Ramón Berenguer y su esposa Almodis en el encabezamiento de los *Usatges de Barcelona*, las de Jaime I, las de los tres monarcas exclusivos de la efimera corte mallorquina – Jaime II, Sancho y Jaime III–, el infante Pedro de Portugal, y otros personajes regios de reinos vecinos, como Federico III de Sicilia o Fernando IV de Castilla¹⁶⁸, por ejemplo.

Al margen de las escenas a toda página, que por su interés desde el punto de vista iconográfico se analizarán más adelante y con mayor detalle, sobresalen, en primer lugar, las innumerables capitales con el busto coronado del soberano mallorquín¹⁶⁹. *(Figs.24-44) En general, sobre campo de oro decorado con sencillo dibujo floral de trazo blanco, se recorta el busto del rey que, como retrato de autor, observa el texto que encabeza¹⁷⁰. Normalmente ataviado con sayo azul, gris o rosado, luce encarnado paletoque sin mangas espléndidamente trabajado con pedrería en sus bordes y, a veces, en su parte frontal, al igual que se observa en algunas de las mangas de la ropa que, en ocasiones, asoma por debajo. Sobre sus lisos y castaños cabellos, cuya longitud alcanza los hombros, se dispone una ostensible corona de oro que ha sido engalanada en ciertas miniaturas con joyería, como cabujones en los remates o sucesión de perlitas en la parte inferior del aro. Aunque parecidas, sus actitudes pueden dividirse en dos grupos según sea visible o no su mano derecha.

En el primer supuesto, el soberano, colocado de tres cuartos, observa el texto que inicia al tiempo que alza su mano y mantiene su índice enhiesto; gesto ya observado en anteriores composiciones. *(Fig.37) Dentro de este grupo conviene advertir sobre la inicial D del folio 106r cuyo interior alberga la figura de Fernando IV de Castilla (1295-1312)¹⁷¹, pues las diferencias iconográficas con respecto al resto son

Ministerio de Educación y Ciencia y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, pág. 307. Esta última obra será referida, en lo que sigue, como ALCOY, *Decretum Gratiani*.

¹⁶⁸ El completo listado de personajes efiados, civiles y eclesiásticos, se encuentra en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 147 y en Ricard URGELL, "Munificencia regia. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 128-129. Será referido, en lo que sigue, como URGELL, *Llibre de franqueses*.

¹⁶⁹ Las láminas no muestran el total de iniciales que recogen la efigie del rey, pues se localiza este mismo tipo de representaciones en los folios 70v, 74r, 79r, 86v, 95r, 99r, 127v, 129r, 146v, 152r, 246r y 247r. Ha sido la práctica identidad iconográfica con respecto a las exhibidas en el corpus lo que ha llevado a su supresión.

¹⁷⁰ Este tipo iconográfico era bastante frecuente en la época, como revelan las iniciales iluminadas de códices como los *Usatici et constitutiones Cataloniae*, de hacia 1315-1325, o el *Primer Llibre verd* de Barcelona, de hacia 1333, por ejemplo. Ambos compedios jurídicos se estudiarán en el próximo epígrafe.

¹⁷¹ Encabeza un texto que se refiere a la ayuda que el castellano debe prestar a su tío Jaime II, "mio thio", especifica el texto, para luchar contra "los moros".



tan notables que reclaman especial atención. Corona apuntada, aspecto longevo y cabello y barbas largas y despeinadas, tan en desacuerdo con los remates floronados y el aspecto jovial, rasurado y peinado de los reyes de la rama de Aragón, son signos que denotan claro interés por mostrar, de modo palpable y evidente, la imagen del rey castellano diferente a la de sus homólogos insulares¹⁷². ¿Qué llevó al miniaturista a realizar un retrato tan distintivo? Desde luego, debe descartarse cualquier explicación relativa a su edad o a sus largos años de reinado, pues Fernando gobernó en minoría de edad hasta 1301 y murió a los 26 años¹⁷³. Quizás esta imagen de soberano añejo y de grave semblante aluda al férreo carácter que demostró a partir de su mayoría, pues logró someter las pretensiones del infante Juan y solucionó definitivamente, mediante la dispensa eclesiástica concedida por Bonifacio VIII, el problema de la legitimidad dinástica planteada por los infantes de la Cerda¹⁷⁴. *(Fig.31) También dentro de este grupo es preciso señalar la inicial del folio 58v, donde un individuo ataviado con igual indumentaria que la vestida por los reyes insulares, a excepción de la corona en este caso inexistente, alza su mano derecha en señal de salutación. El documento que acompaña alude a un juramento que hizo el infante Pedro, hijo del rey de Portugal, al rey Jaime I, por lo que cabría identificar a dicho personaje con el infante portugués, individualización que, por otro lado, explicaría la ausencia de la corona¹⁷⁵.

Acerca del segundo supuesto muy poco es lo que va a añadirse, pues la actitud del monarca es bastante más pasiva. De este modo, igualmente de tres cuartos y de riguroso medio busto, el soberano se limita a observar el texto que él mismo encabeza.

*(Figs.45-49) Un segundo grupo de ilustraciones lo conforman aquellas que exhiben al soberano entronizado quien, en compañía de civiles y/o eclesiásticos, otorga privilegios a sus súbditos mallorquines. A excepción de la del folio 14v, que se inserta dentro del campo de una N¹⁷⁶, estas escenas se muestran en viñetas cuadradas o alargadas limitadas por filete de oro. *(Fig.45) Así, en la inicial, primera página que

¹⁷² Disparidad que también ocurre con las figuras de Federico de Sicilia, fol. 299r *(Fig.60), y del infante Pedro de Portugal, aunque sus características iconográficas son bastante más afines con las efigies del resto del cartulario y, por tanto, menos sorprendentes.

¹⁷³ Paulino IRADIEL, Salustiano MORETA y Esteban SARASA, *Historia medieval de la España cristiana*, Cátedra, Madrid, 1989, págs. 398-399. Se verá, en lo que sigue, como IRADIEL *et alii*, *España cristiana*.

¹⁷⁴ Sobre esta cuestión remito, por ejemplo, a *Ibidem*, pág. 399.

¹⁷⁵ Recuérdese que Jaime I le dio en feudo vitalicio la isla de Mallorca (29 de septiembre de 1231), donación que más adelante revocó, y a quien otorgó una opción preferente para la conquista de Ibiza.

¹⁷⁶ Como viene siendo usual, de "Nos".



presenta un acontecimiento de este tipo, se observa, sobre fondo de oro, a Jaime I el cual, sentado sobre desnudo trono de banco alzado mediante tarima y únicamente complementado por cojín, dispone franquicias ante la presencia de tres individuos tonsurados, uno de los cuales porta documento desenrollado en clara alusión a las nuevas prerrogativas otorgadas, y un obispo ubicado en último término desde el punto de vista del espectador¹⁷⁷. Ataviado con ropa bordada cubierta por manto abrochado sobre su hombro derecho, luce, como insignias propias, corona floronada que se adorna mediante incisiones en los remates y sucesión de perlas en el aro y, sujeto con su mano izquierda, cetro rematado en visible cruz. ^{*(Fig.46)}Una nueva miniatura ofrece una composición que, distinta a la anterior, va a mantenerse con escasas alteraciones en las siguientes páginas del manuscrito. De este modo, sobre fondo rosado con entramado romboidal completado por puntos en las intersecciones, el futuro Jaime II¹⁷⁸, también sentado con las piernas cruzadas y alzado mediante tarima pero esta vez sobre trono curul cuyas formas quieren representar velludos animales salvajes, quizás leones, adelanta su mano derecha para disponerla sobre un libro cerrado que le acerca uno de los asistentes, todos ellos civiles. Sobre sayo y ropa rosados luce amplio manto encarnado anudado sobre su hombro derecho mientras ciñe, como única insignia regia, corona sobre su cabeza. ^{*(Fig.47)}Casi idéntica a ésta es la miniatura del folio 63v, donde Jaime II confirma y jura los privilegios otorgados. Sorprende la similitud entre ambas escenas, pues el esquema compositivo parece repetirse incluso en el caso de los personajes testigos del acto, concentrándose las diferencias en sus ropas y, sobre todo, en el rostro del individuo barbado. La figura del soberano mallorquín es gemela a la anterior, reduciéndose las diferencias al ribete inferior del manto y al color del sayo, que esta vez asoma de color rojo. ^{*(Fig.48)}Algo más dispar, aunque conservando, a grandes trazos, este mismo diseño, es la escena del folio 120r, donde Sancho I¹⁷⁹ jura las prerrogativas concedidas a sus súbditos mallorquines. Igualmente alzado mediante entablado y sentado sobre trono curul en forma de animal, el soberano alarga su mano para disponerla sobre el volumen portado por uno de los presentes ubicado en primer término. Las diferencias más notables conciernen al fondo, cuya parte superior

¹⁷⁷ En realidad se halla, en relación con el rey, en primer término. De hecho, los gestos del monarca y los del mitrado indican animada conversación entre ambos, mientras que el resto de individuos se mantienen expectantes.

¹⁷⁸ Según indica el texto: "*nos infans dominus jacobus filius illustrissimus domini iacobi dei gratia regis aragonum, maioricarum, valencie comites barchinona et urgelli et domini montispesulan*".

¹⁷⁹ Pues en el texto se alude a él de este modo: "*In nomine domini [...] nos santius dei gratia*".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

293

confirma que el reticulado sobre el cual se recorta la escena no es sino un tapiz colgado mediante cuatro argollas en alguna estancia de palacio, y al propio rostro del rey, quien esta vez no se muestra rasurado, sino enmarcado por oscura barba muy bien cuidada. *(Fig.49) La iluminación que decora el folio 156r rompe, sin embargo, con esta disposición tan frecuente en el cartulario para las sucesivas ceremonias de concesión de franquicias. En ella, Jaime III de Mallorca, aunque ataviado con indumentaria y corona floronada usuales, y efectuando el mismo gesto que el protagonizado por sus antecesores¹⁸⁰, se acomoda sobre análogo trono curul utilizado hasta el momento pero esta vez encajado dentro de una construcción de madera que, sin ninguna duda, hace las funciones de dosel. El fondo interior de la parte superior, el cual es gallonado según parece evidenciar la alternancia del color, y la sucesión de oscuros pomos que coronan su liso remate, constituyen una aureola que, rodeando la cabeza del rey, parecen quererlo presentar con un carácter cuasi sagrado.

*(Figs.50-52) El tercer grupo de miniaturas lo conforman aquellas que exhiben al soberano, sin compañía, entronizado. *(Fig.50) En la primera de ellas, inserta en la capital N del folio 19r, se observa, sobre fondo de oro, la efigie de Jaime I¹⁸¹ quien, retomando de nuevo el tipo de retrato de autor, se dispone sentado sobre trono de escaño, ataviado con las vestiduras propias de su dignidad y engalanado con corona floronada y cetro rematado en forma de cruz con doble travesaño en su mano izquierda, pues emplea su diestra para señalar el texto que con su imagen inicia. Si esta figuración puede relacionarse, por sus trazos, detalles, formas y colores, con la que ilumina la inicial N del folio 14v¹⁸², *(Fig.51) la del folio 62r está en clara conexión con el resto de iluminaciones. Así, llenando el dorado campo de una I¹⁸³, Jaime I, sentado con las piernas cruzadas sobre el tradicional trono curul rematado por cabezas y patas de peludos animales que no muestran, esta vez, abiertas sus fauces, apunta con su índice el documento que encabeza. Vestido con la usual indumentaria, sayo del que sobresalen los botones de sus puños, ropa bordada en sus extremos, y rojo manto, ciñe, como única insignia, corona floronada en sus remates y perlada en su delgada base. *(Fig.52) También solo y entronizado se presenta Sancho en la viñeta del folio 304r, composición con la que guarnece el inicio de sus

¹⁸⁰ Piernas cruzadas, mano derecha alargada para prestar el juramento sobre el libro y mano izquierda apoyada sobre su rodilla.

¹⁸¹ Pues en el texto se intitula "*Nos iacobus dei gratia rex aragonum, maioricharum et valentie, comes barchinone, urgelli et dominus montispesulani*".

¹⁸² Véase *(Fig.45)

¹⁸³ De "*In dei nomine*".



constituciones. Sorprende, en primer lugar, la disposición frontal del soberano en contraposición a la colocación de tres cuartos que ha sido tan recurrente tanto en las iniciales como en el resto de escenas hasta ahora analizadas del código. En segundo lugar, llama la atención la enorme espada desenvainada que sujeta con su mano derecha, pues tan sólo puede observarse en otras cinco miniaturas; una empuñadura en la inicial del folio 38v, las dos que representan al infante Pedro de Portugal¹⁸⁴ y las otras dos que muestran las coronaciones de Federico III de Sicilia y Sancho de Mallorca¹⁸⁵. *(Figs.53-54) A pesar de la imposibilidad de confirmar que este tipo de representación esté tomado, en efecto, del género sigilográfico, las analogías entre la efigie miniada y algunas de las improntas céricas utilizadas por estos mismos reyes permiten, cuanto menos, lanzar la suposición. Y es que esta imagen frontal recuerda bastante a las estampas entronizadas propias de las faces principales de los sellos de ésta y otras monarquías coetáneas. Quizás esta imagen no quiera sino emular el carácter validatorio propio de aquel objeto cérico que, de algún modo, pretende evocar, algo que ya se ha visto en otros cartularios anteriores y que en nada se contradice con el tipo de documento que encabeza; recuérdese que el texto está dedicado a las constituciones de Sancho I.

*(Fig.55) Dejando al margen el folio 182v, lugar donde se inician los *Usatges de Barcelona* y en el cual, como es tradicional, se exhibe a la pareja condal barcelonesa en animada conversación mientras uno de ellos porta el código, el siguiente grupo de iluminaciones está compuesto por las dos que presentan al soberano en pie. *(Fig.56) La primera de ellas, que rebasa el campo de oro de la inicial I de "*Iacobus*" ubicada en el folio 38v, presenta a Jaime I¹⁸⁶ señalando el texto con el índice de su diestra al tiempo que con su izquierda empuña una espada pendida de la cincha que le rodea la cadera. Viste sobrias vestiduras; ropa azul y largo manto carmesí que cubre sus hombros y, sobre sus cabellos bien peinados, ciñe corona ornamentada. *(Fig.57) La segunda, que encabeza un documento firmado por el futuro Jaime II¹⁸⁷, exhibe al infante en idéntica actitud que la presentada por el rey en la anterior composición, si bien se observan diferencias en lo que concierne al fondo, también de oro pero con

¹⁸⁴ Efigies que no han sido colocadas en las láminas, aunque se encuentran en los folios 52v y 58v del manuscrito.

¹⁸⁵ Vid. *(Figs.60 y 62) de las láminas 6 y 7, respectivamente.

¹⁸⁶ Según indica el texto: "*Iacobus dei gratia Rex aragonum, maioricarum, valencie, comes Barchinone et urgelli et domini montispessulani*".

¹⁸⁷ Pues se intitula: "*Infans Iacobus illustris regis aragonum filius heres maioricarum et montispesulani, Rossillonis, Ceritanie ac confluyente*".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

295

decoración floral realizada con trazo blanco, y a la indumentaria, pues bajo el manto abrochado sobre su hombro derecho y que recoge con su mano izquierda, asoma rosado sayo ceñido a la cintura mediante cinturón.

De mayor interés iconográfico es el siguiente grupo a comentar, ya que integra las cuatro miniaturas que exhiben la ceremonia de coronación. ^{*(Figs.58-60)} Existen dos de pequeño formato, las cuales decoran los folios 263v y 299r y hacen referencia a los reyes Jaime II y Federico III de Sicilia. La primera de ellas, que concierne al rey mallorquín, debe ponerse en relación con la del folio 261v por ofrecer un esquema compositivo bastante similar, pues el soberano, entronizado en el centro de la escena sobre escaño alzado mediante escalones y ataviado con sayo y manto idénticos, se muestra, de frente, en compañía de los iguales civiles y eclesiásticos dispuestos, respectivamente, a su derecha e izquierda. A tenor de estas similitudes, parecería como si se hubieran tomado dos instantáneas de un mismo episodio si no fuera por un par de detalles los cuales, desde el punto de vista iconográfico, demuestran que, en realidad, no representan el mismo acontecimiento. En el folio 261v, coronado, Jaime II alza su mano derecha y mantiene su índice enhiesto en alusión a su actitud dictaminadora. Y es que el texto que encabeza dicha composición se refiere a la aprobación y confirmación de todas las franquicias y libertades que, otorgadas por su padre, disfrutaban las gentes insulares. Mientras tanto, la del folio 263v plasma el preciso instante de la coronación; el momento en el cual el obispo y un civil le colocan la corona sobre su cabeza. ^{*(Fig.60)} Totalmente distinta es la composición que llena el espacio de la F¹⁸⁸ inicial del folio 299r, donde un ángel se dispone a coronar a Federico III, reconocible por el visible escudo coronado aspado con las armas de Aragón y Sicilia.

Sin embargo, de todas estas últimas escenas, las que más llaman la atención son las viñetas a página entera de los folios 13v y 374v. ^{*(Fig.61)} La primera de ellas, reproducida hasta la saciedad, ilustra el momento en el cual Jaime I es coronado por dos ángeles al tiempo que concede y jura las franquicias y privilegios del reino de Mallorca¹⁸⁹. Así, rodeado por una hermosa orla que alterna dibujos geométricos con losanges palados de Aragón, y en presencia de un monje identificado con Romeu des

¹⁸⁸ De "*Frederich terç*".

¹⁸⁹ Por lo que no es compartida la identificación que de la viñeta establece Ana Domínguez, que la define como de Presentación. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "La ilustración en los manuscritos", en ESCOLAR (Dir.), *Los manuscritos*, pág. 335. Aparecerá, a partir de ahora, como DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*.



Poal¹⁹⁰ quien, ubicado en primer término, escribe sentado en su pupitre, el soberano aragonés protagoniza una de las escenas más impresionantes del códice. Colocado con rigurosa frontalidad y bajo un dosel gótico, el nuevo rey de Mallorca, calzando borceguíes rojos que destacan bajo la ropa azul y cubierto por amplio manto rosado cuyo reverso de oro conjuga con el rico bordado de la parte del cuello, alcanza con su mano izquierda el volumen que le acerca un individuo mitrado, posiblemente el obispo de Mallorca, mientras dos ángeles nimbados le colocan una corona sobre su cabeza. Como testigos asisten, a su lado, otros religiosos y civiles¹⁹¹ y, en la parte superior, dos ángeles también nimbados que tocan instrumentos de cuerda. Gran cantidad de detalles ennoblecen la escena, como la filigrana del tapiz reticulado con alternancia de los colores del señal real que pende de siete argollas blancas, la espléndida decoración del intradós del dosel con multitud de estrellas de oro sobre fondo azul a modo de bóveda celeste, o las soluciones en los plegados y en la aplicación del color en ropas y rostros. Todos ellos, entre otros muchos, son pormenores que denotan la gran pericia y meticulosidad de la que era capaz el maestro miniaturista.

Comúnmente aceptado que se trata de una composición derivada de la *Maiestas* sienesa, pues recuerda en sobremanera a las vírgenes en majestad de los grandes retablos sieneses, aunque también florentinos¹⁹², es una imagen de poder que, de acuerdo con los términos de Joaquín Yarza, “roza la blasfemia [...] [aunque] se adecua a las intenciones de la corona mallorquina”¹⁹³. Si en aquellas preciosas tablas italianas es la Virgen quien, ubicada bajo dosel, se sienta sobre magnífico trono y se rodea no sólo por personajes civiles y eclesiásticos, sino también, por su dignidad y calidad, por los pertenecientes a la esfera celeste, en esta miniatura a toda página del *Libro de los Privilegios* es Jaime I quien ocupa este significativo lugar. Y es que con

¹⁹⁰ BORDONA, *Miniatura*, pág. 147. En los libros colocados sobre su mesa se lee: “*benedicat dominus regem Jacobum illustrem qui eripuit regnum ab inimicis. Romeus Poal scriptor*”. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 99.

¹⁹¹ Identificados como los prohombres de la *universitat*, institución destinataria de los privilegios. URGELL, *Llibre de franqueses*, pág. 129.

¹⁹² La Virgen entronizada del políptico desmembrado de Pietro Lorenzetti conservado en la Pinacoteca de Siena; la *Madonna Rucellai* Duccio Buoninsegna, conservada en Santa María Novella, de 1285; la tan conocida *Maestà* del mismo autor, expuesta en el Museo de la Catedral de Siena, fechada en 1308-1311 o la *Madonna de Ognissanti* de Giotto, de 1306-1310, guardada en el palacio Uffizi, son tan sólo unos cuantos de los ejemplos más representativos. Algunas de estas obras se encuentran reproducidas en Giulio Carlo ARGAN, *Renacimiento y Barroco*, vol. I. De Giotto a Leonardo da Vinci, Akal/Arte y Estética, nº 10, Madrid, 1987, págs. 20, 21, 40 y 53. En lo que sigue, ARGAN, *Renacimiento y Barroco*.

¹⁹³ Joaquín YARZA LUACES, “La pintura española medieval. El mundo gótico”, en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (Dir.), *La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, pág. 87. Serán referidos como YARZA, *El mundo gótico* y PÉREZ, *Pintura española*, respectivamente.



esta representación no se hace sino plasmar plásticamente la clara voluntad y la pretensión por parte de la monarquía insular de un supuesto carácter sagrado. Recuérdese que por estas fechas, aunque los conflictos con el rey de Aragón no habían llegado a su cenit, la legitimidad de los reyes insulares ya estaba puesta en entredicho. En relación con esto mismo, y por otro lado, esta iluminación que parece intentar representar el origen místico del poder del soberano, prescinde además del rol de los preladados, ahora reservado a seres angélicos; ya no son los altos dignatarios civiles o eclesiásticos quienes coronan al rey, sino ángeles: delegados directos del poder divino.

Explicaba André Grabar que el tipo iconográfico de la coronación simbólica no se constituyó hasta el siglo IX, centuria en la que el rito de coronación comenzó a fijarse definitivamente como una ceremonia eclesiástica presidida por el patriarca de Constantinopla¹⁹⁴. *(Fig.64) De todos modos, no hay que descartar ejemplos más tempranos, como manifiesta el espléndido marfil que personifica a Cristo coronando a Romano y Eudoxia, datado hacia 944-949¹⁹⁵, u otras evidencias materiales en el género de la miniatura, de entre los que cabe destacar el folio 3v del *Psalterio de Carlos el Calvo*, de hacia 850-869¹⁹⁶, donde una mano que desciende de la parte superior indica esta conexión con lo sagrado, o el folio 5v del lujoso *Codex Aureus*, fechado en 870, donde el monarca es igualmente bendecido por la mano de Dios y se acompaña por ángeles a ambos lados. Ya entrado el siglo XI, se observan temas similares en distintos evangeliarios, como la coronación, por parte de Cristo, de Enrique II y su esposa Cundegunda, que son presentados por san Pedro y san Pablo en el *Leccionario* conservado en Munich¹⁹⁷ y, del mismo modo, la de Otón III, llevada a cabo por estos mismos santos dentro de una de las páginas del *Apocalipsis de Bamberg*¹⁹⁸. Estas composiciones denuncian ciertas analogías con las remotas

¹⁹⁴ El autor confirmaba que estos nuevos temas traducían, en un lenguaje más abstracto y solemne de la iconografía tradicional, los gestos del patriarca durante el oficio de la coronación y las ideas místicas a él intrínsecas. Para más información, vid. André GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 75, Paris, 1936, pág. 113. Se citará, en lo que sigue, como GRABAR, *L'Empereur*.

¹⁹⁵ Marfil, que se conserva en el Gabinete de las Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, que adapta el tema de la Crucifixión para desarrollar esta nueva idea. La cronología depende de la identificación de los personajes. John LOWDEN, *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris, 2001, pág. 218. Será citado, en adelante, como LOWDEN, *Art paléochrétien*.

¹⁹⁶ Véase *(Fig.3) del presente capítulo.

¹⁹⁷ De principios del siglo XI. Se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek. (Sign. Clm. 4452). DE HAMEL, *Une histoire*, pág. 66. Este mismo tema será representado en otros códices, como testimonio el *Evangeliario de Upsala*, de mediados de esta misma centuria.

¹⁹⁸ De la misma cronología que la anterior. Guardado en la Staatliche Bibliothek de Bamberg. (Msc. Bibl. 140). *Ibidem*.



imágenes de los primeros siglos del Imperio, donde el emperador era coronado por un genio o por la mano divina¹⁹⁹. Y debió de ser este esquema de coronación con motivo de la victoria del emperador el diseño utilizado para figurar a Cristo, luego reemplazado por otros personajes divinos, invistiendo de poder al soberano²⁰⁰.

Llegados a este punto cabría preguntarse si la monarquía mallorquina protagonizó, con esta voluntad de divinización puesta de manifiesto en el código insular, un papel exclusivo o innovador en lo que concierne a la iconografía regia de aquel período. *^[Fig.65]Lo cierto es que la dimensión divina que pretenden alcanzar las monarquías medievales se observa en numerosas manufacturas, como son, por sólo citar dos ejemplos, el magnífico mosaico de hacia 1143 que representa la coronación de Roger II por parte de Cristo en la pequeña iglesia conocida con el nombre de la “Martorana”, cerca de la capilla palatina de Palermo²⁰¹, o la más reciente y archiconocida tabla de Simone Martini que, si bien rememora un suceso real como fue la renuncia a la corona por parte de Luis, el directo heredero, en beneficio de su hermano menor, muestra al ya santificado Luis de Tolosa en el preciso instante de coronar al joven Roberto²⁰². Y es que, según expresión de Christiane Raynaud, durante este período, afirmar el origen divino de la realeza fue un objetivo casi obsesivo²⁰³ en el marco de las monarquías medievales, propósito éste para el que se adaptaron iconografías y elementos ya existentes aunque antes exclusivos de lo sagrado y se vincularon al entorno regio. En consecuencia, la majestad real había

¹⁹⁹ Mano divina que fue introducida en la iconografía oficial por Constantino o Constancio II. De todos modos, advierte André Grabar, mientras que la corona de laurel ofrecida a Constantino y a sus sucesores es un reconocimiento a la piedad, *pietas*, y victoria del emperador cristiano, la diadema del *basileus* otorgada por Cristo o, en su caso, la Virgen o los santos, es un claro símbolo de su poder. GRABAR, *L'empereur*, págs. 114-115.

²⁰⁰ El ejemplo más antiguo conocido es el que presenta al arcángel san Gabriel coronando a Basilio I en presencia del profeta Elías. *Ibidem*, pág. 116.

²⁰¹ Parece ser que la identificación de “Rogerio Rex”, como dice la inscripción, con lo divino se plasma incluso en sus rasgos físicos, pues los largos cabellos y su barba oscura le confieren trazos fisionómicos parecidos a los de Cristo. Para más información, vid. LOWDEN, *Art paléochrétien*, pág. 324. André Grabar explica que esta imagen, realizada probablemente por un artista griego, se asemeja más que ninguna otra a las coronaciones bizantinas del siglo X. GRABAR, *L'empereur*, pág. 120.

²⁰² Encomendada por los Anjou de Nápoles y procedente de la iglesia de San Lorenzo, actualmente se conserva en el museo de Capodimonte, Nápoles. Fue fechada en 1317, año de la canonización de San Luis de Tolosa. VVAA, *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au Xve siècles*, Somogy éd. d'art, Paris, 2001, págs. 111-112. Este último figurará como VVAA, *L'Europe des Anjou*. Enzo Carli no dudó en dar una interpretación a este gesto: una reparación pública que pusiera fin a las acusaciones hechas en su momento sobre la usurpación de derechos potestativos del primero sobre el segundo. Enzo CARLI, *Les primitifs siennois*, Gustavo Gili, Barcelona, 1957, pág. 28. Citado en Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pág. 84, n. 23.

²⁰³ RAYNAUD, *Représentation du pouvoir*, pág. 152.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

299

decidido exhibirse mediante una iconografía y mobiliario²⁰⁴ solemnes que le conferían un nuevo significado simbólico muy próximo a lo divino. Solución ésta que, como ya se ha visto en líneas anteriores, arranca en fechas muy remotas y se va manifestando, con oleadas, hasta alcanzar el Medioevo.

*(Fig.62) La miniatura del folio 374v, pese a no ser de página entera, presenta igualmente una escena de coronación, aunque esta vez del rey Sancho. Mucho más sumaria que la anterior, pero de idéntico significado, la viñeta muestra al soberano quien, sentado sobre trono de madera desnuda, es coronado por dos ángeles que lo flanquean a ambos lados. En sus manos porta espada desenvainada y cetro de iguales características que el visto en la anterior iluminación.

*(Fig.63) El análisis de la decoración del manuscrito termina con la composición del folio 222v, cuya iconografía, rodeada por una cenefa geométrica que alterna dos colores, vuelve a demostrar las ansias por plasmar, plásticamente, el poder áulico. En el centro de la composición figura Jaime III de Mallorca quien, acompañado por un grupo de civiles y eclesiásticos, hace descansar su mano derecha sobre un volumen cerrado que le acerca un obispo. Diríase que, a tenor de las analogías existentes entre esta imagen y la perteneciente a la coronación de Jaime I, el miniaturista ha repetido la escena²⁰⁵. Pero, en realidad, lo que ha querido plasmar aquí es, tan sólo, una escena de juramento. Rodeado también por ángeles en el registro superior y sentado sobre trono, Jaime, el tercero de este nombre, ya coronado y con cetro en mano, extiende su diestra en actitud de confirmar las franquicias y privilegios concedidos por sus predecesores a sus súbditos mallorquines. Nada impide pensar que todas estas miniaturas fueron realizadas por el mismo artífice, el denominado Maestro de los Privilegios, si bien cabe la posibilidad de que fueran fruto de dos artesanos notables, quizás maestro y discípulo, muy compenetrados²⁰⁶. Lo cierto es que este artífice, identificado con Joan Loert²⁰⁷, plasma, a través de sus pinceladas, un profundo conocimiento del arte italiano, aunque existen divergencias entre los especialistas a la hora de vincularlo bien a la

²⁰⁴ Como son los baldaquinos, los doseles arquitectónicos, etc.

²⁰⁵ Obsérvese, de entre otros rasgos, el esquema compositivo, la colocación de los civiles y eclesiásticos, las vestiduras de los asistentes y del soberano, las actitudes de los individuos ubicados en primer término, o la tela que cubre los respectivos tronos.

²⁰⁶ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 101.

²⁰⁷ José M^a DE AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid, 1990, pág. 129 – se verá como AZCÁRATE, *Arte gótico*-. O Joan Lloret, según URGELL, *Llibre de franqueses*, pág. 129.



escuela de Siena, bien a la de Florencia²⁰⁸. Como ya se ha adelantado, gran conocedor de las obras de Duccio y de Simone Martini, quizás a raíz de algún viaje a Italia²⁰⁹, quizás por su efectivo origen italiano²¹⁰, sus producciones rompen con la heterogeneidad de los talleres mallorquines anteriores a su persona²¹¹. ^{*(Fig.66)} Pintor asimismo de composiciones sobre tabla, pues a él se le atribuye el retablo de santa Quiteria y, quizás también, el de santa Eulalia²¹², reúne en su obra ciertos elementos franceses que dotan a su personalidad de una aparente contradicción. Contradicción que ha sido explicada mediante una hipótesis que aboga por un pintor sienés instalado en Mallorca quien, mientras adoptaba algunos elementos decorativos y estilísticos propios del lugar donde ahora ejercía su arte, influía, al mismo tiempo, en este idéntico ambiente mallorquín con las particularidades heredadas de su formación primera²¹³.

Dentro del marco insular restan otras tres iluminaciones ubicadas en sus respectivos libros de franquicias muy cercanas, en cronología, al manuscrito anterior²¹⁴.

^{*(Fig.67)} El primero de los códices, conocido con el nombre de ***Libre de lez franqueses de Malorqua***²¹⁵ presenta, en el folio 12r, la inicial E²¹⁶ que, de campo de oro ornado con filigrana de fino trazo blanco, muestra al rey entronizado en actitud de leer o señalar un libro que parece suspendido ante un grupo de cortesanos quienes, en un nivel inferior, escuchan con atención. A pesar del pésimo estado de conservación, pues la humedad le ha causado graves daños²¹⁷, es posible distinguir

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 335.

²¹⁰ MEISS, *Italian style*, pág. 52; AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 315; DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 275.

²¹¹ ALCOY, *Decretum Gratiani*, pág. 307.

²¹² Millard Meiss cree ver, en este segundo retablo que considera algo posterior, un trabajo inferior, aunque dentro del mismo estilo. MEISS, *Italian style*, pág. 51.

²¹³ DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 275.

²¹⁴ La única referencia que se ha encontrado del primero de ellos, el ***Libre de franqueses***, es que, conservado en Barcelona y fechado hacia 1339-1342, se supone obra del escriba cristiano Bernat Blanquer y de un iluminador judío llamado Abraham Vidal y que debió de formar parte de uno de los libros que Pedro IV hizo suyos tras desposeer al rey mallorquín. Vid. HILLGARTH, *Los libros*, págs. 75-81. Cito a Jocelyn Nigel HILLGARTH, *Readers and books in Majorca. 1229-1550*, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991, págs. 249-250. Será referido, en adelante, como HILLGARTH, *Readers and books*. Muy mutilado y guardado en el Archivo de la Corona de Aragón (Casa Real, 8), según se desprende del álbum fotográfico que pude consultar pues no se me facilitó el códice original, no constan miniaturas con imágenes de reyes.

²¹⁵ Conservado en el Arxiu del Regne de Mallorca (Cod. 193). El título del libro se encuentra inserto en el *incipit* inicial: “*Aquest es lo libre de lez franqueses de Malorqua*”.

²¹⁶ De “*En nom*”.

²¹⁷ Es por ello que se encuentra incompleto y actualmente cuenta con tan sólo 47 folios, todos ellos en mal estado, sobre todo en su parte superior. Antoni MUT CALAFELL, “*Registrum franchiesiarum et*



los atributos de realeza. El monarca mallorquín, Jaime II²¹⁸, ostenta visible corona azul sobre su cabeza y largo cetro en su siniestra cuyo remate se ramifica. Viste sayo y ropa azules con decoración de tres puntos, tipo de ornamentación que también salpica toda la extensión del manto rojo, con reverso en oro, que le cubre casi por completo. Sin duda, la escena representada alude a la confirmación y a la reforma de las franquicias del reino de Mallorca que Jaime II efectuó el 31 de enero de 1300²¹⁹. *^(Fig.68) Antes de finalizar, se señalará que esta variedad iconográfica de retrato de autor, en la que se exhibe el rey en el instante de dictaminar en compañía de algunos magnates y en la que se otorga gran protagonismo al vademécum jurídico, pues se representa en lugar destacado y está bien visible, ya consta en iluminaciones regias anteriores²²⁰ incluso peninsulares: la miniatura alfonsí ofrece numerosísimos ejemplos, como manifiesta, por citar un caso, el frontispicio de las *Cantigas de Santa María*, del mismo modo que también se constata este tipo de figuraciones en la iconografía del rey de Aragón según evidencia la ilustración que orna el primer folio del *In excelsis Dei thesauris* o *Vidal Mayor*, por ejemplo²²¹.

*^(Fig.69) Volviendo al reino mallorquín, con idéntico significado aunque algo distinta en su iconografía es la inicial S²²² del folio 10r del ***Llibre de franchees de Malorcha***²²³, donde Jaime I otorga la primera franquicia a sus súbditos insulares²²⁴. También a la izquierda, sentado sobre trono de escaño y coronado, alza su mano diestra en ademán de ordenar. Ataviado con ropa azul y manto colorado, se acompaña por otros cinco civiles, aunque esta vez uno de ellos, en primer término, anota las disposiciones de su nuevo soberano. Es, como se observará, otra variedad de este tipo compositivo de retrato de autor tan frecuente en los códices de naturaleza jurídica.

privilegiorum Civitatis et Regni Maioricarum o franqueses de Mallorca”, en VVAA, *Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, pág. 348. En adelante, MUT, *Registrum*.

²¹⁸ En el texto el soberano se intitula “*rei de malorques comte de rossello et cerdanya et senyor de motpel.ler*”.

²¹⁹ De hecho, la confirmación y la reforma de las franquicias del reino constituyen, en su traducción catalana, el núcleo esencial del libro. MUT, *Registrum*, pág. 348-349.

²²⁰ Entre los ejemplares europeos se destacará la miniatura a pluma que decora los estatutos del monasterio de Saint Martin des Champs, del siglo XI, donde Enrique I de Francia sostiene, y muestra a los presentes, el documento que acaba de firmar. Puede encontrarse una reproducción en Robert BARLETT, *Panorama medieval*, Blume, Barcelona, 2002, pág. 82, fig. 1. En lo que sigue, BARLETT, *Panorama medieval*.

²²¹ Que más adelante será estudiado.

²²² De “*Sapien tuit que denant presencia*”.

²²³ Conservado en el Arxiu del Regne de Mallorca (Cod. 5).

²²⁴ En el texto figura “*Aquesta es la primera franquea que fo donada per lo molt alt seynor en Jacme per la gracia de deu Rey darago de malorcha e comte de barcelona e urgell et seynor de montpestler als pobladors de malorques ans que la yla fos del tot guaaçada*”.



- Otras compilaciones jurídicas

Feudos

*(Figs.70-91) El cartulario que inaugura este primer epígrafe es el célebre **Liber Feudorum Maior** compuesto en Barcelona a instancias de Alfonso II como reflejo, posiblemente, de la iniciativa de reorganización de la cancillería palaciega a raíz de la unión de Barcelona y Aragón bajo el mismo cetro. En lo que concierne al texto, la datación es precisa después de que Manuel Mundó²²⁵ identificara al copista principal, Ramón de Sitges quien, a partir de 1179 hasta 1192 y bajo las órdenes de Ramón de Caldes²²⁶, fue autor de 46 de los 80 folios con texto conservados²²⁷. El hecho de que este último asegure en su prólogo que presentó al rey su cartulario terminado, permite fijar el año de su realización, cuanto menos textual, hacia 1196²²⁸. La datación propuesta para la iconografía, que expresa gráficamente el incremento en tierras y en poder de la casa condal barcelonesa²²⁹, es algo más difícil de concretar, aunque la mayor parte de estudios se concentran a finales del siglo XII e inicios del XIII.

El gran número de miniaturas, que es lo que atañe a estas líneas, se refiere directamente al contenido textual, hecho que condiciona la relativa escasez de

²²⁵ Manuel MUNDÓ I MARCET, "El pacto de Cazola del 1197 i el Liber Feudorum Maior. Notes paleogràfiques i diplomàtiques" en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza 1980, págs. 123-126. Citado en M^a Eugenia IBARBURU ASURMENDI, "Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI. Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, pág. 198. Se reseñará, en las siguientes líneas, como IBARBURU, *Cartularios reales*.

²²⁶ O Raimundo de Caldes, deán barcelonés. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 18. La localización del escribano Ramón de Sitges en la cancillería de Barcelona de 1179 a 1192 la atestigua Maria Eugenia IBARBURU ASURMENDI en *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1999, págs. 348-349. Será referida como IBARBURU, *De capitibus*.

²²⁷ Aunque, en origen, el cartulario parece que contaba con unos 888 folios. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 96. En un momento que se ignora y por causas que se desconocen –Francisco Miquel Rosell lo sitúa entre 1784 y 1806– el códice sufrió una grave mutilación, a resultas de la cual se vio reducido a 89 folios. En 1944, J. E. Martínez Ferrando descubrió, escondidos entre los fondos del ACA, 26 folios ilustrados. Francisco MIQUEL ROSELL, *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sección de Estudios Medievales de Barcelona, Barcelona, 1945-1947, pág. VIII –se referirá, en lo que sigue, como MIQUEL, *Liber*– Citado en IBARBURU, *De capitibus*, págs. 347-348. Vid. también Joan Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1944. Se verá, en lo que sigue, como MARTÍNEZ FERRANDO, *Hallazgo*.

²²⁸ MIQUEL, *Liber*, pág. VIII.

²²⁹ Rosa DOPAZO Y SANLLEHI, "Alfonso el Casto (autor), Ramón de Caldes (compilador), Ramón de Sitges y Bernat de Calledis (escribanos) LIBER FEUDORUM MAIOR", en *VVAA, Cataluña medieval*, pág. 200. Se citará como DOPAZO, *Maior*.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

303

variantes en su ilustración²³⁰. Y es que los documentos que componen el *Liber* son en su mayoría prestaciones de homenaje y conciertos concluidos entre Alfonso II o sus predecesores con otros reyes peninsulares²³¹, por lo que se repite en sus páginas, con muy pocas diferencias, la misma escena una y otra vez. Un primer vistazo al códice pone de relieve la participación de dos artistas: uno principal, aunque segundo en el tiempo²³², y otra mano de tradición formal muy distinta a la del primero y con una gama cromática bastante limitada²³³. Es al principal a quien se le deben las dos espléndidas miniaturas a toda página y otras 39 viñetas con escenas de prestación de homenaje. Son, en definitiva, las iluminaciones de mayor interés iconográfico pues, de acuerdo con los términos de M^a Eugenia Ibarburu, “sus imágenes parecen traducir una intención narrativa, ceremonial y cortesana que preludia las posteriores imágenes plenamente góticas, en las que el rey establece una nueva relación de diálogo con sus cortesanos”²³⁴. Así, siguiendo con el criterio cronológico establecido, el análisis del cartulario va a iniciarse con las escenas fruto de la mano inicial, es decir, abordando las miniaturas realizadas por el maestro más arcaico, reiterativo y de menor destreza. *(Figs.70-74) Este artesano de limitados recursos iluminó los folios 15v, 19r, 23r, 24v, 50r, 54v, 56v, 67v, 73v, 74v, 83r, 83v, 84r, 85r, y 88v, más otros siete pergaminos sin texto que forman parte del grupo descubierto por el director del Archivo de la Corona de Aragón hace algunos años y que tan sólo ofrecen decoración iconográfica²³⁵. Este último hallazgo prueba que el artífice trabajó en los folios, o cuanto menos en algunos, antes de que fueran escritos por el amanuense, hecho que explica que las columnas del discurso a veces se encuentren alteradas y no mantengan su forma rectangular, que sería la adecuada²³⁶.

De este primer maestro pueden contabilizarse dos tipos de escenas: las de pacto y las de vasallaje. *(Fig.70) En primer lugar sobresalen las composiciones de los folios 15v y 19r, pues presentan a dos soberanos que, entronizados y con las aquí tan

²³⁰ Una de cuyas características es que, al haber quedado muchas miniaturas sin terminar, puede seguirse, paso a paso, la técnica empleada: diseño de la composición mediante finas líneas a pluma o grafito, aplicación de oro y plata en panes sobre mastique de yeso, bruñido de los metales, empastaciones planas e intensas de colores enteras en figuras y fondos, y resalte de contornos y detalles con trazos de tinta negra, albayalde y ocre. El comentario ha sido tomado de la obra de DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 96.

²³¹ BOHIGAS, *La ilustración*, vol. I, pág. 102.

²³² IBARBURU, *De capitibus*, págs. 348-349.

²³³ Lo que le ha valido el calificativo de “arcaizante”. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 96.

²³⁴ IBARBURU, *De capitibus*, pág. 348.

²³⁵ Folios nuevos n^{os} 17, cuya composición comparte con el segundo maestro, y 18-26.

²³⁶ Obsérvese la tercera fotografía que se ofrece en la *(Fig.72) de la lámina 8 que pertenece al folio 56v, o la inmediata, que ilustra el folio 83v, por ejemplo.



características insignias de poder, corona y flor de lis, se cogen de la mano. La segunda de ellas efigia, con toda probabilidad, a Alfonso II de Aragón y a Alfonso VIII de Castilla, quienes firmaron, en 1170, una ayuda mutua en el tratado de Zaragoza²³⁷ y a los que se alude así en la rúbrica que les sigue: “*Secundum exinde conveniencie regis Castellie domini regis aragonum*”. La coincidencia en la ejecución de ambos personajes, pues los dos se encuentran entronizados, coronados y vestidos con igual indumentaria, dificulta cualquier identificación. La barba del de la izquierda, con la que el miniaturista le ha pretendido dar mayor edad, podría ofrecer alguna indicación, pero este no parece sino ser un recurso de diferenciación más que de personalización, ya que entre ambos reyes apenas existía diferencia de edad; el aragonés había nacido en 1157 y el castellano en 1158. Sin embargo, podría darse el caso de que el artesano conociera el dilatado reinado del monarca foráneo, quien gobernó durante 56 años; en este último supuesto, entonces, el barbado quizás debería de ser identificado con el rey castellano. Al margen de las identidades, hasta cierto punto importantes, lo más significativo de la imagen es el gesto compartido entre ambos soberanos, pues se dan sus manos, colocadas en el centro y en lo alto en señal, claro está, del pacto que acaban de firmar. Lamentablemente, no ha podido encontrarse ninguna otra representación similar en otros códigos jurídicos de la época, ni tampoco posteriores.

*^(Fig.73)Una escena parecida se encuentra en el folio 88v, donde quizás Alfons Jordá de Tolosa y Ramón Berenguer III figuran plasmados, casi idénticos, uno al lado del otro, igualmente entronizados y con las mismas insignias de poder. En alguna ocasión se ha afirmado que el personaje de la izquierda pudiera representar al conde barcelonés al ceñir corona de marqués mientras que el otro tan sólo porta la de conde²³⁸. Es verdad que tanto las imágenes de Pedro II y Alfonso II de los folios 83r y 84r los presentan con este mismo tipo de corona, cerrada y con tres florones, pero entonces, ¿por qué figura con esta misma tipología Ramón Berenguer I en el folio 23r, si se intitula tan sólo conde? E igualmente, ¿por qué se exhiben en el folio 19r Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla con la corona que, según esta hipótesis, es propia de los condes? Las evidencias iconográficas admiten concluir que por entonces no existía gran distinción entre las coronas de rey, conde y marqués,

²³⁷ IBARBURU, *De capitibus*, pág. 353.

²³⁸ Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, “Baixa Edat Mitjana. S. XII-XV”, en Ferran SOLDEVILA (Dir.), *Història dels catalans*, vol. II, Ariel, Barcelona, 1970², pág. 765. Serán citados, en lo que sigue, como MARTÍNEZ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana*, y SOLDEVILA, *Història*, respectivamente.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

305

por lo que no es posible la identificación entre ambos personajes conforme a la diferenciación de sus tocados.

^{*(Figs.71-72)}Tras estas composiciones de pacto destacan, en segundo lugar, las de vasallaje. Por lo general, el soberano se muestra sentado sobre un trono de banco siempre complementado por cojín de rollo. A pesar de la monotonía en las escenas, el miniaturista ha aplicado distintos recursos en lo que a ornamentación se refiere, ya que al margen de las incisiones de los remates y del tipo de bases de los solios, que son los mismos, ha alterado tímidamente el tipo de fondos, la clase y colocación de las insignias regias y algunos de los elementos de la escena, como es la aparición de más de un vasallo o más de un rey, siempre, como se verá, de acuerdo con el texto. El monarca, invariablemente entronizado, ciñe corona en su cabeza, que se reduce a dos tipos: una abierta, terminada en puntas y ornada con incisiones, y una segunda cerrada y rematada en tres grandes pomos. Del mismo modo, suele portar una flor de lis en una de sus manos mientras que la otra muestra un libro, quizás la Biblia, sobre la cual los vasallos solían jurar fidelidad²³⁹, quizás el volumen de los propios fueros. En todos los casos viste ropón con decoración de ancha franja en el cuello, la cintura, la rodilla y los pies, que varían en color según los folios. Es siempre en la izquierda de la composición, o en el lado derecho del rey, donde se encuentra la figura del vasallo, arrodillado, con la cabeza inclinada hacia delante y las manos al frente, y totalmente excluido del marco cuadrangular o polilobulado donde se inscribe el soberano. Al margen de la profusión de pliegues, realizados mediante trazos geométricos y punteados, está mucho menos trabajado que la figura principal, quien recibe mayor colorido y atención por parte del artesano iluminador. Entre todas estas escenas destacan algunas por mostrar un par de variantes iconográficas interesantes.

Llaman la atención, por ejemplo, el folio 50r y, sobre todo, el 56v del cartulario²⁴⁰, pues exhibe al soberano sentado en un trono curul del que se distinguen, con claridad, las cabezas y patas de animal muy similares a las que se ven en la silla de san Ramón en Roda de Isábena, de la primera mitad del siglo XII.

²³⁹ En la ceremonia de juramento de fidelidad, el vasallo juraba sobre un objeto sagrado, generalmente unos evangelios, sobre los cuales ponía sus manos mientras recitaba una fórmula ritual que rezaba: *"fidelis ero tibi de ista hora in antea sicut homo debet esse ad suum seniore ad quem se comendat"*, o bien *"iuro ego [...] ut ab hac hora et deinceps fidelis ero vobis de vestra vita et de ommibus membris que se tenent in corporibus vestris, et de toto illo honore"*. Vid. Josep M^a SALRACH y Mercè AVENTÍN, *Conèixer la història de Catalunya*, vol. I. Dels orogens al segle XII, Vicens Vives, Barcelona, 1990, pág. 205. Se citarán como SALRACH y AVENTÍN, *Conèixer*.

²⁴⁰ Ambos han sido destacados con un doble marco negro en la ^{*(Fig.72)}.



Así mismo, en la última de ellas el artesano se ha entretenido decorando los puntos de intersección de los arcos con pinjantes efectuados mediante finos y blancos trazos, además del tradicional punteado sobre el fondo oscuro. Esta es, quizás, la composición más elaborada y de mayor cuidado en los detalles de todas las realizadas por este maestro, aunque comparte las mismas características que el resto por él producidas.

La siguiente ilustración digna de ser destacada por su esquema compositivo es la del folio 85r, en la que el conde Ramón de Barcelona recibe homenaje por parte de dos vasallos identificados por Martínez Ferrando como “*els homes del castell i de la vila de Melquir*”²⁴¹. Muy poco es lo que puede añadirse con respecto a su iconografía ya que la única novedad, aunque exclusiva en las miniaturas de este artífice, es la colocación de dos personajes que se arrodillan ante el rey.

Antes de pasar al siguiente grupo de imágenes es preciso recordar la novedad que suponían las imágenes de juramento, cuanto menos en el marco territorial que aquí se analiza. Esta cuestión ya fue abordada por M^a Eugenia Ibarburu, quien afirmaba que el tema de prestación de homenaje no fue representado con demasiada frecuencia en el románico, con la excepción, claro está, del códice que aquí se analiza, y quien advertía que se daba con cierta asiduidad en obras ya góticas y relacionadas, en general, con los ambientes de cruzadas²⁴². *(Figs.75-78) A lo largo de la historia se observan, no obstante, diversas manufacturas donde se exhibían figuras colocadas en esta misma posición; arrodilladas, echadas hacia delante y con las manos alzadas, si bien sugerían otro tipo de relaciones, como es el caso de la devoción o de la donación u ofrecimiento²⁴³. Este tipo de postura, que se configuraba como una de las maneras de representar al ser inferior, quizás pudiera derivar de la *proskynesis*, algo que, contrariamente a lo que se ha pensado, no es exclusivo del mundo oriental o clásico²⁴⁴. Y es que la imagen arrodillada que levanta sus manos

²⁴¹ MARTÍNEZ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana*, pág. 770. La fotografía del folio, ubicada en la citada *(Fig.72), aparece enmarcada por un recuadro negro.

²⁴² Como testimonian los dos ejemplares de la *Historia de Ultramar*, realizados en París hacia 1291 y 1300. IBARBURU, *De capitibus*, pág. 359.

²⁴³ Por un lado, se citará como ejemplo el *Libellus de contemplatione Dei* de Iohannes de Fecamp, fechado en el siglo XI y que se conserva en el ACA con la signatura Ms. Ripoll 214. En su folio 6v figura, con esta misma postura, el amanuense a los pies de Cristo entronizado y rodeado de los símbolos de los Evangelistas. Actitud semejante es la que se encuentra en el *Acta de la fundación de la Cofradía de santa María y de san Martín del Canigó*, de 1195, que se conserva en la École Nationale Supérieure des Beaux Arts donde, de entre el grupo de feligreses que presencian el acto religioso, destaca en primer término una mujer arrodillada, con el cuerpo adelantado y alzando sus brazos, aunque esta vez velados.

²⁴⁴ Ya se observa, por ejemplo, en el obelisco de basalto negro de Salmanasar III, rey de Asiria, hoy guardado en el British Museum, donde Jehú se muestra con este gesto aludiendo a su condición de



vacías mientras desvía su mirada hacia un punto incierto, no hace sino adaptar un tipo de composición de claros esquemas bizantinos, como denuncia la temprana iconografía de la luneta del nártex de santa Sofía, que presenta la imagen de León VI en esta misma actitud ante la divinidad²⁴⁵. Sin embargo, este precedente no parece del todo claro pues aunque la *proskynesis* fue un gesto que se convirtió en Bizancio, y anteriormente en la Roma en el siglo III, en la forma usual de salutación ante el emperador y, al mismo tiempo, en un privilegio de los dignatarios admitidos a asistir a las recepciones oficiales del soberano, no fue muy representado pues, en opinión de André Grabar, esta iconografía parecía reservada a los bárbaros postergados a los pies del emperador²⁴⁶.

^{*}(Fig.74) Para finalizar con el repertorio del primer maestro del *Liber Feudorum Maior*, hay que advertir la colaboración, en el folio 23r²⁴⁷, de este artista con el segundo que participó en la ejecución del cartulario, motivo por el cual la composición ofrece una serie de particularidades con respecto a las comentadas en este bloque, como son el marco y la colocación de los diversos personajes en el lado izquierdo de la composición, realizados, como se ve, con una técnica completamente diferente. Sin embargo, el soberano, en este caso el conde de Barcelona Ramón Berenguer I, es obra del artesano más arcaico, pues comparte los mismos particulares que las figuras fruto de su misma mano. El momento reproducido es aquel durante el cual Sancho, arrodillado, renuncia a su herencia a favor de su hermano y primogénito Ramón Berenguer el Viejo. Cuenta Ernest Martínez Ferrando que ya a finales del siglo XII se había formado la leyenda que explicaba que la renuncia de Sancho fue motivada por un abnegado idealismo y que por ello el miniaturista le había pintado una aureola de santo²⁴⁸. Sea como fuere, lo que interesa para el presente estudio es que el conde porta los mismos símbolos de soberanía que quienes alcanzan dignidad de rey, por lo que no parece existir ningún tipo de diferenciación entre las insignias empleadas por unos y otros. También aquí el conde se presenta entronizado, lleva rica indumentaria, ciñe corona y porta en sus

tributario y, por tanto, mostrando su rango inferior al de Salmanasar. Se ha propuesto su datación hacia 841-814 a. C. WALTER, *Papal political imagery*, pág. 115.

²⁴⁵ ALCOY, *La il·lustració*, pág. 24.

²⁴⁶ Aunque gracias a los estudios de M. Alföldi se sabe que este tipo de adoración fue adoptado en Roma a partir de los Severos y que fue resultado de un movimiento de adulación surgido desde abajo, pues nunca fue impuesto por los soberanos. Cito a GRABAR, *L'empereur*, pág. 148.

²⁴⁷ La participación de ambos maestros en una misma ilustración vuelve a verse en el grupo de folios nuevos, concretamente en el número 17, que también se presenta en la lámina.

²⁴⁸ MARTÍNEZ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana* pág. 757.



manos libro y lirios. Es preciso insistir en la cuestión, ya que no es algo excepcional en el códice, pues muchas de sus ilustraciones hacen referencia a soberanos –sean condes, o marqueses–, que siempre figuran representados de igual modo que los que ostentan, en su intitulación, la dignidad real²⁴⁹.

Este primer artista debió de ser un artífice local que pertenecería a una línea fuertemente conservadora según denuncian sus formas geométricas, el decorativismo de sus telas y pliegues, el predominio del hieratismo inexpressivo y de gran rigidez, la simplicidad en sus composiciones, la muy limitada paleta cromática y la total ausencia del sentido del volumen. Son, todas ellas, tendencias que indican la permanencia de un fuerte conservadurismo en la cancillería de Barcelona a las puertas del siglo XIII y que procede de importantes obras anteriores que siguen estos mismos preceptos dentro y fuera del marco catalán. De este modo, de acuerdo con los estudios de M^a Eugenia Ibarburu²⁵⁰, comparte trazos estilísticos con algunas de las escenas del *Sacramentario de san Cugat*, de finales del siglo XII, por lo que se suponen fruto de su misma mano²⁵¹; con diversos cartularios conservados en el museo episcopal de Vich, por lo que se cree que quizás fuese un artista itinerante²⁵²; y con otros manuscritos ultrapirenaicos, *(Fig.79) como el *De bello Judaico* de Flavio Josefo de Moissac, cuyos folios 2v-3r despliegan una escena que estilística e iconográficamente ella considera bastante cercana a las aquí analizadas²⁵³. Parece claro que la intervención de este ilustrador en un momento inicial en la elaboración de códice se confirmaría por las propias tradiciones formales utilizadas por aquel y por el segundo artista participe en el códice, tan diferentes y que se manifiestan sucesivas en el tiempo.

²⁴⁹ Como el folio 85r, con quizás Ramón Berenguer IV; y el 88v, con Alfonso Jordá de Tolosa y Ramón Berenguer III, por citar tan sólo dos ejemplos.

²⁵⁰ IBARBURU, en *De capitibus*, págs. 353-354 y en “L’Arxiu de la Corona d’Aragó”, en *Catalunya romànica*, vol. XX. El Barcelonès, el Baix Llobregat i el Maresme, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1992, pág. 198. Este último será referido, en las siguientes líneas, como IBARBURU, *L’ACA*.

²⁵¹ Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. (Ms. Sant Cugat, 47). Esta datación fue establecida por Rosa M^a TERÈS en “Sacramentari (ACA, MS. sant Cugat, 47)”, en *Catalunya romànica*, vol. XVIII, El Vallès occidental. El Vallès oriental, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1991, págs. 195-199. Citada en IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 203.

²⁵² La historiadora parece identificar en ambos manuscritos los mismos rasgos en fondos, rostros y cabellos, y un idéntico repertorio modesto de recursos decorativos. *Ibidem*, págs. 203-204. Pere Bohigas ya advertía estas concomitancias entre las miniaturas del *Liber* y las conservadas en manuscritos de Vich y Ripoll. Vid. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 106.

²⁵³ Realizado hacia 1100 en la abadía de Moissac. En esta doble página Flavio Josefo ofrece su obra a los emperadores Tito y Vespasiano. Hoy se encuentra conservado en la Biblioteca nacional de Francia, (Ms. Latin 5058). Marie-Hélène TESNIÈRE, “Une histoire sainte lue pendant le repas des moines. 13. Flavius Josèphe, *De bello Judaico*”, en Marie-Hélène TESNIÈRE (Dir.), *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, vol. I. Mémoires et merveilles VIIIe-XVIIIe siècle, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996, págs. 64-65. Será citado, en lo que sigue, como TESNIÈRE (Dir.), *Trésors*.



Con respecto a las ilustraciones del segundo maestro, mucho más interesantes a nivel iconográfico, pese a que se había señalado que la fuente de la que habían bebido era de raíz francesa²⁵⁴, las últimas posturas parecen confirmar que las influencias son algo más lejanas. De Dalmases y José i Pitarch habían supuesto el posible establecimiento en Cataluña de un pintor inglés inserto en la corriente bizantino-siciliana que, procedente de Inglaterra, habría llegado primero a Cataluña y, de ahí, se habría introducido en el reino de Castilla²⁵⁵. Sin embargo otros estudios sugieren que las miniaturas del segundo maestro del *Liber* se encuentran, simplemente, bajo la órbita de lo que ha sido denominado como *channel style* o “estilo del canal”, por ser una corriente estilística propia y común de las zonas inglesa y del norte de Francia²⁵⁶. Y es que a partir de 1170 parece iniciarse una renovación bizantinizante que ofrece un aire internacional y naturalista a las obras insertas en las últimas etapas del románico²⁵⁷. Esta corriente, que arribó a suelo peninsular y que se difundió por los diversos reinos hispanos, puede ser sintetizada, a grandes trazos, en un cuidadoso cálculo de la relación figura-espacio, en la utilización de un canon estilizado, en un modelado con líneas claras y oscuras, y en el manejo de una gama cromática muy colorista y de gran brillantez²⁵⁸. Más adelante se retomará la cuestión.

*^(Figs.80-91) Son las miniaturas surgidas del pincel de esta segunda mano las que ofrecen un mayor atractivo por reflejar escenas cortesanas de un nivel narrativo y un dinamismo que no encuentra parangón en el románico peninsular²⁵⁹. Estas viñetas parecen tantear con éxito el ambiente palatino que será más propio de las

²⁵⁴ Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Instituto Nacional del Libro Español, Barcelona, 1962, págs. 72-73 –se citará, en lo que sigue, como DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*–; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, pág. 37 –este último será referido, en lo que sigue, como SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*–.

²⁵⁵ Nuria DE DALMASES I BALANÀ y Antoni JOSÉ I PITARCH, *Història de l'Art Català*, vol. II. Art gòtic segles XIV-XV, edicions 62, Barcelona, 1984, págs. 205-207. Se verá, en adelante, como DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*.

²⁵⁶ Es una expresión que designa el conjunto de elementos artísticos comunes, con independencia de las diferencias locales, en el arte europeo del siglo XIII. Y es que las relaciones existentes entre Inglaterra y Francia –de índole social, como el traslado de artistas entre ambos países, o política, como la dominación inglesa en territorio continental–, permiten corroborar una estrecha afinidad cultural entre los pueblos ubicados al norte y al sur del Canal de la Mancha. Para más información, vid. Tancred BORENIUS y E.W. TRISTRAM, *La pintura medieval inglesa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1930, págs. 24-25.

²⁵⁷ IBARBURU, *L'ACA*, pág. 200.

²⁵⁸ DOPAZO, *Maior*, pág. 200.

²⁵⁹ Se encuentran en los folios 1r, 2r, 2v, 3r, 5r, 6r, 7r, 8r, 10v, 11r, 12r, 13v, 35r, 36r, 41r, 42v, 44v, 45v, 46v, 61r 63v, 67r, 69r, 78v, 83v, 82v, y en los folios nuevos números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15 y 16.



composiciones plenamente góticas, en las que, como ya ha sido advertido y de acuerdo con la opinión de M^a Eugenia Ibarburu, el rey establece una nueva relación de diálogo con sus cortesanos²⁶⁰. De entre todas ellas destacan, sobre todo, las que regalan los folios 1r, 2r, 3r, 5r, 11r, 82v, y la primera del grupo de folios nuevos encontrados en el Archivo de la Corona de Aragón hace algunos años.

^{*}(Fig.80) Sin lugar a dudas, una de las más espectaculares de todo el cuaderno es la que ocupa el recto del primer pergamino, que representa un momento durante el cual el deán de la catedral de Barcelona Ramón de Caldes lee una serie de documentos a Alfonso II ante un grupo de seis individuos, quizás cortesanos, situados detrás de la persona soberana. Sobre un fondo variante en color según las naves de la estancia²⁶¹, las cuales descienden en altura a partir de la central y se insertan bajo un marco arquitectónico que, aunque convencional, se desarrolla con gran armonía salpicado de torres, torrecillas, tejadillos y almenas²⁶², se recortan las solemnes figuras del rey, de su notario y, a un lado, el escribano²⁶³. El conocido con el sobrenombre del Casto, barbado y con largo pelo recogido en la nuca, viste sayo blanco que asoma por debajo de la elaborada ropa, la cual parece mostrar incluso labores de pedrería en los remates de las bandas decorativas y en el centro de los cuadriláteros que componen su entramado. Encima, se despliega el manto, que le cubre el hombro izquierdo y que denota el gran detallismo en la labor del miniaturista, que lo ha decorado con sucesión de triple punteado negro, algo que también se observa en los borceguíes que calza el monarca, aunque con sutiles trazos y punteados en color blanco en forma de flor. En cuanto a las insignias regias, tan sólo porta la corona, del mismo modo ornamentada con pedrería, y la vara de justicia que carece de remate, si bien se sienta sobre un solio de banco labrado en su

²⁶⁰ IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 199.

²⁶¹ En la central, el fondo es de estrellitas blancas sobre oro. En las naves que la flanquean, punteado blanco sobre azul. En las exteriores, el metal utilizado es la plata.

²⁶² Esta intrincada composición, repleta de construcciones, hizo pensar a Pedro Bohigas que la estancia representada era una sala del palacio de Barcelona que podía formar parte de un edificio contiguo a la muralla. BOHIGAS, *La ilustración*, págs. 102-103.

²⁶³ Debe advertirse la progresiva inclusión de los escribas en las composiciones iconográficas. Un estudio de Colette Sirat ponía de manifiesto la inexistencia de representaciones de escribas griegos o romanos escribiendo, si bien eran relativamente frecuentes en el mundo egipcio. Y es que en aquella civilización, el hacerse representar en la posición de un escriba era un honor, pues escribir era un acto digno de los dioses. Para la autora eran dos las razones que explicaban la falta de representaciones de este tipo: la postura corporal indigna de los hombres libres, y la importancia política y cultural del discurso oral, algo que se fue alterando durante la Edad Media. Vid. Colette SIRAT, "Du rouleau au codex", en GLENISSON (Dir.), *Le livre*. Será citada como SIRAT, *Du rouleau*.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

311

base mediante cuatro registros con sucesión de arquillos²⁶⁴ y complementado por escabel y dos cojines de rollo. Su ademán es el de recoger el documento que le muestra Ramón de Caldes para colocarlo en un mueble, ya repleto, ubicado entre los dos.

^{*(Fig.81)}En el folio 2r una imagen inconclusa representa, quizás, a Sancho IV de Navarra y a Ramiro I según reza el texto: “*Incipiunt instrumenta regni Aragonis. Et primum sacramentale quid rex Sanctius fecit domino regi Ramiro super donatione, quam ei fecerat super Sangossa, Lerda et Ondues*”²⁶⁵. Por desgracia la fotografía de la que se dispone deja mucho que desear, aunque es verdad que puede distinguirse lo más esencial. Destacan, en el centro de un interior colmado de arcuaciones y columnas, las figuras de dos soberanos entronizados, uno de lado y otro de frente, rodeados por un grupo de personajes que asisten a este supuesto acto de donación. Es posible advertir que el rey de la derecha mantiene su brazo extendido en ademán de alcanzar el vacío ubicado a la altura del pecho del otro monarca, hueco destinado a colocar, sin duda, el documento al que hace referencia el texto. De hecho, esta posibilidad parece ser corroborada por la mano del otro rey, que parece sostener, justamente, este vacío con su mano izquierda todavía por colorear. Son inapreciables los pormenores, pero con total seguridad ambos vestirían las indumentarias y las insignias propias de sus dignidades. Desde luego, a pesar de que la composición no ha sido acabada, en algunos detalles puede valorarse una menor pericia en la ejecución si se compara con la ilustración del folio 1r. Diferencias como las evidenciadas por los arcos y sus remates exteriores, que reflejan una mayor tosquedad, son las que han llevado a pensar que el segundo maestro fue imitado, en este mismo cartulario, por otro que, aunque le copiaba en estilo, no llegó nunca a igualar el trabajo de su modelo²⁶⁶.

Dejando al margen la ilustración del folio 2v, donde quizás esté representado Alfonso I quien, careciendo de las insignias propias de la realeza, se encuentra

²⁶⁴ Es un tipo de asiento que también se observa en algunas portadas románicas del siglo XII. Por citar un célebre caso hispano se recordará el trono sobre cual se dispone el rey David en la puerta de Platerías de Santiago de Compostela, por ejemplo.

²⁶⁵ Miquel Rosell supuso que esta conveniencia pudo haber sido realizada entre 1054 y 1063, período de tiempo en el que convivieron ambos reyes –MIQUEL, *Liber*, vol. I, pág. 3–. Javier Martínez de Aguirre me hizo saber que se conserva documentación que confirma que el castillo de Sangüesa pasó a manos de Ramiro I en 1063.

²⁶⁶ DOPAZO, *Maior*, pág. 200. M^a Eugenia Ibarburu llega a distinguir, incluso dentro de la composición del primer folio, dos maneras distintas de resolver el problema de representación de rostros y pliegues. IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 205.



recibiendo homenaje por parte de un vasallo²⁶⁷, se alcanza a la figuración del folio 3r, cuya iconografía alude a la famosa infeudación protagonizada por Pedro II a la santa Sede²⁶⁸. *(Fig.82)A la izquierda de la viñeta, el rey aragonés, coronado, parece encontrarse sentado, aunque no logra distinguirse ningún tipo de escaño. Acompañado por un séquito de ocho hombres, el soberano adelanta una de sus manos y la coloca sobre la de Inocencio III en reconocimiento al compromiso por aquel adquirido, pues este gesto alude a una de las partes del rito del juramento de fidelidad, la denominada *inmixtio manuum*²⁶⁹. Tampoco esta ilustración ha sido concluida, pero conviene hacer mención al protagonismo otorgado al sumo pontífice, quien destaca no sólo por su dalmática reticulada sino también por el trono curul en cuyo remate superior se distingue una cabeza de animal. Antes de concluir también se destacará la posición de Pedro II, que, pese a protagonizar una escena de vasallaje, ha sido efigiado sedente de acuerdo, claro está, con su alta dignidad²⁷⁰.

*(Fig.83)Del mismo modo, sobresale la escena del folio 5r que, concluida, representaría el momento durante el cual Alfonso I dicta "*testamentum*", según cita el texto²⁷¹. Bajo el centro de una ilusoria arquitectura abovedada y rematada por tres torrecillas se exhibe el soberano en actitud de dictar sus disposiciones a un escribano o notario que se intuye, de perfil, a la izquierda de la composición. Detrás del rey, acaso estuviera previsto colocar dos individuos, pues parece haber dos cuerpos y espacio para sus respectivas cabezas. Pero por desgracia, el estado inacabado de la escena, que por otro lado y por fortuna posibilita, junto a algunas otras, el estudio sobre el proceso de elaboración de las miniaturas, no permite detenerse en los detalles relativos a la iconografía.

*(Fig.84)Así, la siguiente a comentar es la que se inserta en el folio 11r pues, si bien tampoco está finalizada, representa a una reina en el acto de dictar su testamento en favor de su hijo. A primera vista, nada parece peculiar, ya que no es la primera composición en el códice que alude a este pasaje, como demuestra la analizada en las líneas inmediatamente anteriores. Pero existe una poderosa razón que obliga a detenerse en ella: que sea Petronila la reina representada. Lo cierto es

²⁶⁷ El texto dice: "*est conveniencia qui est facta inter Regem don adefonso Sancü de aragone et de pampilona et illo comte don Bertan de tolosa*".

²⁶⁸ En el folio se lee: "*Litterae, quas venerabilis rex petrus domino Urbano papae, misit, in quibus ei quaerimoniam suma exposuit super episcopis regni sui*". MIQUEL, *Liber*, pág. 1012.

²⁶⁹ Se sintetiza esta ceremonia en SALRACH y AVENTÍN, *Conèixer*, págs. 205 y sig.

²⁷⁰ Una escena similar se observa en el folio 7r aunque el rey representado es, esta vez, Alfonso II.

²⁷¹ Sin duda tiene que identificarse con Alfonso I porque en el documento tan sólo se intitula como "*regis Aragonum*". Recuérdese que la de Alfonso II añade "*comitis barchinonensis*".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

313

que son muy pocas las referencias que de ella se tienen no sólo acerca de su iconografía, sino también acerca de sus disposiciones legales, por lo que esta imagen tiene un doble interés²⁷². Además, es preciso recordar que de las escasas representaciones que de ella han llegado hasta hoy, que por otro lado gozan de una gran peculiaridad²⁷³, proceden de manuscritos fechados a partir de mediados del siglo XIV, por lo que esta miniatura, al margen de la inacabada del folio 10v²⁷⁴, se constituye como la primera y la más cercana representación que concierne a la soberana.

La estampa muestra, dentro de una estancia cubierta por dos bóvedas, a la reina conversando con su hijo, el futuro Alfonso II, en presencia de ocho miembros de la corte. Petronila, sentada en un escaño corrido, viste una saya larga decorada en la zona del cuello con una ancha franja de color verde. Resulta curioso que no ostente ningún tipo de insignia regia, como ocurre también con la representación de su sucesor, algo que quizás pueda ser explicado por la hipótesis de que ella, por un lado, haya sido representada como legitimadora, y que Alfonso, por otro, no haya sido todavía consagrado ni coronado como rey²⁷⁵. De hecho, la iconografía del futuro rey no reclama especial atención, si bien la de la reina aragonesa obliga a que sea realizado, aunque breve, algún comentario.

Como es conocido, en 1059 Ramiro I redactaba su testamento en el cual establecía también los principios básicos del derecho de sucesión al trono, incluido el de las mujeres. Así, instituía que si llegaban algún día a reinar nunca ejercerían la *potestas regia*, pues ésta sería inmediatamente transmitida al marido elegido para

²⁷² A este respecto, María José Sánchez explicaba: “Apenas se conservan de ella un puñado de documentos para trasladar, donar y disponer de sus propiedades, tras su muerte, en beneficio de su hijo Alfonso. Ninguna acuñación monetaria propia de su época puede legarnos su efigie y su leyenda; los testimonios iconográficos que nos muestran su imagen aproximada o sus posibles rasgos personales son tan raros como anacrónicos”. Vid. M^a José SÁNCHEZ USÓN, “Petronila”, en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.), *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, Zaragoza, 1993, pág. 60. Se referirán, en las siguientes líneas, como SÁNCHEZ, *Petronila* y CENTELLAS (Coord), *Reyes de Aragón*.

²⁷³ Un breve examen relativo a las representaciones de Petronila en el apéndice *Un caso excepcional: Petronila*, en Marta SERRANO COLL, “Imágenes figurativas de la reina de Aragón. Estudio aproximativo”, en Teresa SAURET GUERRERO y Amparo QUILES FAZ (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo I. Ponencias y Comunicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001, págs. 530-532.

²⁷⁴ También se muestra en la figura de la lámina.

²⁷⁵ Alfonso II fue jurado de Barcelona el 24 de febrero de 1163 y, por renuncia de su madre, la reina Petronila el 18 de junio de 1164, también juraba como rey de Aragón en Zaragoza el 11 de noviembre de 1164. Joan F. CABESTANY I FORT, “Alfons I, el Cast o el Trovador (1162-1196)”, en Josep M^a SANS I TRAVÉ (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, pág. 103. En lo que sigue, CABESTANY, *Alfons I* y SANS (Coord.), *Comtes sobirans*.



ellas. Pese a ello, Ramiro II varió dichas disposiciones con el fin de convertir a su hija Petronila en heredera legítima. Para ello, el soberano no hizo sino adoptar y utilizar una institución local que todavía hoy existe, el *casamiento en casa*, por el cual el marido quedaba adscrito al grupo familiar de la esposa y, por lo tanto, sometido al padre de su esposa. De este modo, Petronila podía ostentar el título de reina de los aragoneses, intitulación que por otra parte no poseía su marido, si bien no conseguía ejercer ningún poder inherente a dicha dignidad, pues ella era tan sólo instrumento de transmisión al tiempo que de legitimación²⁷⁶. No en vano, Bernat Desclot, en el episodio en el cual el senescal de Aragón Guillem Ramon de Montcada acude a Lérida para proponer matrimonio al conde de Barcelona con Petronila, alude a esta singular condición de este modo: “*e presenten-vos lo regisme d’Aragó e que prenats la doncella per muller, de qui és lo regisme; e tots preguen-vos que siats llur senyor e llur rei*”²⁷⁷. Y es así, como transmisora y legitimadora, tal y como tiene que ser interpretada la iconografía de la soberana en esta viñeta del folio 11r del *Liber Feudorum Maior*.

Del resto de escenas creadas por el pincel del segundo maestro, *(Fig.85) además de la composición de los esponsales y la que presenta la adquisición de los condados de Carcasona y Rasés por parte de Ramón Berenguer I y Almodis, *(Fig.86) sobresale la del folio 82v, donde Alfonso II, ya representado como rey según denuncia el trono, la corona y su rica indumentaria, recibe homenaje por parte de los nobles de Perpiñán, los cuales se vieron obligados a ello cuando, en 1172, el Casto tomó posesión del condado de Rosellón²⁷⁸. Hay quienes opinan que dicha miniatura es un retrato auténtico del soberano, pues el artista conocía a Alfonso y probablemente lo veía a menudo y, además, su semblante parece coincidir con algunas descripciones de las crónicas, que lo definen como “*un rei flac*”²⁷⁹. Tales afirmaciones, sin embargo, deben tomarse con ciertas reservas pues, como se ha visto, el canon esbelto no es sino una de los trazos comunes que comparten los artistas que se integran dentro del denominado *channel style* y que se repite en las distintas iluminaciones del códice

²⁷⁶ Para más información acerca de este tema, vid., entre otros, SÁNCHEZ, *Petronila*, págs. 62-64; y Alberto MONTANER FRUTOS, *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995, págs. 22-25. Se citará, este último, como MONTANER, *El señal*. De todos modos, y a pesar de los esfuerzos de su padre por legitimar una sucesión femenina al trono, Petronila la evitó con nuevas disposiciones. En términos de Jerónimo de Zurita, Petronila “tuvo por tan dañosa y perjudicial la sucesión de las mujeres que desechó della a sus hijas y dejaba por sucesor en el reino al conde de Barcelona su marido en caso que no dejasen hijos varones”. Jerónimo DE ZURITA, *Anales de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1978, lib. VIII, cap. V. Se referirá como DE ZURITA, *Anales*.

²⁷⁷ DESCLOT, *Crónica*, cap. III.

²⁷⁸ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana*, pág. 1006.

²⁷⁹ Según el trovador Betran de Born. *Ibidem*.



fruto de esta misma mano. La cuidada escena se desarrolla en el interior de una estancia de palacio según evidencia la preciosa ornamentación de la sala abovedada y coronada por torrecillas. En ella, tal y como presuponía una de las partes del rito del juramento de fidelidad, la denominada y ya señalada *inmixtio manuum*, el rey, sentado en su trono, toma en sus manos las de sus vasallos que ahora se encuentran totalmente arrodillados a su izquierda²⁸⁰. *(Figs.87-88) Tienen un esquema compositivo muy similar las numerosas miniaturas en las que el conde o el rey, dentro de unas arquitecturas de complejidad diversa, se muestra entronizado y recibiendo homenaje por parte, esta vez, de un solo vasallo²⁸¹.

*(Fig.89) Otras escenas de interés son, aunque escasas en número y sin figuración regia, las conveniencias, con la representación de los individuos interesados sentados en conversación o con las manos unidas en señal del pacto que acaban de sancionar²⁸², y otras representaciones de naturaleza jurídica como el testimonio de varias personas ante el conde sobre una posesión que un noble tiene en vasallaje²⁸³ o donaciones diversas²⁸⁴; de entre estas últimas se recalcará la del folio 13v²⁸⁵, pues contiene figuración real al ilustrar la donación del castillo de Cetina a los Hospitalarios por parte de Alfonso II²⁸⁶.

*(Fig.90) Otras dos efigies reales se hallan en los folios 6r y 8r, pero el mal estado en el que se encuentran impiden cualquier análisis sobre ellas. *(Fig.91) Finaliza el repertorio de este cartulario la ilustración del primer folio nuevo, excepcional no sólo por su forma circular, sino también por su problemática iconografía. *(Fig.92) Este marco esférico sugería a Joaquín Yarza un hipotético modelo relacionado con la

²⁸⁰ Para más datos acerca de esta ceremonia vid. la síntesis de SALRACH y AVENTÍN, *Conèixer*, págs. 205 y sig. Escenas muy similares, como se aprecia en la lámina, son las que muestran los folios 12r, 63v, y 69r.

²⁸¹ Se ha destacado el folio 61r por presentar, junto a la escena de homenaje del hijo de Bernat Tallaferró a su padre, los dos castillos por los cuales aquel debía rendir fidelidad.

²⁸² En las láminas se muestran los 35r y 42v, por ejemplo, aunque el código exhibe una escena similar en el folio 37v. El primer documento es una "*convenientia facta inter Petrum, comitem, et Bertrandum Petri super castro de Muntangana*". El segundo es una "*convenientia facta inter Raimundum comitem et Adaltardem civecomitissam et filium suum Arnallum super castro de Terniu*".

²⁸³ Como se ve en el folio 45v, donde el conde Ramón IV de Pallars Jussà recibe este testimonio en beneficio de un noble llamado Duran Ramón.

²⁸⁴ Como la del folio 61r, cuyo texto explica que se trata de una donación que realizó el conde de Besalú Bernardo en beneficio de su hijo Guillermo: "*Donation quam fecit Bernardus comes Basulari. Guilielmo filio suo*".

²⁸⁵ El folio ha sido destacado en la lámina con un marco negro.

²⁸⁶ El texto dice: "*Carta concambii facta inter dominum regem Ildefonsum Aragonis et dominum Hospitalis super castro de Cetina et quibusdam aliis*".



pintura de una cúpula²⁸⁷ la cual pudo albergar distintos ceremoniales regios²⁸⁸, aunque tampoco puede desdeñarse otra posibilidad, como es la trasposición de la usual iconografía de los beatos hispanos referente a la visión del cordero²⁸⁹, importante tema de la adoración a lo largo de toda la Edad Media.

Por desconocer el documento concreto al que se refería la miniatura, recuérdese que se trata del primero de los “nuevos folios” hallados en el Archivo de la Corona de Aragón, la identificación de los personajes ha llevado a múltiples hipótesis, si bien son dos las más comúnmente aceptadas. Por un lado, la defendida por Miquel Rosell, quien afirma que los representados son Ramón Berenguer I y Almodis²⁹⁰. Por otro, la defendida por la mayor parte de investigadores desde el descubrimiento de Martínez Ferrando²⁹¹, quienes sospechan que la identidad de los personajes presentados debe relacionarse con Alfonso II y su esposa Sancha de Castilla. Ambos reyes se encuentran sentados en sus respectivos tronos de escaño situados bajo una arquitectura alzada mediante cinco escalones de obra y de diverso colorido. Su fondo es dorado, y la estancia creada por ella es abovedada y se halla dividida, en su interior, mediante un arco bíforo, que separa el espacio ocupado por el rey y por la reina. El interés del artista por realizar una ágil e imaginativa ilustración se evidencia por la colocación de las manos de los soberanos, las cuales parecen transmitir una animada conversación. La reina, a la izquierda del rey, viste, sobre sayo encarnado, rica indumentaria de pedrería y ostenta como único atributo real la corona, menos ornamentada y desarrollada que la de Alfonso. Su mano izquierda cuelga de la ancha tira que sujeta el amplio manto que cubre sus hombros y espalda, gesto éste muy frecuente en las representaciones regias medievales. Por otro lado, el rey porta hermosa corona, empuña un cetro delgado y viste, sobre el sayo rojo que asoma por

²⁸⁷ “Da la impresión de una trasposición de pintura mural de bóveda o cúpula a miniatura”. Joaquín YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 19947, pág. 307. Se reseñará como YARZA, *Arte y arquitectura*.

²⁸⁸ IBARBURU, *De capitibus*, pág. 349.

²⁸⁹ Es curioso que en versiones no españolas de este tema de la adoración, el Cordero domine una composición vertical colocado en el vértice. Más detalles en John WILLIAMS, “Estudio de las miniaturas”, en VVAA, *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York con sus 123 miniaturas facsimiles en 131 páginas a todo color*, Casariego, ediciones de Arte, Facsimiles y Bibliofilia, Madrid, 1991, págs. 179-180.

²⁹⁰ Aunque también había barajado la posibilidad de que se tratara del esponsalicio de Hugo de Provenza, en el que donaba a su esposa Agneta su dote nupcial, consistente en la entrega de todo lo que poseía en el condado de Vienne. La colocación de las siete parejas que rodeaban a los protagonistas era explicada por el historiador como la representación de los señores feudatarios de los castillos donados. MIQUEL, *Liber*, pág. XIV.

²⁹¹ Quien ya identificaba a la pareja como los reyes de Aragón. Vid. MARTÍNEZ FERRANDO, *Hallazgo*, pág. 5.



debajo de las anchas mangas de la ropa, precioso textil dorado ornamentado con crecientes y estrellas y bandas lisas perladas en sus bordes en mangas y falda. Sobre sus hombros se distingue un bello manto azul decorado por ribete blanco e infinidad de grupos de tres perlas. La disposición radial de los personajes que presencian el acto y que conversan entre sí, dos a dos, junto con el fondo carmín de la escena ornamentado con series de tres pequeños puntos brinda una preciosa y completa composición que corrobora, una vez mas, la pericia del miniaturista.

Sea o no sea verdad esta última identificación regia de los personajes, lo cierto es que el segundo maestro del *Liber Feudorum Maior* ofrece en todas sus creaciones el precedente de lo que será usual en las figuraciones plenamente góticas, más preocupadas por destacar las relaciones del rey con sus súbditos y por evidenciar el ambiente cortesano de las escenas. Y es que, como se hace evidente revisando las láminas que preceden y suceden al presente discurso, estas viñetas se encuentran bastante alejadas de las imágenes propias de otros cartularios más o menos contemporáneos, que siguen más bien la línea de las representaciones fruto del primer maestro, con reyes aislados y entronizados que muestran simplemente sus atributos de poder²⁹².

*^(Fig.93)Se ha visto que se proponía para esta innovadora tendencia una filiación al denominado “estilo del canal”, estilo que con focos como Corbie, Saint Amand, Marchiennes o Anchin, alcanzó la península y se instaló en centros como Barcelona, Toledo y Burgos²⁹³. Y es que de entre las más importantes obras que guardan relación con nuestro Libro de Feudos cabe destacar una viga de procedencia desconocida con escenas de la Pasión²⁹⁴, el *Beato de las Huelgas* conservado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York²⁹⁵, las miniaturas del *De Virginitate Beatae*

²⁹² Como ejemplos hispanos podrían citarse las bellas miniaturas del *Tumbo A*, de hacia 1129-1255, o las del *Libro de las Estampas*, de hacia 1200.

²⁹³ IBARBURU, *L'ACA*, pág. 54.

²⁹⁴ Museu Nacional d'Art de Catalunya, 15833. Juan AINAUD DE LASARTE, *Arte Románico. Guía*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1973, pág. 164. Citado en IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 205. Entre otros estudios remito al de Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Ilustrador de la Pasión o Maestro de la Pasión. Viga de la Pasión”, en Xavier BARRAL I ALTET (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg*, Barcelona, 1992, págs. 168-171. Este último se citará BARRAL (Dir.), *Prefiguración*.

²⁹⁵ (Ms. 429). En opinión de Walter William Spencer COOK, en “The earliest painted panels of Catalonia”, en *The Art Bulletin. A Quarterly published by College Art Association of America*, Krauss Reprint Co., Millwood-New York, 1923, 1925-1928. Reeditado en dos volúmenes por The Bookpress Ltd, Virginia. Pudo darse el caso de que hacia 1220 este miniaturista fuera llamado quizás por Berenguela, reina de Castilla y de León (1181-1246) para iluminar las páginas de este libro religioso. Citado en IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 206.



Mariae de la Biblioteca Nacional²⁹⁶, la cisterciense *Biblia Sacra* de la Biblioteca Municipal de Dijon²⁹⁷ y con las dos biblias gemelas procedentes de Pamplona²⁹⁸. Las visibles conexiones estilísticas entre todas estas manufacturas llevaron a Ibarburu a juzgar que, pese a estar pendiente todavía el estudio de un análisis conjunto de este grupo de obras así como la relación del artista en cuestión con centros como Las Huelgas o Cîteaux, su intervención en el *Liber Feudorum Maior* debió de producirse ya entrado el siglo XIII, mientras que la participación del primero, anterior como ya se ha dicho, no debió de ser muy posterior a 1196, año en el que terminó de redactarse el cartulario²⁹⁹.

A pesar de la gran novedad que irradia la variada iconografía de las miniaturas compiladas en el códice barcelonés, la inclusión de figuraciones reales y condales responde, la mayoría de las veces, a idéntica voluntad que los manuscritos anteriores, es decir, son retratos de autor cuya primera finalidad es la de autenticar y garantizar los documentos que acompañan mediante la imagen del otorgante, aspecto que ya ha sido convenientemente expuesto en líneas anteriores. De todos modos no debe olvidarse que en estas representaciones existen notables diferencias relacionadas con la pericia e inquietudes del segundo maestro, quien aprovecha la ocasión para introducir hermosos marcos arquitectónicos interiores para albergar elegantes personajes que mantienen entre sí cuidadas y elaboradas relaciones.

Es indudable que el *Liber Feudorum Maior* se encuentra dentro de una de las empresas áulicas más ambiciosas del momento pues recoge no solamente los instrumentos relacionados con el señorío territorial de los reyes de Aragón y condes

²⁹⁶ Según Raizman, quien opina que su miniaturista coincide con el iluminador del beato de las Huelgas. De todos modos, observa discordancias con el *Liber Feudorum Maior* en lo que concierne a la gama cromática y a la manera de aplicar el color. RAIZMAN, "A rediscovered illuminated manuscript of st. Ildefonsus's *De Virginitate Beatae Mariae* in the Biblioteca Nacional in Madrid", en *Gesta. International Center of Medieval Art*, vol. XXVI, Paris, 1987, págs. 37-46. Citado en *Ibidem*.

²⁹⁷ (Ms. 3). Algo insinuado por GARNIER en *Signification et symbolique*, fig. 85 y por Xavier BARRAL I ALTET, François AVRIL, y Danielle GABORIT-CHOPIN, en *Les royaumes d'occident. Le monde roman. 1060-1220*, Gallimard, Paris, 1983, págs. 246-247. Yolanta ZALUSKA, en *Manuscrits enluminés de Dijon*, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991, págs. 293-295 y pl. CXXXII, confirma esta apreciación, al sospechar que esta Biblia tiene un posible origen catalán por sus claras conexiones con el *Liber Feudorum Maior*.

²⁹⁸ François BUCHER, en *The Pamplona Bibles*, Yale University Press, New Haven and London, 1970, págs. 45 y sig., especifica que la cercanía del maestro del *Liber* con la Biblia de Sancho no se refiere sólo a un ámbito general, sino en lo que concierne también a la corte, a las relaciones entre las figuras, al ambiente espacial y, ocasionalmente, en lo que respecta a la composición facial y de los detalles. Será referido como BUCHER, *Pamplona Bibles*. Otra de las varias características que comparten ambos manuscritos es que, a veces, los diseños carecen de texto, algo que se ha explicado alguna vez como que no son sino copias de los diseños de las imágenes de los pergaminos o modelos de los mismos. Vid. SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 234.

²⁹⁹ IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 207.



de Barcelona, algo comparable con otros territorios³⁰⁰, sino que demuestra esta *potestas regia* con su soberbia iconografía. Igualmente, es preciso advertir que esta manifestación de poder mediante insignias o *regalias* es compartida tanto por quienes ostentan título real como por quienes utilizan uno exclusivamente condal, por lo que no se aprecia todavía una clara distinción de atributos que distinga la dignidad de unos y otros. La única razón plausible que permita explicarlo deriva del significado intrínseco que entonces alcanzaban estos símbolos de potestad; el trono, la corona y las fastuosas vestiduras son indiscutibles signos de poder, sea o no sea éste personificado por un individuo de dignidad regia. Así, en el *Liber Feudorum Maior* todos aquellos que contienen en su persona derechos de soberanía o dominación, o bien actúan en nombre de quien ostenta el señorío sobre un territorio, figuran representados dentro de hermosas construcciones arquitectónicas y engalanados con las insignias propias de su autoridad, se intitulen en el documento “*rex*”, “*comes*” o “*vicecomitissa*”, entre otras posibilidades³⁰¹.

*^(Figs.94-95)Caso distinto es el del *Liber Feudorum Ceritaniae*³⁰², cuyo texto pudo haberse concluido entre 1200 y 1209³⁰³ y donde tan sólo quienes alcanzan dignidad real y se intitulan como tales en el texto parecen ceñir corona sobre sus cabezas, algo que, como ya constataba Pere Bohigas, ocurre en tan sólo dos de las 32 figuraciones recopiladas³⁰⁴. El carácter secundario en lo que concierne a la iconografía y a la calidad de las miniaturas de este cartulario, siempre con respecto al analizado en líneas anteriores, lleva a prescindir de la mayor parte de viñetas, pues de otro modo el discurso se alargaría demasiado sin aportar datos de significativa relevancia. De esta manera, se ha decidido reproducir en las láminas ocho de sus

³⁰⁰ Recuérdese la gran difusión que tuvieron los distintos fueros en esta época. No en vano señalará Alfonso II: “Sé que de Castilla, de Navarra y de otras tierras suelen venir a Jaca a aprender buenos fueros y costumbres y llevarlos a sus lugares”. Así, el fuero de Jaca se había concedido oficialmente por los reyes navarros a Estella (1090), Sangüesa (1117), Puente la Reina (1122) o al barrio de san Cernín de Pamplona (1129), de entre otros. Para más información, Jesús DELGADO ECHEVERRÍA, *Los fueros de Aragón*, Colección “Mariano de Pano y Ruata”, n° 13, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1997, págs. 19 y sig. Será referido, en las siguientes líneas, como DELGADO, *Los fueros*.

³⁰¹ Títulos, todos ellos, hallados en los renglones de los documentos del *Liber*. Es curioso el caso de la vizcondesa de Bearn –en ^{*(Fig.86)}, lámina 11. Fotografía destacada con un marco negro–, pues se exhibe sentada en un trono curul y ciñendo corona en el momento de recibir homenaje por parte de los hombres de Bearn y Gasuña, ceremonia que hace en nombre del rey Alfonso II según reza el texto del folio 12r: “*Instrumentum quo Maria, Bearnensis vicecomitissa, accepit per dominum regem Ildefonsum omnem terram quom habebat in Verano et in Gasconia; et fecit ei inde hominum*”.

³⁰² Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. (Ms. 2).

³⁰³ Según noticias del profesor Joan AINAUD DE LASARTE, en *La pintura catalana. La fascinació de l'art romànic*, Skira, Ginebra-Barcelona, 1989, pág. 118. Citado en IBARBURU, *Cartularios Reales*, pág. 208.

³⁰⁴ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 109. Son las pertenecientes a los folios 62r y 64v, que han sido resaltadas en negro en las láminas.



composiciones, las cuales sintetizan, a grandes trazos, la iconografía exhibida en el libro rosellonés, que en casi todos los casos hace referencia a juramentos y a convenciones entre señores y vasallos.

Como ya se ha adelantado, pues, este libro que agrupa la documentación de los condados de Rosellón y Cerdaña, cuyos territorios formaron un único señorío entre 1172 y 1276, presenta, al igual que su equivalente barcelonés, sugestivas figuraciones entre sus legajos. Comparte con el *Liber Feudorum Maior* la parecida iconografía³⁰⁵, la distribución del contenido en dos columnas, el uso de la tinta marrón para el texto y del carmín para cada uno de los *incipit*, y la participación de dos maestros³⁰⁶: uno que parece responder a un carácter local, y otro de estilo calificado, sin más, como de “más europeo”³⁰⁷. De igual modo, coincide con el código anterior en la función de sus ilustraciones pues también son “retratos de autor”, aunque mucho menos impresionantes, por así decir, que algunos de los del *Maior*, donde el artista, como ya se ha visto, además de plasmar escenas acordes a los textos que encabezaban y a los cuales legitimaban, buscó, con gran éxito, transmitir atmósferas y ambientes cercanos a todas ellas. Estas concordancias son lo que ha llevado a pensar que quizás este diplomatario laico también fuera elaborado en la cancillería real de Barcelona³⁰⁸. En cuanto a las diferencias más notables, conciernen todas ellas a los marcos de las ilustraciones, que aquí son siempre cuadrados, a la ausencia de separación espacial entre el rey y sus vasallos mediante columnas, y a una distinta técnica de elaboración³⁰⁹.

³⁰⁵ Las reiterativas escenas de prestación de homenaje al conde de Cerdaña, el cual recibe entre sus manos las de sus vasallo o las de quien se sitúa en primer término cuando se trata de más de uno.

³⁰⁶ Rosa DOPAZO I SANLLEHÍ, “Liber Feudorum Ceritanie”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 202. Se citará como DOPAZO, *Ceritanie*.

³⁰⁷ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 326. M^a Eugenia Ibarburu sostiene que el primer maestro, caracterizado, de entre otras particularidades, por la utilización de fondos azules ornamentados con series de tres puntos, tan sólo parece haber intervenido en la primera ilustración. IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 208. Para Rosa Dopazo el más toscó, que se caracteriza por los formatos cuadrados, el cambio de tonos en la ropa y cabellos y en unas líneas más gruesas, es el que surge a partir de documento 89 y parece haber completado imágenes ya iniciadas. Vid. DOPAZO, *Ceritanie*, pág. 202.

³⁰⁸ IBARBURU, *L'ACA*, pág. 203.

³⁰⁹ Obsérvense las analogías que comparten estas ilustraciones con algunas que pueblan el hermoso código *Vida y milagros de St. Edmund, rey y mártir*, de hacia 1130 -*(Fig.96)-. Pierpont Morgan Library. New York (Ms. 736). Referencias acerca de su iconografía en C. M. KAUFFMANN, *Romanesque manuscripts. 1066-1190. A survey of manuscripts illuminated in the British isles*, Harvey Miller, London, 1975, n^o 34, figs. 79-83 y 90. En lo que sigue, KAUFFMANN, *Romanesque manuscripts*. En lo que concierne a las técnicas de elaboración, Ana Domínguez las sintetizó en 1.- Creación del marco cuadrado o rectangular, siempre de la anchura de una de las columnas del texto. En su interior, arco que engloba las figuras delineadas con diluida tinta de color marrón. 2.- Aplicación de ocre y azul muy densos y del resto de manchas de color. Modelado de las figuras y del marco. 3.- Dibujo de los perfiles y de los rasgos faciales. 4.- Carnaciones en ocre y blanco, que contrastan con las arrugas y las



Por lo que respecta a la imagen del rey, es preciso advertir que a primera vista existen muy pocas discrepancias en relación con las representaciones de los condes, ya que ambas dignidades aparecen figuradas en el interior de una estancia, que en la mayor parte de los casos se asemeja a un castillo según indican los cuidados sillares coronados por torres y almenas, sentados sobre unos tronos de semejantes características y que difieren, por otro lado, de los observados en el *Liber Feudorum Maior*. No obstante, parece ser que, en realidad, el maestro de este códice tuvo especial cuidado en enfatizar la diferencia entre las dignidades condal y real mediante las insignias y la indumentaria, pues Alfonso II es efigiado con visible corona, precioso manto anudado sobre el hombro y ricas vestiduras en el folio 62r, por ejemplo, mientras que en otro documento firma tan sólo como conde y, entonces, se le ha representado con la cabeza descubierta y con atavío de mayor sencillez³¹⁰.

En los dos folios donde existe figuración regia el rey se coloca a la izquierda de la composición y recibe, con solemnidad, al grupo de vasallos que se acercan a él, los primeros de los cuales adelantan sus manos para que sean tomadas por las del soberano. Ataviado con ropa corta muy decorada mediante registros de líneas y sucesión de círculos ornamentados en su interior, que contrasta con la extrema sencillez de las que visten los súbditos, y cubierto por un rojo manto anudado a un lado que deja libre su hombro derecho, el rey dirige su mirada hacia los hombres que se encuentran rindiéndole homenaje. Destaca ante todo su corona, no sólo por su uso exclusivo sino porque, pese a la tosquedad en el manejo del pincel por parte del artista, exhibe profusa decoración en su aro y remates, quizás insinuando cabujones de rubíes e incisiones.

Fueros

Tras los libros de feudos emitidos por la cancillería, cuyas escenas iluminadas están directamente relacionadas con el texto que ilustran, el análisis va a centrarse en los libros de fueros que, desde mediados del siglo XIII hasta el último de ellos recopilado, que se inserta dentro del siglo XV, también exhiben figuración regia.

concauidades más oscuras. 5.- Repasado con rojo y negro. El único metal empleado es el oro; utilizado en fondos y en algunos detalles. Resumen extraído de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 326.

³¹⁰ Obsérvese la ^{*(Fig.95)}, en concreto las dos ilustraciones en las que se ha insertado un recuadro de doble marco para resaltar la figura de don Alfonso como rey y como conde.



*(Figs.97 y 99) Las dos primeras representaciones reales que proceden para el presente análisis se encuentran en dos manuscritos emitidos también por una institución laica, aunque esta vez no se trata de la diplomacia barcelonesa. Nos referimos a dos ejemplares del fuero latino de Teruel, fechados ambos a mediados del siglo XIII³¹¹. Con respecto al documento legislativo, conviene señalar que, de gran brevedad en sus inicios, el fuero de Teruel poco a poco se fue convirtiendo en un cuerpo legal de gran amplitud mediante la incorporación de costumbres y decisiones jurídicas que los monarcas, sucesivamente, fueron confirmando. Compendio de toda clase de asuntos judiciales, de administración de justicia, de gestión de asuntos municipales, etc., sigue, en contraposición al de Jaca, la tradición jurídica de la extremadura aragonesa y castellana³¹².

*(Fig.97) El primero de sus ejemplares, incompleto por faltarle algunas leyes finales y conservado en Madrid, se presenta titulado como **Forum sive Institutiones Turolii** y muestra, en su primer folio, la inicial Q³¹³ cuyo campo está cargado por la figura entronizada de Alfonso II³¹⁴.

Al margen de la imagen, a la que más adelante se hará referencia, la aportación fundamental del presente manuscrito es la exposición de la figura soberana dentro del trazo de una inicial. En la génesis de las capitales iluminadas participaron tanto factores prácticos como estéticos, si bien pronto predominaron los estéticos, que interpretaron la inicial como una categoría autónoma entre la escritura y la imagen³¹⁵. El *Psalterio de Corbie*, de hacia 800, se configura como uno de los

³¹¹ Son el ms. 690 de la Biblioteca Nacional de Madrid (D-44) y el Fuero conservado en el Archivo Municipal de Teruel, cuya signatura desconocemos por no aparecer en ninguna de las obras consultadas. En líneas generales se trata de dos códices prácticamente idénticos.

³¹² Del fuero se conocen dos manuscritos en latín, que son los que aquí se estudiarán, y otros dos en romance, también iluminados aunque no consta que integren figuraciones reales. Nos referimos al Ms. 802 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de hacia 1397, y al Ms. A de la ed. de Gorosch del Archivo Histórico Provincial de Teruel, de la segunda mitad del siglo XIII. DELGADO, *Los fueros*, págs. 29-33. Vid. también, VVAA, *Tercera muestra de Documentación Histórica Aragonesa. Cartas de Población, Fueros y Ordinaciones Municipales de Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990, pág. 11. Se verá citado, a partir de ahora, como VVAA, *Documentación Histórica*.

³¹³ De *Quoniam*.

³¹⁴ De él hay una copia moderna en la Biblioteca de la Academia de la Historia (11-4-7=Y). DEL ARCO, *Repertorio*, pág. 311.

³¹⁵ La cuestión práctica venía condicionada por la necesidad, ya en la antigüedad, de destacar visualmente, de una manera clara, el comienzo de un párrafo en el texto. Al comienzo se introdujeron pequeños guiones o signos en forma de gancho entre los renglones o *paragraphos*. Más adelante, para marcar algo más esta división, la primera letra del renglón era colocada en el margen de la hoja, aunque pronto fue destacada con un formato mayor y con ornamentación, primero geométrica y de animales y luego antropomorfa. Para más información sobre este tema, vid. PÄCHT, *Miniatura medieval*, págs. 45-46.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

323

primeros ejemplos de iniciales cuyas curvas presentan escenas completas³¹⁶, si bien una de las más antiguas iniciales historiadas conocidas debe buscarse en la *Historia eclesiástica* de Beda³¹⁷: *(Fig.98) en el verso de su folio 26, puede hallarse una inicial cuya línea enmarca la figura de san Gregorio, de la cual De Hamel afirmaba: “l'on considère quelquefois comme la première initiale historiée dans l'histoire occidentale”³¹⁸. Esta solución de rellenar con escenas los campos de las letras se conoce con el nombre de técnica *ad verbum*³¹⁹, y aunque durante varios siglos esta práctica figurativa fue olvidada, a finales del siglo XI y principios del XII los miniaturistas volvieron a recurrir a este concepto de inicial figurada, por lo que surgieron sucesores al artista de la *Historia eclesiástica* de Beda y del *Psalterio de Corbie* en lugares de gran irradiación cultural, como es el caso de Cîteaux, en Borgoña³²⁰. De momento, cabe decir que el pequeño tamaño de las capitales en el siglo XIII restringía al artista a presentar una sola escena³²¹, aunque un poco más adelante, como se ve por ejemplo al analizar algunos de los libros de franquicias mallorquines, esta restricción será ampliamente superada.

Retomando ya la imagen regia, es preciso advertir que no hay seguridad en la identificación del monarca representado, pues en ningún lugar se le hace referencia alguna. De todos modos, teniendo en cuenta que el privilegio de Teruel comenzó con uno muy breve concedido en 1177 por Alfonso II³²², no es descabellado suponer que esta figuración se refiere, pues, al conocido con el sobrenombre del Casto. El precario estado de conservación del códice ha malogrado la imagen, si bien es posible distinguir algunas de sus peculiaridades. Inserta en el campo de la Q, se exhibe la imagen entronizada del rey quien, de frente, señala, a modo de autor, el texto con el índice de su mano diestra. En cuanto a sus insignias, destacan la corona dispuesta

³¹⁶ David contra Goliath, la Anunciación, etc.

³¹⁷ También conocida bajo el nombre de *Beda de San Petersburgo* por creerse fruto de la misma mano del historiador Beda, muerto en 735, y por encontrarse conservada en la Biblioteca Pública de aquella ciudad. DE HAMEL, *Une histoire*, págs. 38-40.

³¹⁸ Erróneamente se había identificado a este santo con san Agustín de Canterbury. *Ibidem*, pág. 40.

³¹⁹ BRANNER, *Manuscript painting*, pág. 17. Muy interesante es el estudio de Jean Claude Schmitt en el que intenta explicar las distintas relaciones de los trazos de la letra con la composición de la figuración. Es decir, su importancia para las divisiones de la escena, su posible utilización como elemento de jerarquía, etc. vid. Jean-Claude SCHMITT, “Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit medieval”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, año 48, n° 6, noviembre-diciembre, Armand Collin, Paris, 1993, págs. 1471-1495. Aparecerá como SCHMITT, *Le miroir*.

³²⁰ PÄCHT, *Miniatura medieval*, pág. 58.

³²¹ BRANNER, *Manuscript painting*, pág. 17.

³²² DELGADO, *Los fueros*, pág. 29.



sobre sus cabellos ondulados que muestra tres picos terminados, cada uno de ellos, por una flor de lis; el cetro, el cual, aunque tan sólo alcanzamos ver el remate, se evidencia flordelisado; y el trono de banco sostenido por cuatro esbeltas columnitas. La humedad absorbida por el pergamino ha enrojecido la ilustración, por lo que es difícil discernir los colores empleados por el miniaturista en las vestiduras del monarca. No obstante, resalta el manto azul que cubre casi todo el cuerpo del soberano, pues tan sólo deja al descubierto parte de su pecho y uno de sus brazos.

^{*(Fig.99)}El **segundo ejemplar del Fuero Latino de Teruel**, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Teruel, ha sido fechado hacia 1240, si bien la historiografía tradicional había retrasado su datación hasta principios del siglo XIV³²³. Este códice es prácticamente idéntico al anterior, aunque presenta variantes en su texto y, como puede apreciarse, también en su figuración, la cual debe representar también al aragonés Alfonso II³²⁴. En primer lugar, sorprende la total ausencia del color, pues la imagen de autor, inserta también en la inicial Q, de “*Quoniam*”, se compone tan sólo de finos trazos realizados con tinta negra. Únicamente pueden observarse unas puntas de oro de un principio de pintura y un tono rojizo en el dentado decorativo del extremo derecho de la inicial, aunque no puede asegurarse si se trata, en efecto, del uso de este color por parte del miniaturista o de una reacción de la tinta negra debida a la corrosión o al inevitable paso del tiempo.

Pero centrémonos en lo que interesa en el presente estudio; es decir, la imagen de un soberano entronizado y señalando, con el índice de su mano diestra, el texto que encabeza. A pesar de las concomitancias con la anterior representación, pues ambas son imágenes de autor que se integran dentro del campo de la misma letra, y muestran al rey sentado en un trono y señalando con idéntica mano el contenido del documento, son visibles ciertas diferencias en la composición. En este caso, sobre una tarima, Alfonso II se halla dispuesto, de tres cuartos, sobre un escaño cubierto por un tapiz acompañado por la corona, también floronada, y una visible espada que suplanta al cetro de la anterior imagen. Quizás esta sustitución deba ponerse en relación con el protagonismo que alcanzó este instrumento en tiempos de Jaime I a

³²³ Véase, por ejemplo, DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 361 y DEL ARCO, *Repertorio*, pág. 311. Quizás en base a J. CABRÉ, *Catálogo monumental* (inédito), citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Ibidem*.

³²⁴ También supone que es este monarca Jaime CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, *El Fuero Latino de Teruel*, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Teruel, 1974, pág. 483.



raíz de su cuestionada hegemonía, pues es dentro de su reinado donde debe incluirse la elaboración del presente manuscrito³²⁵. El resto de diferencias se concretan en aspectos secundarios, como la ornamentación de la capital, cuyo extremo adopta una forma parecida a la de un dragón; el fondo del campo figurado, que presenta decoración romboidal y ajedrezada; o su propio encuadre, decorado esta vez con motivos vegetales a lo largo de todo su filete y en tres de sus ángulos.

*^(Fig.300)La siguiente figuración se inserta en un códice conservado en el archivo de la catedral de Valencia³²⁶ fechado de 1301 a 1341³²⁷. Se trata del folio 1r de los ***Fori et privilegia Valentiae***, cartulario que contiene los fueros y privilegios concedidos a la ciudad levantina por Jaime I y sus sucesores hasta Jaime II, muestra, dentro de la inicial A³²⁸, la stampa de un rey. Identificado con el Conquistador, pues fue aquel el iniciador de las concesiones, su figura, que también debe catalogarse, entonces, como retrato de autor, se recorta, coronada y cubierta por un manto, sobre un fondo rojo con reticulado en azul. La actitud del soberano es de oración, pues se encuentra arrodillado, con las manos unidas y mirando hacia lo alto, donde asoma, desde una nube, el rostro de Dios Padre³²⁹. Esta miniatura se integra dentro del estilo francés característico de los últimos años del siglo XIII y que se prolonga hasta entrado el siglo XIV, si bien es preciso comentar que otra de las iniciales de este mismo códice sigue la influencia italiana³³⁰, por lo que su desconocido artista no hacía sino experimentar, en un mismo cartulario y por separado, la influencia de estas dos escuelas.

³²⁵ Parte de la problemática ya se ha adelantado en el capítulo dedicado a los sellos, en concreto a los que se hacen referencia al Conquistador.

³²⁶ Sign. 146. Olim: 51. VVAA, *Ciudad de la Memoria*, pág. 178.

³²⁷ Pues la última fecha hallada en el códice es de 1301 y se lee, en las guardas posteriores del pergamino, que el volumen perteneció a Berenguer March quien, consta, murió en 1341. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 32. Se conoce que Berenguer March fue eclesiástico y doctor en derecho y que llegó a ser *prepositus* o presidente del cabildo de la catedral de Valencia. Germán TERESÍ DOMINGO, "Fori et Privilegia Valentiae", en VVAA, *La luz de las imágenes*. Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999, vol. II, Áreas Expositivas y análisis de obras (**), Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pág. 254. Referidos, en adelante, como TERESÍ, *Fori* y VVAA, *Luz de las imágenes*. Con respecto a su datación, Vicente Aguilera concluye que debe fecharse dentro del reinado de Jaime II (1291-1327). Vid. AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, pág. 276.

³²⁸ De "Anno domini millesimo".

³²⁹ Obsérvese que con esta posición ya son tres las advertidas como gestos de plegaria: en pie con las manos elevadas o con los brazos en cruz a imitación del gesto del redentor, la postración completa o *proskynesis*, y la posición de rodillas. Esta última se impuso como modo de plegaria cristiana occidental en los siglos XI y XII. Para más información sobre este tema, Jean-Claude SCHMITT, *Il gesto nel Medioevo*, Editori Laterza, Bari-Roma, 1999, págs. 263-279. Vid, también, el reciente estudio de Angela DONATI y Giovanni GENTILI, *Deomene. L'immagine dell'orante fra oriente e occidente*, Electa, Milano, 2001.

³³⁰ La del folio 31v, que no integra figuración del rey. Vid. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 32, y AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, pág. 276.



Lejos de sospechar que la presencia de imágenes religiosas en códigos jurídicos son casuales, parece evidente que lo que se pretende simbolizar en la inicial es la piedad del rey, piedad que se ve confirmada por la posición y por el ademán de oración del representado. Además, teniendo en cuenta que el propietario del manuscrito, y quizás también promotor, fue Berenguer March, canónigo de Valencia y Barcelona, preboste de Valencia y sacristán desde 1309 a 1334³³¹, quizás se quiso hacer constar que, aunque los fueros fueron concedidos por el rey, también él estaba sometido a Dios. Aunque, tal vez, esta imagen no haga sino evidenciar la invocación, la cual confiere al texto de un aura de sacralidad³³².

*(Fig.301)El precedente más remoto de este esquema compositivo en este mismo soporte artístico habría que buscarlo en el imaginario de finales del siglo XI, donde sobresale una de las miniaturas de la *Panoplia Dogmática*³³³ que presenta a Alexis I Comneno rezando, con las manos veladas, ante Cristo que le bendice desde el cielo, si bien la colocación del emperador en presencia de Cristo, la Virgen o un santo, fue una iconografía que ya se había iniciado en algunos monumentos del siglo IX³³⁴. De todos modos, y al margen de la imaginería pagana³³⁵, existían imágenes de adoración anteriores, pero siempre eludiendo la representación de la divinidad. Es el caso, por ejemplo, de la más remota imagen en *orans* del emperador con la que, expuesta en una de las monedas de Constantino, se inauguraba el tema de la oración al Dios cristiano dentro del repertorio de imágenes imperiales³³⁶. También es el caso de la representación de Justino colocada, junto con la de su familia, en un edificio público de Constantinopla, escultura que se constituye, a su vez, como el antecedente más temprano de imagen arrodillada en oración de un soberano³³⁷. Estas nuevas

³³¹ Según unos datos que, añadidos en el siglo XIX, se recogen en el folio 117 del manuscrito. Además, también fue tesorero de los reyes de Aragón. VVAA, *Ciudad de la memoria*, pág. 179.

³³² Sobre esta cuestión véase Alessandra GARDIN, "Presenza di immagini religiose in codici laici", en Melania CECCANTI, y Maria Cristina CASTELLI (Dirs.), *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della miniatura*, Leo S. Olschiki, Firenze, 1992, págs. 375-385.

³³³ Biblioteca Apostolica Vaticana. (Vat. Gr. 666). André Grabar la suponía del siglo XI. GRABAR, *L'empereur*, pág. 100. Otros la han fechado hacia 1100. vid. Axinia DZUROVA, *Miniatura bizantina*, Lunberg, Barcelona, 2001, pág 145. Se citará, en lo que sigue, como DZUROVA, *Miniatura bizantina*.

³³⁴ GRABAR, *L'empereur*, pág. 99.

³³⁵ Donde la estatuaría de Augusto se conformaría como la más trascendental en este sentido. Zanker advierte que a partir de la fiesta secular del año 17 a. C., aunque ya probablemente en los años 20, Augusto había puesto en evidencia que su forma preferida para las estatuas erigidas en su honor sería, en un futuro, la de togado en actitud de ofrecer un sacrificio o en actitud de oración. Vid. Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1992, pág. 157. Referido, en las siguientes líneas, como ZANKER, *Augusto*.

³³⁶ En ella aparece el emperador de perfil con los ojos elevados mirando al cielo. GRABAR, *L'empereur*, pág. 153.

³³⁷ *Ibidem*.



fórmulas, que no eran sino derivación de la iconografía que revelaba las relaciones entre los súbditos y el emperador, basadas en la *proskynesis* o en otros esquemas compositivos insertos en el marco de la iconografía tradicional³³⁸, manifestaban que el príncipe era el soberano inspirado y protegido por Dios, evidenciaban una completa alianza entre ambos poderes y, en términos de Robin Cormack, demostraban que la iglesia no podía pasar sin los subsidios del emperador³³⁹. Es dentro de esta aureola religiosa donde, quizás, debiera buscarse el verdadero significado de la imagen de los *Fori et privilegia Valentiae*. *(Fig.302)Precedente más inmediato en la Península se halla en uno de los folios de la denominada *Primera Partida*, fechada en el siglo XIII³⁴⁰, cuya ilustración ofrece un esquema bastante parecido al que se analiza, aunque no es idéntico al ser una clara escena de presentación. Arrodillado, coronado y cubierto por una túnica, Alfonso X alza sus brazos para ofrecer su obra jurídica a Dios Padre quien, nimbado, emerge de una nube. Que este tipo de representación era bastante frecuente en la miniatura de la época lo demuestra, entre otros, el *Pontifical de Renaud de Bar*³⁴¹. No conviene olvidar que la colocación de los seres divinos dentro de nebulosas era un modo bastante usual para sugerir los distintos órdenes de la realidad³⁴² y para conciliar el principio de la invisibilidad de Dios con sus probadas apariciones³⁴³. No se concluirá con el análisis de la imagen sin mencionar la importancia que, a juicio de Jean Wirth³⁴⁴, había tenido el IV Concilio Laterano para la realización de este tipo de imágenes

³³⁸ Helenística o romana, como las figuras de los suplicantes que se dirigen al emperador, caracterizados por sus ojos elevados, sus brazos tendidos, etc.

³³⁹ Robin CORMACK, *Icones et société à Byzance*, Gerard Montfort, Paris, 1993, pág. 209. Aparecerá como CORMACK, *Icones*.

³⁴⁰ Se conserva en el British Museum, Londres. (Ms. 20.787). FERNÁNDEZ, *Corpus*.

³⁴¹ De hacia 1303-1316. Comparte las mismas características que la ilustración de la *Partida*, si bien integra, en el fondo, las armas de Bar. Vid. François AVRIL, "Pontifical de Renaud de Bar", en VVAA, *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 317-318, fig. 215. Se citará como VVAA, *Rois maudits*.

³⁴² El artista medieval, tomado de una convención clásica, empleaba una banda de nebulosas más o menos estilizadas para diferenciar las distintas naturalezas. Estos motivos se podían utilizar con otros elementos de visión, como nimbos, rayos luminosos, mandorlas de luz, etc. Para más información, vid. Sixten RINGBOM, *Les images de dévotion (XIIe-XVe siècle)*, Gérard Montfort, Paris, 1995, pág. 62 y sig. Citado como RINGBOM, *Dévotion*.

³⁴³ Los profetas Isaías y Ezequiel, entre otros, pudieron ver a Dios con sus propios ojos. Los artistas del 400 optaron por expresar esta visión colocando al ser divino, a lo sobrenatural, al margen de la escena mediante un disco o una aureola de luz. Con ello se evidenciaba que la aparición era ajena al mundo perceptible y tan sólo accesible al visionario. GRABAR, *Vías de la creación*, pág. 110.

³⁴⁴ Jean WIRTH, "L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age", en Françoise DUNAND, Jean Michel SPIESER et Jean WIRTH, (Dirs.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, págs. 140-154.



devocionales. De acuerdo con el autor, imbuido por las tesis de Hjans Belting³⁴⁵, la afirmación de la presencia real de Cristo en la Eucaristía había conllevado una importante revolución iconográfica en la que, por fin, se manifestaba visiblemente lo sobrenatural.

^{*}(Fig.100)El siguiente cartulario que merece especial atención por integrar en sus folios imágenes figurativas del rey de Aragón es el que lleva por título ***Furs de la ciutat e regne de Valencia*** que actualmente se conserva en el Archivo Municipal de dicha ciudad³⁴⁶. Está fechado en 1329, pues la edición que hoy se conoce, que es la que incumbe al presente trabajo, no es sino la compilación hecha por el notario Boronat Pera³⁴⁷, notario de Alfonso el Benigno, por orden del rey y de las cortes³⁴⁸. Sin embargo, conviene advertir que el código original sobre el cual se basó esta copia fue resultado, al igual que ocurría con otros códigos de índole jurídico como el célebre *In excelsis Dei thesauris* o, en el reino vecino, los códigos civiles de Alfonso X, de lo que ha sido llamado *furor legalis* de la cristiandad tras las recientes conquistas³⁴⁹. El manuscrito, entonces, fue fruto de la decisión del rey Jaime I, que comenzaba a usar por sí mismo del poder legislativo³⁵⁰, de convertir los nuevos territorios conquistados en un reino independiente al que además de ofrecerle moneda y sistema de pesos y medidas propios, iba a otorgarle exclusivos privilegios de acuerdo con su personalidad como gran promotor del derecho³⁵¹. Así, los *Furs* emergieron del deseo regio por establecer un nuevo orden en las nuevas tierras adquiridas con lo que se reafirmaba, por otro lado, el carácter legislativo del soberano³⁵² que iba en contra del

³⁴⁵ Hjans BELTING, *Das Bild un sein Publikum mit Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln des Passion*, Berlin, 1981. Citado en *Ibidem*, pág. 140.

³⁴⁶ A pesar de haber notificado previamente la visita a dicho archivo, tan sólo fue posible consultar el facsímil del mismo: *Els furs. Adaptación del text dels furs de Jaume el Conqueridor i Alfons el Benigne de l'edició de Francesc Joan Pastor (València, 1547) a l'ordre dels mateixos furs en el ms de Boronat Pera de l'Arxiu Municipal de la ciutat de Cervera*, Per Arcadi Garcia i Sant, Vicent Garcia ed, Valencia, 1976. 2 vols (facsímil y transcripción). Se citará como *Els furs*.

³⁴⁷ Referido también como Bononato de Piedra. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 208.

³⁴⁸ Cortes reunidas en Valencia en 1329-1330. AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, pág. 177.

³⁴⁹ Artur AHUIR y Alicia PALAZÓN, *Història de la literatura en llengua valenciana. Segle XIII*, Diputació de València, Valencia, 2001, pág. 213. Será referido, en las líneas que siguen, como AHUIR y PALAZÓN, *Llengua valenciana*.

³⁵⁰ Aunque siempre con la voluntad y consejo de obispos de Aragón y Cataluña además de contar con la asistencia de once ricoshombres y diez y nueve hombres-buenos de la ciudad, entre otros. Para más información, vid. Vicente BOIX Y RICARTE, *Historia del país valenciano*, vol. I, Cupsa ed. y Planteta ed., Madrid-Barcelona, 1980, pág. 206. Citado, en adelante, como BOIX, *Historia*.

³⁵¹ Faceta que volverá a ser vista en las líneas que analizarán el *Vidal Mayor*.

³⁵² Además de la importante serie de códigos que promovió, ayudó a los estudiosos para que se graduaran en Bolonia y supo rodearse de eminentes juristas. AHUIR y PALAZÓN, *Llengua valenciana*, pág. 212.



conservadurismo propugnado por la nobleza aragonesa³⁵³. Estos nuevos “*Fori et consuetudines Valentie*” fueron firmados y jurados el 11 de abril de 1261³⁵⁴.

Al margen de su relevante valor lingüístico e histórico, los folios de la versión de Boronat Pera ofrecen cinco iniciales cuyos campos insertan figuración real que denuncia clara filiación francesa, ascendencia franca que se ve alterada en las fantásticas orlas, cuyas líneas denotan clara influencia italiana³⁵⁵. Esta simbiosis era, como ya se ha visto en otras obras, algo frecuente en la miniatura del momento, que ha llegado ser considerada un tanto híbrida, aunque no por ello de menor interés, al concentrar ambas tendencias³⁵⁶. *(Fig.101) Se añadirá, con respecto al estilo, que Domínguez Bordona subrayaba los trazos italogóticos al tiempo que establecía comparaciones no sólo con algunas obras valentinas, como el *Epistolarium Valentinum* conservado en la catedral³⁵⁷, sino también con otros manuscritos foráneos como es el caso del *Haggadah* londinense³⁵⁸. Por otro lado, Rosa Alcoy advertía paralelismos con las miniaturas de los *Usatges* conservado en la Paeria de Lleida, donde las influencias italianas, sobre todo boloñesas, se exteriorizan con todo su apogeo. Más adelante, cuando se analice este manuscrito leridano, se volverá sobre este tema, si bien es preciso recordar que, según apreciaciones de la autora, no debe considerarse extraña la conexión Valencia-Lérida, pues le consta que en 1313 un miembro de la familia Montcada, oriunda de tierras leridanas, se había hecho cargo de la mayordomía de Valencia³⁵⁹.

³⁵³ Los aragoneses tendían a considerar el nuevo reino como una extensión de su país, por lo que intentaban aplicar en él el fuero aragonés. BOIX, *Historia*, pág. 209.

³⁵⁴ El rey aceptaba guardarlos y acatarlos perpetuamente, al igual que debían someterse sus sucesores. AHUIR y PALAZÓN, *Llengua valenciana*, págs. 215-216. Gunnar Tilander había advertido que en su redacción quizás debió de intervenir Vidal de Canellas, compilador del *Vidal Mayor*, pues, pariente de Jaime I por consanguinidad, fue su privado y consejero, y lo acompañó constantemente en todas sus campañas. Tras el asedio y la conquista de Valencia en 1238, la ciudad fue repartida entre los conquistadores, empresa designada, entre otros, al citado Vidal de Canellas. Gunnar TILANDER, *Vidal Mayor, traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris» de Vidal de Canellas*, vol I, Lund, Hakan Ohlssons, 1956, pág. 21. En lo que sigue, TILANDER, *Vidal Mayor*.

³⁵⁵ VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 35.

³⁵⁶ AGUILERA, *Arte medieval*, pág. 177.

³⁵⁷ (Sign. 205. Olim: 68). Pues se configura también como claro exponente de la simbiosis de las influencias francesa e italiana en las obras de la escuela valenciana del siglo XIV. El uso continuado de que fue objeto el libro ha provocado el desgaste en muchos de sus folios. VVAA, *La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciutat de la memòria. Els còdexs de la catedral de València*. Consorci de museus de la comunitat valenciana, Valencia, 1977, pág. 131. Será referido, en las siguientes líneas, como VVAA, *Ciudad de la memoria*.

³⁵⁸ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 144.

³⁵⁹ ALCOY, *La il·lustració*, pág. 75. Vid., al respecto, Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Llibre dels Usatges i constitucions de Catalunya”, en VVAA, *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l’Institut d’Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1991, pág. 152. Se citará, en lo que sigue, como ALCOY, *Llibre dels Usatges* y VVAA, *La seu vella de Lleida*, respectivamente.



Entrando plenamente en la iconografía del códice, las cinco letras con figuración se encuentran encerradas en un cuadrado rosa o azul decorado con dibujos lineales y filigranas en color blanco, al igual que cada capital que cobija, la cual alterna en su color³⁶⁰. En su interior, como retrato de autor, se representa, en todos los casos, al monarca entronizado quien, sobre fondo de oro bruñido³⁶¹, pese a mantener la misma posición e iguales insignias, muestra variaciones en su talante. Así, en los folios 1r, 1v y 113r, parece llamar la atención sobre el texto que él mismo encabeza, actitud que ya se había visto en anteriores figuraciones. Por el contrario, en los folios 53r y 122v tan sólo parece observar la caja de escritura³⁶². Todas las ilustraciones presentan al soberano sentado sobre un trono de escaño ciñendo corona floronada de oro y portando, generalmente en su mano derecha, una espada desenvainada en alto³⁶³. Se señalará que en la inicial de folio 122v sujeta, además, un libro, volumen que quizás haga alusión a los propios fueros³⁶⁴. En cuanto a la indumentaria, suele vestir sobria ropa azul o roja que, decorada en el cuello y en los bajos mediante fino ribete claro, a excepción del folio 113r que la muestra algo más ornamentada en escote y mangas, asoma por debajo del manto el cual, dispuesto de muy diferentes maneras en todo el repertorio, cubre parcialmente el trono.

¿Existen precedentes de este tipo de imágenes en la iconografía del rey de Aragón? Podría pensarse que los sellos pudieron ser un posible modelo pues, como ya se ha visto en el capítulo correspondiente, nuestros reyes se mostraron entronizados y con espada durante cierto tiempo. La hipótesis podría ser factible pues, si se recuerda lo afirmado en anteriores líneas, este tipo de imágenes regias encabezando un documento tenía sentido validatorio similar al que podía tener el sello pendiente. ^{*(Fig.102)}No obstante, en las improntas sigilares de los reyes de la Corona de Aragón tan sólo consta que los soberanos llevaran la espada empuñada y en alto durante el reinado del Conquistador³⁶⁵ por lo que, teniendo en cuenta que los *Furs de Valencia* fueron copiados en 1329, parece muy improbable la suposición; por entonces ya hacía varias décadas que la sigilografía aragonesa no mostraba a los

³⁶⁰ Fol. 1r C, de “Començament de savieda”; fol. 1v C, de “Com manaments sien de dret”; fol. 53r S, de “Si chrexstia haura infant”; fol. 113r L, de “Les coses divinals”; fol. 122v E, de “Enaprés dimecres”. Las dos últimas pertenecen a los fueros concedidos por Alfonso el Benigno.

³⁶¹ Sobre la técnica de la aplicación del oro en miniatura, vid. Henri-Jean MARTIN, *La miniature française du XIIIè au XVè siècle*, Librairie Nationale d’Art et d’Histoire, Bruxelles, 1923, pág. 5.

³⁶² Más adelante se hará referencia a una de las orlas, donde aparece el rey orante.

³⁶³ La excepción se encuentra en el folio 113r, donde porta la espada en su mano izquierda.

³⁶⁴ Más adelante se retomará la posible significación de este libro.

³⁶⁵ Las bulas plúmbeas de este soberano se configuran como ejemplo indiscutible de este tipo iconográfico.



reyes con esta insignia, en concreto desde Pedro III. *(Fig.103) Sin embargo, es posible hallar un claro precedente en el género de la miniatura dentro, también, de una significativa compilación jurídica. Se trata de las preciosas iniciales que decoran, con profusión, el *In excelsis Dei Thesauris*, conocido como *Vidal Mayor*, que fue realizado a finales del siglo XIII y que será analizado en profundidad más adelante. Aunque mucho más complejas en su composición, pues estas capitales exhiben bellas escenas alusivas al texto que encabezan, sobre el fondo también dorado se recorta la figura del rey que, igualmente entronizado, coronado y con la espada en alto, dicta sentencia. Explicar las vías por las cuales este códice aragonés pudo influir en el valenciano resulta difícil, pero la suposición de que en la redacción de sus originales intervino la misma persona, Vidal de Cañellas³⁶⁶, invita a conjeturar si ambas compilaciones no partirían de un primer ejemplar, hoy desaparecido, que presentaría similar decoración miniada en sus iniciales, esto es, con la efigie del soberano entronizada acompañada del manto, la corona y una espada en alto.

Donde el artista ha mostrado mayor pericia es en el folio 113r³⁶⁷ que da comienzo a los nuevos fueros concedidos al reino por parte de Alfonso el Liberal, por lo que debe admitirse que las tres primeras ilustraciones se refieren a Jaime I³⁶⁸ y las dos últimas a Alfonso IV –II según la enumeración valenciana–. En dicho folio, además de exhibir al monarca bajo un arco trilobulado, algo totalmente excepcional en las iniciales del códice, presenta una orla que bordea completamente la caja de escritura, compuesta por dos columnas, cuya parte inferior muestra a Cristo quien, nimbado y llevando en su izquierda un libro, se acerca hacia la figura regia mientras alza su mano diestra en actitud de bendecir. En el otro extremo, el rey, arrodillado, adelanta sus manos unidas evidenciando, conforme a Amparo Villalba, súplica u oración³⁶⁹.

No obstante y a pesar de esta interpretación, la actitud del soberano no parece ser la orante, pues más bien parece extender sus brazos disponiéndose a recibir algo: el libro que le acerca Cristo, ¿la compilación jurídica, quizás? Es posible que esta suposición sea confirmada por un pequeño aunque significativo fragmento del texto, en el cual se dice que la redacción de los nuevos fueros ofrecidos por Alfonso IV,

³⁶⁶ TILANDER, *Vidal Mayor*, vol. I, pág. 21.

³⁶⁷ Las miniaturas de este folio han sido remarcadas en la lámina con un doble trazo negro.

³⁶⁸ Pues son las que inician la parte correspondiente al *costum* de Valencia de 1240.

³⁶⁹ VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 35. Pere Bohigas indicaba que esta orla era, por la abundancia de figuras, la imaginación del pintor y la gran belleza del colorido, una de las mejores de este género en los manuscritos catalanes. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 91.



ordenados en el seno de unas cortes generales y cuyo fin no era otro que el de dar unidad jurídica al reino, “*reduir a unitat de ley*”, había sido “*possible ab la ajuda i inspiracio de nostre senyor*”³⁷⁰. Iconográficamente la hipótesis podría hallar soporte en la segunda y última figuración de Alfonso IV, ubicada en el folio 122v, donde se le representa entronizado y con un libro muy similar en forma y color al que le ofrece Jesucristo en la orla de este precioso folio preliminar lo que corroboraría, a su vez, que el volumen no es sino la representación del libro jurídico compilado a instancias del rey mediante, conforme a la declaración textual, la directa participación celestial.

*(Fig.104)El último manuscrito de este epígrafe lo conforma un ejemplar de los **Fueros de Aragón**³⁷¹ que, de imprecisa datación aunque no anterior a 1451³⁷², inserta figuración regia, inconclusa en su composición, en la primera hoja de su segunda parte destinada a ofrecer una versión latina de los 12 libros de dichos fueros aragoneses³⁷³. Así, el folio 57r, donde comienzan los fueros de Aragón redactados por Jaime I³⁷⁴, pone a la vista una miniatura inacabada en la que se muestra el rey de Aragón en las cortes de Huesca con una composición similar al grabado iluminado que se verá en los cronológicamente tan próximos *Usatges de Barcelona*.

Bajo un dosel palado, señal que también se observa en el respaldo del trono gótico que insinúa ya trazos renacentistas, se sienta el rey ataviado con espléndidas vestiduras ribeteadas en armiño y pedrería. Ostenta todas las insignias propias de su jerarquía, esto es, corona cerrada floronada a dos alturas, cetro también floronado en su remate y pomo en su mano izquierda. Sentados en un banco corrido y en un registro inferior, seis personajes, individualizados tanto en sus rostros como en indumentaria y tocados, conversan animadamente a tenor de sus gestos. Es, como

³⁷⁰ Esta parte se encuentra en las líneas XXII, XXIII y XXIV de la segunda columna del folio 113r. La participación divina ya se observa, sin embargo, en el inicio de la caja de escritura, que arranca con los términos “*Les coses divinals*”.

³⁷¹ Biblioteca Nacional de Madrid. (Ms. 1919). Escueta descripción en *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. 5, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1987, págs. 339-340.

³⁷² Pues los últimos fueros contenidos en el código fueron otorgados por las cortes de Zaragoza el día 20 de noviembre de aquel año. Gunnar TILANDER, “Los fueros de Aragón según el manuscrito 458 de la Biblioteca nacional de Madrid”, en *Skrifter utgiuna au Kungl. Humanistika Vetenskapssamfundet*, I, Lund, Acta. Reg. Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis, XXV, C. W. K: Gleerup Lund, 1937, págs. XX-XXI.

³⁷³ Según noticias de DEL ARCO, *Repertorio*, pág. 293. El manuscrito presenta diversos espacios en blanco destinados a una decoración que nunca llegó a realizarse –fols. 1r, 103r, 117r, 149r, 164r, 167r, 170r, 176r, 185r y 201r–.

³⁷⁴ Tal y como indica el *Incipiunt fori Regni Aragonum editi per Illustrissimum et victoriosissimum principem dominum dominum Jacobum Dei Gracia Regem Aragonum primum in Curiis generalibus quas Regnicolis dicti Regni Aragonum celebravit in civitate Oscensi VIII ydus januarii Era MCCLXXXV et anno a bativitate domini MCCXXXVII* del mismo folio.



puede apreciarse, una escena de cortes bastante frecuente en la iconografía de los reyes de Aragón, sobre todo dentro del siguiente grupo, destinado a la figuración en los *Usatges*.

Usatges

Este epígrafe dedicado a los *Usatges*³⁷⁵ es mucho más extenso que el anterior, pues se han recopilado casi una decena de manuscritos cuyos folios, fechados entre 1315 y 1495, contienen más de ochenta imágenes figurativas de los reyes de Aragón.

*^(Figs.105-118)Muy espectacular es el conjunto de miniaturas que ilustra los ***Usatici constitutiones Cataloniae***, manuscrito de hacia 1315-1325³⁷⁶ que se conserva en la Biblioteca nacional de Francia³⁷⁷ y que fue objeto de estudio en la tesis doctoral de Gaspar Coll i Rosell³⁷⁸. De clara influencia anglofrancesa³⁷⁹ con tímidos trazos italianizantes³⁸⁰, y tradicionalmente aceptado que perteneció a algún miembro de la familia Despujol o Despuig³⁸¹ según los emblemas heráldicos exhibidos³⁸², sus

³⁷⁵ El *usatge* es el estilo y la forma de proceder o de resolver en materia jurídica que, por su reiteración, crea la costumbre.

³⁷⁶ Esta datación es la propuesta por François AVRIL, Jean Pierre ARIEL, Mireille MENTRÉ, Alix SAULNIER y Yolanta ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1982, pág. 95. Se referirá, en adelante, como AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*. Rosa Alcoy fecha la obra hacia 1321, puesto que las últimas cortes recopiladas, celebradas en Gerona, pertenecen a aquel año. ALCOY, *La il·lustració*, pág. 71. Gaspar Coll supone su ejecución entre 1321 y 1323. Gaspar COLL I ROSELL, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial edicions catalanes, Barcelona, 1995, pág. 22. Será referido, en adelante, como COLL, *Manuscrits jurídics*.

³⁷⁷ (Ms. lat. 4670). El volumen está formado por varios manuscritos independientes que han sido encuadernados juntos. Los *Usatges* que aquí conciernen se inician en el folio 67r de la numeración moderna. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 48.

³⁷⁸ Tesis que, con algunas modificaciones, fue publicada en COLL, *Manuscrits jurídics*.

³⁷⁹ Pere Bohigas señaló que correspondían a las características del primer gótico francés que culmina en la obra de Jean Pucelle. Pere BOHIGAS, "L'agrupament de les miniatures del llibre vermell", en *Analecta Montserratensia*, vol. IX, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1962, pág. 46. Será citado, en adelante, BOHIGAS, *L'agrupament*.

³⁸⁰ ALCOY, *La il·lustració*, pág. 70.

³⁸¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 143 y BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 50. La relación de esta familia con el cartulario impiden que sea identificado con los *Usatges* encomendados y sufragados por Jaime II. Consta que en 1322 el Justo realizó unos pagos para unos "*Usatges i constitucions de Catalunya*" iluminados que había encargado por mediación de Francesc Bastida. Cito a ALCOY, *La il·lustració*, pág. 71.

³⁸² Conviene advertir que no todos los estudiosos confirman esta atribución. Francesca Español no considera estas armas como exclusivas de la familia Despuig. Según la autora, podrían corresponder a los Montsuar de Lérida, en concreto al jurista Domènech de Montsalven, del que consta testamento en 1348. De verse confirmada la hipótesis, el origen de este cartulario no sería barcelonés, sino leridano. Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, "La catedral de Lleida: Arquitectura y Escultura trecentistas", en *Actas del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1991, págs. 198-199, n. 205. Se citará como ESPAÑOL, *Catedral de Lleida* y VVAA, *Congrés de la Seu*. La autora volvió a poner de manifiesto la atribución a esta familia de juristas en Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El gòtic català*, Angle editorial, Barcelona, 2002, pág. 177. Se verá como ESPAÑOL, *Gòtic català*.



viñetas contienen escenas de la vida parlamentaria y judicial de la época protagonizadas por, entre otros, los dos monarcas contemporáneos al miniaturista: Alfonso III y Jaime II. Los temas dispuestos son continuación de los introducidos en algunas de las composiciones del *Vidal Mayor*, que más adelante serán analizadas, aunque con una mayor representación de la vida de corte procedente de ambientes angloparisinos enriquecidos con la idiosincrasia catalana³⁸³. De todos modos, conviene advertir, esta iconografía de corte no debe ser subestimada pues, de acuerdo con Pietro Corrao, aunque reivindicadas en principio por los nobles y ciudadanos como instrumento de limitación de poder regio, las cortes se transformaron en el elemento central de la liturgia política del soberano. En términos de este historiador, la fuerza propagandística de la palabra del rey había encontrado en las cortes el espacio y el lugar adecuados para tener el máximo de eficacia³⁸⁴. En general, sigue la combinación de los tratados jurídicos de origen bizantino-italiano: encabezamiento con rúbrica o *incipit* en rojo, composición o viñeta donde se desarrolla una acción que alude al texto, e inicio de la escritura mediante inicial pintada con o sin figuración³⁸⁵.

Pueden distinguirse hasta tres momentos, muy cercanos en el tiempo, en la ejecución de la decoración de este códice³⁸⁶. La parte más antigua corresponde al folio 67r y evidencia una clara ascendencia francoinglesa. Es posible que este primer artífice hubiera trabajado con cierta independencia y con antelación a los otros maestros. De una segunda mano, continuadora de los recursos empleados por el primer maestro, son las ilustraciones de los folios 143r y 167r³⁸⁷ mientras que, fruto de una tercera intervención de tónica mucho más italianizante a pesar de intentar

³⁸³ Estas relaciones artísticas, como también se evidenciaban en el ámbito de la sigilografía, se deben a factores históricos. Rosa Alcoy recordaba que Pedro III, en 1282, había prometido a su primogénito con Leonor, hija de Eduardo I de Inglaterra. Del mismo modo, las posteriores relaciones matrimoniales con Portugal ayudaron al acercamiento hacia Inglaterra. ALCOY, *La il·lustració*, pág. 70. Recuérdese que, en efecto, la infanta Isabel casó con Dionisio I, rey de Portugal.

³⁸⁴ Pietro CORRAO, "Celebrazione dinastica e costruzione del consenso nella Corona d'Aragona", en CAMMAROSANO, *Propaganda politica*, págs. 140-153. Será referido, en adelante, como CORRAO, *Celebrazione dinastica*.

³⁸⁵ Como se verá, tan sólo una muestra la imagen de un rey. COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 25.

³⁸⁶ Pero Bohigas advierte también tres manos, aunque su agrupación difiere de la ofrecida por Avril, a quien se le suscriben Gaspar Coll y Rosa Alcoy, entre otros, y a quien se sigue en la presente clasificación. Vid. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 49; AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, págs. 95-96; COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 25; y, finalmente, ALCOY, *La il·lustració*, pág. 71.

³⁸⁷ Mano que también ilustró los folios 95r, 123r y 138r, que no contienen imágenes de reyes.



imitar algunos puntos de la segunda mano³⁸⁸, son los folios 193r, 212r, 219r y 233r³⁸⁹.

A pesar de la intervención de tres manos distintas, todas las composiciones comparten una serie de rasgos comunes que van a enumerarse a continuación. En cuanto a la iconografía, en general, todas ellas muestran lo que en términos de Susan L'Engle era la principal tarea de las imágenes jurídicas: mostrar a los regidores y sus decisiones con los civiles y eclesiásticos que eran descritas en el texto del manuscrito³⁹⁰. En este tipo de composiciones el punto principal y de partida era la imagen emblemática de la figura de autoridad y, en este caso, la del rey, a quien los artistas han querido distinguir visualmente mediante varios mecanismos. Así, para destacarlo del fondo, normalmente bipartito, se utilizan distintos tipos de doseles que, colgados, enmarcan y enfatizan la figura del rey. Igualmente, para diferenciarlo del grupo de individuos que lo acompañan, se opta por colocar el solio sobre tarimas, escaños o un número determinado de escalones. Por lo general, este palio, de ricas y elaboradas telas, cubre el solio y todos sus complementos, como pueden ser, por ejemplo, los usuales cojines de rollo. Por otro lado, el rey, que siempre porta como insignias la corona ceñida sobre su cabeza y, algunas veces, cetro rematado en pomo, en todos los casos muestra una actitud dialogante, pues mira hacia sus interlocutores al tiempo que mueve sus brazos, señala con su índice o tiende alguna de sus manos. En cuanto a la estilística, todos participan de un mismo linealismo no exento de la noción del volumen, como evidencian, por ejemplo, los abundantes pliegues; todos ofrecen figuras de movimiento elegante y de rostro parecido; y comparten detalles en las indumentarias y en otros elementos decorativos, como pueden ser los similares tipos de fondos o el igual uso de colores vivos. Resumidos, a grandes trazos, los rasgos comunes en las miniaturas, se proseguirá con un análisis algo más detallado. Veamos.

*^(Fig.105)La decoración de la compilación viene encabezada, tras "*Incipiunt usatici barchinone*" por una miniatura de fondo dorado en la que se distinguen, dentro de una estancia palatina, los condes Ramón Berenguer I y Almodis entronizados y conversando en presencia de varios miembros de su corte. Es, como ya se ha

³⁸⁸ AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 96.

³⁸⁹ Junto a los folios 222r y 229r, que no contienen figuración real.

³⁹⁰ Susan L'ENGLE, "Legal iconography", en Susan L'ENGLE y Robert GIBBS, *Illuminating the law. Legal manuscripts in Cambridge Collections*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout, 2001, pág. 76. En lo que sigue, L'ENGLE y GIBBS, *Illuminating the law*.



adelantado, obra de la primera mano que sintetiza las dos corrientes pictóricas presentes entonces: la de origen francés, ya tradicional, y la italiana, que ya se introducía, con ánimo, en los obradores catalanes durante el reinado de Jaime II y que se evidencia, en este caso, con el uso de las arquitecturas para la concepción del volumen y espacio³⁹¹.

*^(Fig.106)Es, sin embargo, la escena del folio 99r la que da comienzo al repertorio de imágenes figurativas del rey de Aragón insertas en el magnífico códice³⁹². En ella, el soberano se presenta, recortado sobre fondo reticulado en oro y azul, elevado mediante tarima en el centro de la composición y rodeado por cinco obispos, uno de los cuales se dispone a su lado para ofrecerle un documento. Calza borceguíes negros, viste ropa azul y lo envuelve un manto castaño con revés rojo abotonado, en el centro del pecho, mediante broche romboidal. Como insignias regias exhibe corona rematada en tres flores de lis sobre su cabeza y esbelto cetro terminado en pomo en su mano izquierda. En la parte inferior de la orla, escudo con *montflorit* de oro en campo de gules, emblema de los Despuig o de los Montsuar, posibles promotores de la obra. Teniendo en cuenta que el texto reza “*Has paces constitunt Ildefonsus rex Aragonum*”, debería identificarse al monarca con Alfonso III. La colocación de obispos a ambos lados del rey viene justificada, en este caso, por el tema al que alude la composición: la asamblea de Paz y Tregua, reuniones en donde la participación de la Iglesia era primordial³⁹³. De todos modos, la escena es peculiar ya que en estas cortes también solían participar personajes de estamento nobiliario, tal y como se verá en otros códices jurídicos posteriores. La explicación que aporta Coll al respecto enlaza con la temprana cronología del presente cartulario, cuyas iluminaciones se constituirían como un primer estadio en la definición iconográfica de estos temas, temas que se verán asentados definitivamente en ejemplares más tardíos, como los

³⁹¹ COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 27. Sobre la problemática datación de la compilación de los Usatges, véase la reciente publicación de Adam J. KOSTO, “The Limited Impact of the “Usatges de Barcelona” in Twelfth Century Cathalonia”, en *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, vol. 56, Fordham University Press, New York, 2001, págs. 53-88.

³⁹² Escueta descripción en Jean BLANC, “Alfons II, rei d’Aragó, entre els bisbes”, en VVAA, *Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IXe-XIIIe siècles)*. Exposition présentée à l’Institut Français de Barcelone. 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 d’avril – 18 mai 1997, Conseil Général de l’Aude, Barcelona-Carcassonne, 1997, pág. 44. En lo que sigue, este último se verá como VVAA, *Barcelone-Carcassonne*.

³⁹³ COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 42.



conservados en la Paeria de Lérida o en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona³⁹⁴.

^{*(Fig.107)}Es, no obstante, Pedro III, según observaciones de Avril³⁹⁵, quien figura representado, por dos veces, en la decoración miniada del folio 143r, compuesta por orla³⁹⁶, viñeta e inicial³⁹⁷. Así, en primer lugar, dentro del recuadro aparece, a la derecha, el monarca entronizado en un solio que se complementa por dosel, de paño verde con ornamentación blanca, y rojos cojines de rollo en su base y asiento, gran parte de ellos cubiertos por la tela del palio. El rey, que porta sus insignias correspondientes, esto es, corona y cetro de las mismas características que los de la anterior composición, señala con el índice de su diestra a los presentes que se hallan colocados, en el otro lado, en pie, algo excepcional pues no es la disposición habitual en las asambleas de corte, donde civiles y eclesiásticos se sitúan, sentados, en torno al monarca³⁹⁸. Uno de ellos, el más cercano a la figura soberana, lleva un códice en sus manos, posiblemente los *Usatges*. Aunque no se aprecia en la fotografía, una arquitectura parece plasmar el castillo visto desde el exterior³⁹⁹. La inclusión de esta escena, que ilustra la concesión y confirmación de costumbres y privilegios de la ciudad de Barcelona, otorgados por Pedro III en Barcelona en 1281, y que no es preceptiva de toda compilación de constituciones de Cataluña, sugiere a Gaspar Coll un origen barcelonés del códice, sospecha que fue puesta en duda por Francesca Español en razón de la heráldica que, como ya se ha adelantado, podría denotar una procedencia leridana⁴⁰⁰. En el campo de la inicial P⁴⁰¹, justo debajo de la viñeta, un busto observa el texto que encabeza. Viste, sobre sayo rojo, manto azul que abrocha

³⁹⁴ En la nota 22 sugiere que estas indefiniciones ilustrativas quizás pudieran tener relación con el proceso de codificación de los *Usatges i constitucions de Catalunya* en la primera mitad del siglo XIV. Diversos estudios ponen de manifiesto la existencia de dos momentos distintos en la compilación jurídica oficial. Véase Josep M^a FONT I RIUS, "El desarrollo general del derecho de la Corona de Aragón (siglos XII-XIV)", en *VII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó*. Ponencias, Barcelona, 1964, págs. 289-236 y Joan BASTARDAS, *Usatges de Barcelona*, Fundació Noguera, Barcelona, 1948. Citados en COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 42-43, n. 22.

³⁹⁵ Según la intitulación "*Petrus dei gratia rex aragonum et sicilie*". AVRIL *et alii, Péninsule Ibérique*, pág. 95.

³⁹⁶ Que también incluye la heráldica de los Despuig o de los Montsaur.

³⁹⁷ Al haber sido denegada la solicitud para la reproducción en color de las miniaturas insertas en los *Usatici*, se ha tenido que recurrir a algunos de los estudios que incluyen fotografías, algunas de ellas pésimas por su excesivo tono oscuro, como es este caso.

³⁹⁸ Gaspar Coll llamaba la atención sobre el individuo que porta capirote sobre la espalda como claro símbolo de reverencia a la alta dignidad real. Advertía que se configuraba como precedente formal e iconográfico de otros manuscritos posteriores, donde también aparecía este signo de respeto, como el *Decreto de Graciano* conservado en Londres o el *Llibre Verd* de Barcelona, al que más adelante se hará referencia. Vid. COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 33.

³⁹⁹ *Ibidem*, pág. 27.

⁴⁰⁰ COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 23 y ESPAÑOL, *Catedral de Lleida*, págs. 198-199, n. 205.

⁴⁰¹ De "*Petrus dei gra rex aragonum*".



en el pecho y ciñe sobre su cabeza corona floronada. También fue identificado por Avril como Pedro III⁴⁰².

*(Fig.108) La siguiente ilustración muestra el momento durante el cual Alfonso III⁴⁰³ confirma a los barceloneses en 1286 los privilegios otorgados por su padre Pedro III⁴⁰⁴. Se trata, pues, de una “*Confirmatio libertatum Barchinonae*”, según cita el texto. Con un esquema bastante parecido al anterior, presenta, en la derecha, al soberano, barbado y coronado, sentado sobre un trono que ha sido alzado mediante escalera de tres peldaños. Cubre el solio, el cojín sobre el cual se dispone el rey y los escalones una hermosa tela que alterna bandas rojas y amarillas bordadas en hilo blanco y separadas mediante lisas franjas azules. A su lado, un hombre en pie le muestra un volumen en el que se lee, en una de sus páginas “*Alfonsus d[e]i gra[tia] rex Arago-*” y “*-un[m] et val[enc]ie*” en la siguiente, mientras que otro, sentado, le acerca un documento del cual pende un sello de cera roja⁴⁰⁵. No parece casual que el miniaturista haya escogido dos fondos distintos para la escena; el reticulado de oro sobre campo rojo enmarca, con precisión, a los dos civiles que tratan directamente con el soberano, mientras que el reticulado de oro sobre azul corresponde a los otros siete individuos que les acompañan, grupo que mantiene actitudes diversas y entre los que cabe distinguir a dos que portan pergaminos enrollados en sus manos. El cuidado en la ejecución de la miniatura es patente en rostros, cabellos e indumentaria, de entre la que sobresale la del rey que calza borceguíes verdes, sayo morado, ropa de igual color con fino ribete blanco y, encima, paletoque azul con mangas trapezoidales rayadas.

*(Fig.109) También se encuentra rodeado por hombres de ley quien ha sido identificado como Jaime II en la ilustración del folio 167r, que inicia el “*Capitula sea sup salariis iudicum advocatorum et peurator ae etiam arbitiorum rubrica [...] Iacobus dei gra rex aragonum, valencie et murcie*”. En el centro, elevado mediante escaño, se recorta sobre palio la figura del soberano quien, engalanado con corona y cetro rematado en pomo, observa hacia su derecha, donde dos hombres parecen dirigirle la palabra. Al otro lado, tres individuos son testigos de la conversación. Destaca el dosel de detrás que, conseguido con una abundante tela doblada por la mitad y colgada

⁴⁰² AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 95.

⁴⁰³ “*Alfonsus dei gra[tia] Rex aragonum et val[e]ncie ac comes barchinone*”.

⁴⁰⁴ Sebastián ANDRÉS VALERO, “Alfonso III”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 105.

⁴⁰⁵ Recuérdese que había sido Jaime II el introductor de la cera de este color. Remito al capítulo dedicado a la sigilografía.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

339

por tres puntos, procura riqueza y espectacularidad a la estancia al tiempo que enfatiza la cabeza coronada. Viste ropa rosa con decoración de tres puntos y, sobre sus hombros, manto marrón bordado con hilo blanco, indumentaria cuyo colorido contrasta con el fuerte rojo de la tela que cubre el trono y el cojín de rollo, éste último de tonalidad verde.

*^(Fig.110)Obra ya de la tercera mano es la viñeta que se encuentra en el folio 193r, donde figura, de nuevo, Alfonso III. La imagen no tiene ninguna particularidad ya que, otra vez en el centro, elevado por escaño y destacado mediante verde pabellón que reviste el trono, se dispone el soberano conversando con uno de los presentes que le enseña un pergamino enrollado. Luce, bajo loba rosa con reverso verde, sayo y ropa de intenso rojo con rebordes en blanco. Como viene siendo usual, exhibe, como insignias, corona floronada y cetro rematado en pomo. Esta ilustración, junto a las que siguen, evidencian influencias italianas en lo que concierne a la caída de las telas, el sentido del espacio, el grácil movimiento de las figuras y algunos detalles de la indumentaria que Rosa Alcoy ha identificado con modelos sieneses y pisanos⁴⁰⁶.

*^(Fig.112)Muy parecida a esta escena, y también surgida del pincel del tercer maestro, es la del folio 219r, pues comparte, entre otras características, la colocación del rey, la presencia de numerosos individuos a cada uno de los lados del soberano o el fondo bipartito, si bien se hallan diferencias en los colores de la indumentaria y en la particularidad de encontrarse, en primer término, un escriba que toma nota de todas las disposiciones dictadas por Jaime II⁴⁰⁷. *^(Fig.113)Prácticamente idéntica también es la viñeta del folio 233, donde este mismo monarca preside las cortes de Gerona, según indica el texto: "*Incipit confirmationes declarationes et statuto curie Gerundi celebrate per dominum regem iacobum secundum. Rubrica*". Las divergencias, claro está, se refieren, sobre todo, a las vestiduras y a ciertos detalles, como los peldaños que conducen al trono, muy parecidos a los que se encontraban en el folio 160r.

*^(Fig.111)Poco más dispar es la iluminación del folio 212r, donde Jaime II atiende a la "*Secunda curia Barchinonae*", uno de cuyos integrantes también se encuentra en pie para dialogar con el soberano. De características muy similares a las escenas anteriores, sobre fondo reticulado bipartito, el rey se dispone, esta vez en la derecha de la composición, coronado, entronizado y con cetro en una de sus manos.

⁴⁰⁶ ALCOY, *La ilustració*, pág. 71.

⁴⁰⁷ "*Nos Iacobus dei gracia*".



Del manuscrito tan sólo quedan por comentar algunos dibujos a pluma que se distribuyen fuera de las cajas de escritura de sus páginas⁴⁰⁸. *(Fig.114)El primero de ellos presenta, en el margen izquierdo de la primera de las columnas de texto, a un rey barbado y coronado que se muestra, ataviado con borceguíes calados, sayo y ropa ceñida al talle por cinturón, en pie portando un haz de tres lises. El curioso dibujo, que Avril atribuye al primer miniaturista⁴⁰⁹, está realizado con dos tintas: la negra, que es la que predomina, y el rojo para detalles como la corona, los mofletes, los labios, los tallos de las flores, el sayo y el manto. Según reza el texto “*que nos iacobus dei gratia rex aragonum comes barchinone et domini montispesulan?*”, esta caricatura debería corresponder a Jaime II. *(Fig.115)Algo menos elaborado es el inserto en el margen derecho del folio 214r, pues presenta una cara de ojos rasgados engalanada con alta corona floronada que, sobre vacilante línea, se une a una mano enguantada cuyo índice, exageradamente largo, se mantiene erguido. *(Fig.116)Mucho más sencilla es la cabecita coronada de la orilla izquierda del folio 215r, a la que se le ensamblan, bajo lo que sería el cuello, líneas curvas a modo de cuerpo. *(Figs.117 y 118)Los dibujos más curiosos son, sin embargo, los que figuran en los dos márgenes externos del folio 216r, pues presentan a un rey con documento y a otro que, con generosa barba, señala con el largo índice de su mano diestra el texto. Ambos portan corona floronada con decoración de puntos.

Este libro de privilegios puede agruparse, por analogías estilísticas, con otros dos privilegios similares que serán analizados de inmediato: el conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana⁴¹⁰ y el perteneciente al Archivo Municipal de Lérida⁴¹¹. Comparten, en líneas generales, los perfiles simples, las arquitecturas sumarias como marco de algunas de las escenas y los fondos reticulados o cuadrículados, y son resultado de una adaptación de las que ilustran los códices jurídicos, canónicos o *Exemplaria* franceses⁴¹². *(Fig.119)Pero es en el *Haggadah* de la British Library donde se encuentran los mayores parecidos⁴¹³. También de origen catalán y obra de dos

⁴⁰⁸ Al no haberlos podido fotografiar, adjunto unos dibujos que pude tomar cuando consulté el manuscrito original.

⁴⁰⁹ AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 95.

⁴¹⁰ Ms. Ott. Lat. 3058.

⁴¹¹ Ms. 1375.

⁴¹² BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 48.

⁴¹³ Ms. Add. 27.



anónimos iluminadores⁴¹⁴, sus miniaturas, sin olvidar ciertos rasgos italianizantes⁴¹⁵, reflejan la misma influencia parisina predominante en el anterior manuscrito conservado en París, hecho que ha llevado a algunos historiadores a sospechar que ambas habían surgido de un mismo taller⁴¹⁶. En esta misma línea, Francesca Español remarcaba estas analogías no sólo entre el *Haggadah* de Londres, sino también con el grupo de manuscritos ingleses que se denominan *East Anglain*⁴¹⁷ por englobar, sobre todo, salterios destinados a las abadías o iglesias del Este del país⁴¹⁸.

^{*(Figs.120-124)}El siguiente grupo de figuraciones del rey de Aragón forma parte de la ilustración de algunas de las páginas de otros ***Usatges i constitucions de Catalunya*** conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana⁴¹⁹, sobre cuya datación no existía consenso hasta el análisis de Gaspar Coll i Rosell⁴²⁰. Pijoan, quien dio la primera noticia sobre la existencia del códice, planteaba que el texto y las miniaturas habían sido realizadas a mediados del siglo XIV⁴²¹, mientras que Pere Bohigas adelantaba la fecha hasta 1313⁴²². No obstante, teniendo en cuenta que Jaime II había celebrado sus postreras cortes en 1323 y que, sin embargo, las últimas referidas en el texto son las inmediatamente anteriores, las de Gerona de 1321, Gaspar Coll supone plausible que esta parte del manuscrito fuera copiada e ilustrada durante aquel período de tiempo⁴²³. Esta datación, además, se vería reforzada al

⁴¹⁴ Ingo F. WALTER y Norbert WOLF, *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Köln, 2001, pág. 204. Será citado, en lo que sigue, como WALTER y WOLF, *Codices illustres*.

⁴¹⁵ Sobre este tema, vid. Bézael NARKISS, *Hebrew illuminated manuscripts*, Published by the Oxford University Press for the Israel Academy of Sciences and Humanities and the British Academy, London, 1982 o el facsimil acompañado de su pertinente estudio, *Golden Haggadah*, vols. I y II, Eugrammia, London, 1970.

⁴¹⁶ AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 96. Vid. también Bézael NARKISS, *The golden haggadah*, The British Library, London, 1997, especialmente las págs. 50 y sig.

⁴¹⁷ ESPAÑOL, *Catedral de Lleida*. Citada en COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 27, n. 13. Para más información sobre los manuscritos ingleses pertenecientes al *East Anglain*, vid. Lucy Freeman SANDLER, "Gothic manuscripts, 1285-1385", *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Harvey Miller-Oxford University Press, London, 1986, vol. I, págs. 17 y sig. Citada en COLL, *Ibidem*.

⁴¹⁸ Caracterizadas, sobre todo, por su exuberante decoración marginal. François AVRIL, *L'enluminure à l'époque gothique. 1200-1420*, Famot, Paris, 1979, pág. 89. En lo que sigue, AVRIL, *L'enluminure*.

⁴¹⁹ Ms. Ott. Lat. 3058.

⁴²⁰ Gaspar COLL I ROSELL, "Els «Usatges» de la Biblioteca Apostòlica Vaticana: un manuscrit il·luminat trescentista relacionat amb la catedral de Barcelona", en *D'Art, Revista del Departament d'Història i Art de la Universitat de Barcelona*, n° 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993, págs. 145-168. Dos años después se publicó este mismo artículo, íntegro, en COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 117-146.

⁴²¹ Joan PIJOAN, "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana", en *Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. Cuadernos de trabajo*, vol II, Imp. Blass, Madrid, 1914, págs. 1-20. Citado en COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 125 y sig.

⁴²² Confundido, creía que la última corte añadida al volumen era la de aquel año. Por lo tanto, sospechaba que su ejecución no debía ser muy posterior a esta fecha. No obstante, la última corte recogida es de 1321. *Ibidem*.

⁴²³ La parte que ofrece iniciales ornadas se fecharía ya de tiempos de Alfonso III, entre 1333 y 1336. Finalmente, una tercera parte habría sido copiada en tiempos de Fernando II. *Idem*, págs. 127-129.



establecer comparaciones estilísticas con los *Usatges* conservados en Lérida, también fechados a partir de 1321, los cuales, como más adelante se analizará, ofrecen importantes concomitancias con estas ilustraciones⁴²⁴. Al igual que ocurría con otros códices jurídicos, como es el caso, por ejemplo, de los ya estudiados *Usatici* conservados en París, sus páginas descubren emblemas heráldicos que han sido atribuidos a dos familias: a los Rajadell por una parte y, por otra, quizás con mayores posibilidades por sus vinculaciones con el ambiente legislativo, a los Solà⁴²⁵. De todos modos, el origen de la obra no es otro que Barcelona, algo que parece corroborar la inserción de los privilegios especiales concedidos a dicha ciudad⁴²⁶ y de un calendario eclesiástico barcelonés⁴²⁷.

Aunque la decoración del códice fue llevada a cabo por dos maestros, las escenas en las que se integra figuración real son resultado del primero⁴²⁸. Sigue, como ocurría con los *Usatici et constitutiones Cataloniae* parisino, el esquema bizantino, y denota, como es usual en la miniatura de la primera mitad del XIV, clara ascendencia francogótica en las composiciones figuradas pero italogótica en las orlas e iniciales ornadas, estas últimas de evidente influencia boloñesa⁴²⁹.

En líneas generales las cinco ilustraciones⁴³⁰, que representan reuniones de carácter judicial o legislativo, como es usual en este tipo de cartularios, presentan al soberano, entronizado y coronado, a la izquierda de la escena disfrutando de un espacio propio marcado a través de una delgada columna que divide el lugar destinado a magnates y eclesiásticos y el reservado, en exclusiva, para el rey. Esta división, enfatizada por la utilización de distintos fondos, se halla quebrada, en reiteradas ocasiones, por la colocación de un largo pergamino, documento que además de adquirir protagonismo por su ubicación, sirve como punto de conexión

⁴²⁴ Algo ya advertido por DOMÍNGUEZ BORDONA en *Miniatura*, pág. 144 y por BOHIGAS, *Ilustración*, vol. II.I, pág. 50.

⁴²⁵ Fue Joan Ainaud quien interpretó que podían pertenecer a los Rajadell. Joan AINAUD DE LASARTE, *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Skira, Madrid, 1990, pág. 40 –referido, en concreto Galcerán, quien fue abad del monasterio de san Cugat y de quien se dice que además de sobresalir en tareas de promoción edilicia del monasterio, destacó también por su actividad jurídica, sobre todo en lo que concierne a cuestiones civiles y penales. COLL, *Manuscris jurídics*, pág. 130, n. 13.

⁴²⁶ BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 51.

⁴²⁷ COLL, *Manuscris jurídics*, pág. 144.

⁴²⁸ Al segundo maestro se le atribuyen las iniciales ornadas de los folios LXXXVIII y XCIII. *Ibidem*, pág. 130.

⁴²⁹ Recuérdese la influencia de la universidad de Bolonia en aquella época, no sólo en cuanto a las constantes visitas de juristas catalanes, sino también por el gran número de códices jurídicos que de allí se importaban. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 144.

⁴³⁰ En realidad, según indica un espacio en blanco, estaba previsto iluminar otra viñeta. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 51.



entre ambas jerarquías. Los fondos de las viñetas suelen ser dorados y marrones con decoración de filigrana blanca o cuadrilobulado en rojo o azul, de modo que el artista se ha visto obligado a solucionar el problema de la espacialidad por medio de la colocación escalonada de las figuras. El monarca, casi siempre barbado, toma diversas actitudes según precisa la escena y viste en todos los casos, sobre sayo rojo, marrón o azul, ropón de estos mismos colores parcialmente cubierto por su manto ornado con decoración de tres puntos que se presenta algunas veces abierto y otras cerrado, mediante broche, en el pecho.

*^(Fig.120)Al margen de la primera escena, inserta en el campo de la inicial A⁴³¹ del folio 1r, donde figuran, sobre fondo marrón con decoración en rojo y azul, los condes Ramón Berenguer I y su esposa Almodis otorgando los *Usatges*⁴³², el discurso debe iniciarse con la viñeta del folio 21r, donde se encuentra, encerrada por un marco ornamentado con cenefa trenzada⁴³³, la primera representación de un rey aragonés.

*^(Fig.121)Así, quien ha sido identificado como Jaime I, coronado y sentado sobre trono de escaño, alza su mano diestra, enfundada en un blanco guante, en ademán de dictar las constituciones de Barcelona⁴³⁴ ante un individuo en pie que forma parte del consejo de insignes laicos y eclesiásticos, algunos de los cuales parecen hablar entre sí. En esta composición, como en todas las restantes, se ha escogido el fondo dorado con decoración de filigrana para el lugar en el que se encuentran los magnates, algunos dispuestos en pie y otros sentados, y, por el contrario, reticulado para el espacio ocupado por el rey, en este caso totalmente excluyente.

*^(Fig.122)Muy distinta es la viñeta del folio 40r, donde se inician las “*Constitutiones cathalonie inter dominos et vassallos*” pues, además de integrar una construcción arquitectónica en uno de los lados, quizás en alusión al castillo del rey, la escena representada es la de una prestación de homenaje. Así, el soberano, igualmente coronado y dispuesto sobre trono de escaño, recibe, ante la presencia de tres hombres, a un súbdito que, en genuflexión, le ofrece una de sus manos⁴³⁵. Los tipos de fondos sobre los cuales se recortan las figuras son similares a los anteriores pues el cuadrículado se ha reservado para el rey y el dorado con finos trazos blancos se

⁴³¹ De “*Ante quam usatic*”.

⁴³² Con la iconografía tradicional, es decir, Ramón Berenguer, que observa a su esposa, recibe el código por parte de un individuo colocado, esta vez, en el ángulo inferior izquierdo de la escena.

⁴³³ Esta misma decoración se repite en el resto de miniaturas.

⁴³⁴ El texto dicta: “*Incipiunt Constitutionis barchinone*”.

⁴³⁵ Quizás con razón, Gaspar Coll identifica al vasallo con Pere Albert, el autor de las *consuetudines*. COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 138.



encuentra detrás del resto de personajes. Sin embargo aquí, por razones derivadas de la liturgia intrínseca a la ceremonia de la *inmixtio manuum*, la exclusividad del rey se ha visto alterada.

Prescindiendo de la escena del folio LVI, que inicia el tratado De Batalla y obvia figuración real, la siguiente imagen se halla inserta en el folio 59r que, muy mal conservada, ilustra las cortes de Barcelona celebradas bajo Pedro III⁴³⁶. *(Fig.123) Concebido también como espacio bipartito, uno de los lados está ocupado por un grupo de dignatarios civiles que, de pie o sentados, se entrevistan con el rey, quien esta vez se presenta rasurado y ciñendo corona azul⁴³⁷. Dos reclaman mayor interés, pues llevan en sus manos sendos pergaminos que llaman la atención del soberano quien, por un lado, coge con una de sus manos el extremo de uno de los rollos y, por otro, parece conversar con quien porta el otro documento. Aunque en líneas generales la composición es muy similar a la del folio 21r, en este caso se ha presentado al monarca totalmente de perfil y su espacio, marcado como es usual por los fondos, ha sido invadido por uno de los pergaminos. *(Fig.124) Muy parecida a estas es la viñeta del folio 126r, la última del código. Corresponde a los privilegios especiales de la ciudad de Barcelona, franquicias o prerrogativas que fueron concedidas por Jaime I, por lo que cabría identificar al soberano representado con el Conquistador. Salvo aspectos relacionados con la indumentaria o la colocación de los personajes, la mayor parte de características reiteran las vistas hasta ahora⁴³⁸.

*(Figs.125-144) Quizás de la mano de este mismo miniaturista son algunas de las ilustraciones de los ya aludidos ***Usatges i constitucions de Catalunya*** de Lérida⁴³⁹, encomendados por la familia Montcada⁴⁴⁰ en un momento caracterizado por la

⁴³⁶ *Ibidem*, pág. 140.

⁴³⁷ En el resto de miniaturas el soberano ostenta corona, también floronada, de oro.

⁴³⁸ El código se completa, en el folio 168v, con un árbol genealógico sin figuración que arranca desde Ramón Berenguer IV, pues se le intitula conde de Barcelona y príncipe de Aragón, hasta Fernando II, rey de Aragón y de Castilla.

⁴³⁹ Archivo Municipal de la Paeria de Lérida. (Ms. 1345). También este manuscrito fue extensamente estudiado por Gaspar COLL I ROSELL en "Els Usatges de la catedral de Lleida. Un manuscrit autòcton de la pròpia Seu datat entre 1333 i 1336. Aproximació al seu estudi", en VVAA, *Congrés de la Seu*, págs. 147-151. Luego, este mismo artículo fue publicado en COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 45-116.

⁴⁴⁰ Su heráldica se ocultó, en un momento indeterminado, por el escudo de la ciudad de Lérida. ALCOY, *La il·lustració*, pág. 72. Es preciso señalar la inclinación de esta familia hacia la promoción artística. Josefina Planas recordaba que Ot I había proyectado un panteón dinástico en la Seu Vella; que su hermano Gastó, quien fue obispo de Huesca y de Gerona, había sentido predilección por los libros, como muestran el *Breviario oscense* (Archivo Capitular, Ms. 16) o el *Pontifical romano* de Gerona (Archivo Capitular, Ms. 93); y que Elisenda, hermana de ambos, la cual había entroncado con la familia real a raíz de su matrimonio con Jaime II, había promovido la construcción del monasterio de Pedralbes. Vid. Josefina PLANAS BÁDENAS, "Els Usatges de la Paeria i les propostes artístiques lleidatanes al segon quart del segle XIV", en *Els Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV. Edició facsímil en*



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

345

revisión oficial de aquellas compilaciones jurídicas que había promovido Guillem de Vallseca, vicescanciller del rey Jaime II⁴⁴¹. Sus páginas vienen adornadas con más de 20 miniaturas entre viñetas, orlas e iniciales, 18 de las cuales exhiben la figura del rey de Aragón. Un primer vistazo pone de manifiesto las evidentes concordancias con el manuscrito anterior, por lo que no es extraño que se haya supuesto una misma paternidad⁴⁴². Este primer maestro, o taller, supone una clara continuidad con la factura y el nivel compositivo de la obra barcelonesa, si bien es preciso insistir en que hay unanimidad en lo que concierne al origen leridano de la obra. Este cambio de lugar de ejecución, tratándose de un mismo artista, no debe sorprender, pues consta que este último manuscrito fue mandado hacer por Ot de Montcada y su esposa, familia cuyos vínculos con la corte pudo hacer factible la elaboración de sus cartularios tanto en la ciudad condal como en la leridana⁴⁴³. Datable su trabajo dentro de la década de los años 20 del siglo XIV, mantiene la mayor parte de particularidades vistas en el anterior códice, si bien aquí se observan ciertas diferencias como el uso de marcos lisos para encuadrar las viñetas, el predominio de los fondos dorados con filigrana blanca, la división de las escenas en espacios ya no sólo bipartitos sino también tripartitos, la utilización más generalizada de las arquitecturas, la colocación del soberano en el centro de la composición, la búsqueda de tridimensionalidad a través de la colocación escalonada de las figuras o, incluso, la misma iconografía para determinados temas, como es el caso de las Conmemoraciones de Pere Albert, entre otros. Este artesano se caracteriza, entonces, por realizar escenas que, de carácter jurídico y legislativo presididas normalmente por los reyes de Aragón, responden al estilo lineal híbrido tan propio de inicios del siglo XIV. Entre las diversas conexiones que se han establecido con otras obras destacan las asociaciones con libros litúrgicos patrocinados por el obispo Gastó de

conmemoració dels 800 anys de govern municipal a Lleida, La Paeria, Ajuntament de Lleida, Lérida, 1997, s/n pág. Será referida, en lo que sigue, como PLANAS, *Els usatges*.

⁴⁴¹ ALCOY, *La il·lustració*, pág. 74.

⁴⁴² DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 191; BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 51; PLANAS, *Els Usatges*, s/n pág. Rosa Alcoy suponía la participación de un mismo taller más que de un solo miniaturista ya que observaba cierta “oscilación” en su factura. Vid. Rosa Alcoy “Llibre dels Usatges i Constitucions de Catalunya”, en VVAA, *La seu vella de Lleida*, págs. 150-151. Gaspar Coll, pese a admitir la hipótesis de la historiadora, aboga más bien por una sola persona. COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 106.

⁴⁴³ COLL, *Ibidem*.



Montcada, como el *Breviario* de la catedral de Huesca y un *Pontifical* conservado en la catedral de Gerona⁴⁴⁴.

No debe olvidarse, sin embargo, la participación de un segundo miniaturista⁴⁴⁵ que habría iluminado, de entre otros, los calderones de los folios 81r y 86r y la magistral viñeta del folio 160r. Parte de las dudas relativas a la fecha exacta de su intervención en la obra, siempre posterior a 1333⁴⁴⁶, se deben a las distintas filiaciones establecidas entre este artista y obras como, por ejemplo, el *Psalterio anglocatalán* parisino, el *Decretum Gratiani* londinense, el *Llibre verd* Barcelonés u otras manufacturas ligadas a los nombres de Ferrer Bassa, Arnau de la Pena, Ramón Destorrents o Arnau Bassa⁴⁴⁷. Una hipótesis lanzada por Isabel Escandell replantea la distancia cronológica entre ambos talleres pues, separando la miniatura de este códice con la de otros libros de los Montcada, propone una fecha posterior a 1333 para la totalidad del manuscrito⁴⁴⁸. Si hay mayor consenso en lo que concierne a sus referencias artísticas, que lo relacionan con el mundo italiano, en concreto Pisa y Siena, sin olvidar a la ya tradicional Bolonia, lo que ha invitado a suponer su extranjería. Gaspar Coll piensa, sin embargo, en un artista catalán imbuido de innegables italianismos fruto de algún viaje hacia aquellas tierras. Estando comunmente aceptado un posible viaje de Ferrer Bassa a Italia durante los primeros años de su actividad artística, viaje que habría tenido lugar entre 1324 y 1333, el historiador sospecha que este segundo maestro bien pudiera identificarse con él, cuando aún era un pintor joven y muy próximo, todavía, a su formación italiana⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ Algo advertido ya por Bohigas, quien además, relacionaba esta obra con los *Furs* valencianos anteriormente analizados. Vid. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 91.

⁴⁴⁵ Rosa Alcoy sostiene que dentro de las obras atribuidas al segundo maestro existe una que, en su opinión, fue realizada por un tercero, al que ella ha denominado *mestre de l'escrivà* por haber ejecutado, precisamente, el escribano de la página 75v. A este autor se le ha identificado también como el artífice de varios retablos y murales como el del monasterio de Pedralbes. Remito, entre otras de sus obras, a ROSA ALCOY I PEDRÓS, "Mestre de l'escrivà", en VVAA, *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, págs. 127-129 –se citarán, en lo que sigue, ALCOY, *Mestre* y VVAA, *Thesaurus*, respectivamente–; ALCOY, *Llibre dels usatges* y asimismo, ALCOY, *La il·lustració*, págs. 74 y 81. Isabel Escandell comparte esta misma hipótesis en ISABEL ESCANDELL I PROUST, "Llibre dels Usatges i Constitucions de Catalunya", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 274 –se citará como ESCANDELL, *Llibre dels usatges*–.

⁴⁴⁶ BOHIGAS, *L'agrupament*, pág. 46; COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 116. Rosa Alcoy sostiene que su colaboración fue posterior a 1335. ALCOY, *Mestre*, pág. 127 y, de la misma autora, *Llibre dels usatges*, pág. 152. Isabel Escandell también acerca la fecha a 1335. ESCANDELL, *Llibre dels usatges*, pág. 275.

⁴⁴⁷ COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 110-111.

⁴⁴⁸ ESCANDELL, *Llibre dels usatges*, pág. 275.

⁴⁴⁹ Gaspar Coll supone que el *Decretum* y el *Llibre verd* son obras de Ferrer Bassa con colaboraciones de su círculo. Consta, además, el encargo a este mismo pintor de unos *Usatges i constitucions de Catalunya* por parte de Alfonso IV. La relación del códice de la Paeria con los Montcada impiden identificar estos *Usatges* con los encomendados por el Benigno, pero los fuertes lazos entre la familia leridana con la casa de Barcelona permiten suponer que el miniaturista que trabajaba en unos *Usatges* para el rey,



Este segundo artista, o taller, familiarizado con un italianismo postgiottesco⁴⁵⁰, incluye nuevos temas insertos en espléndidos marcos arquitectónicos o en curiosas orlas que decoran los espacios situados en los márgenes. A pesar de sus significativas aportaciones, la presencia de este segundo taller no debe entenderse como una ruptura con respecto a las aportaciones del primero ya que no se incorporó a la obra para terminarla, como por el contrario piensa Alcoy⁴⁵¹, sino para enriquecer su corpus inicial, algo que quizás corrobore la presencia de ambos talleres en una misma página⁴⁵².

^{*(Fig.125)}La miniatura que encabeza las compilaciones jurídicas de los *Usatges* presenta, como es tradicional, a los condes Ramón Berenguer I y Almodis en el momento en el cual reciben el código por parte del jurista. Puede observarse que, al margen de las arcuaciones, la iconografía es muy parecida a la que se encuentra en el folio 1r de los *Usatges* de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Se advertirá que no es sino la usual escena de presentación, tan frecuente a lo largo de los siglos medievales. ^{*(Fig.126)}La primera ilustración que nos concierne es la inserta en el folio 25r, pues es la que inicia el repertorio con imágenes de un rey aragonés, que aquí cabría identificar con Alfonso II presidiendo las cortes de Paz y Tregua⁴⁵³. En el lado izquierdo, bajo un arco azul y sobre un fondo rojo decorado con filigrana blanca, se recorta la figura del rey quien, coronado, solemnemente vestido y sentado en un trono de escaño complementado por cojín de rollo, conversa con varios individuos, laicos y eclesiásticos, dispuestos en otros dos registros. Al igual que ocurría con las composiciones de los *Usatges* de la Biblioteca Apostólica Vaticana, los personajes se disponen escalonados, unos en pie y otros sentados, conversando animadamente entre sí mientras que uno de ellos muestra un pergamino desenrollado al rey, pergamino que, por otro lado, sirve como punto de contacto entre el espacio exclusivo del rey y el destinado al resto de presentes. ^{*(Fig.127)}En el mismo folio se observa, justo debajo de la ilustración, la inicial D⁴⁵⁴ cuyo campo, de oro con delicada filigrana blanca, encaja el busto de un monarca que, ciñendo corona floronada sobre sus

luego realizara otros para dicho magnate. ALCOY, *La il.lustració*, pág. 74 y 81 y COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 115-116.

⁴⁵⁰ ALCOY, *La il.lustració*, pág. 72.

⁴⁵¹ Pues afirma que se desconocen las causas por las cuales los primeros artífices dejaron inacabada la obra. Rosa ALCOY I PEDRÓS, "La pintura a la seu vella. De l'italianisme al gòtic internacional", en VVAA, *Congrés de la Seu*, pág. 123. Referida, en lo que sigue, como ALCOY, *La pintura*.

⁴⁵² PLANAS, *Els usatges*, s/n. pág.

⁴⁵³ El *incipit* dice: "*Has paces consituit Ildefonsus rex aragonum annus Jacobi primi Regis aragonum*".

⁴⁵⁴ De "*Divinarum et humanarum rerum*".



largos y rubios cabellos, barbado y vestido con paletoque liso con anchas mangas ribeteadas en blanco, señala el texto que encabeza.

*(Fig.128) Similar a la primera viñeta es la ubicada en el folio 45r, que encabeza las conmemoraciones de Pere Albert. El gran parecido iconográfico con la escena del folio 40r del manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana se pone de manifiesto ya no sólo en lo que concierne a la colocación del rey, del propio Pere Albert o de los tres testigos, sino también en la colocación de una arquitectura a la izquierda donde, en este caso, se ha dispuesto un cuarto individuo que cabría identificar con un macero⁴⁵⁵ que lleva, en su mano diestra, un banderín con el señal real⁴⁵⁶. En esta ocasión se observa al jurista compilador ofreciendo el volumen al soberano, coronado, entronizado y cuyos pies descansan sobre cojín de rollo de similares características al colocado encima del escaño. Es preciso insistir en la indumentaria de la persona regia pues, en esta ocasión, se manifiestan más espléndidas. Así, viste ropa rosácea bajo la cual asoma jubón rojo, que coincide en color con la vuelta del manto y los borceguíes, y se acomoda, encima, amplio manto azul con decoración bordada con multitud de estrellas.

*(Fig.130) Al margen de la iconografía inserta en el folio 63v, que se refiere al tratado De Batalla y que no integra figuración real⁴⁵⁷, el discurso prosigue con la escena del folio 67v, donde el rey Pedro III se dispone a otorgar una serie de libertades y privilegios según cita el *incipit*: “*De concessione libertatum consuetudinem et privilegiorum a domino regem Petro*”. Son manifiestas, también aquí, las concomitancias con el manuscrito del Vaticano, en concreto con el folio 59r, que ilustra similar pasaje incluyendo a los dos individuos que portan sendos documentos. Esta viñeta, sin embargo, presenta las alteraciones propias del código antes citadas, como, entre otras, la preferencia por los fondos dorados con

⁴⁵⁵ Tenía la función de defender y custodiar a la persona regia: “*les portes de nostres cambres foranes per ells volem esser guardades, quan per altres affers no han ocupats*”. Estos maceros se distinguían de los porteros “*de porta forana*”, que podían llevar “*maçes ab ferres sens gallons*”. Sobre las funciones de todos ellos véanse los epígrafes “*Dels porters de maça*” y “*Dels porters de porta forana*” en las *Ordinacions de la casa del Senyor Rey Pere IV, Joan I, Martí I, Ferrando I y don Alfonso V*, fols. XLiv-XLIir y XLIir-XLIIIv (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 5986). En adelante, *Ordinacions de la casa del Senyor Rey*.

⁴⁵⁶ La figura del macero, que llevaba en ciertas solemnidades una insignia consistente en un bastón con cabeza de plata u oro, no suele tener gran protagonismo en el arte de la Edad Media, cuanto menos peninsular. En los códices de la Corona de Aragón parece ser que consta a partir de 1333, en el *Llibre dels Usatges i constitucions de Lleida*, si bien se muestra también, aunque de época posterior, en otros soportes artísticos; por citar un caso catalán, sirva como ejemplo el que se encuentra esculpido en la clave superior de la puerta de la fachada del palacio de la Generalitat, fechado en el siglo XV. *(Fig.145)

⁴⁵⁷ Se ha colocado la imagen en las láminas porque es una iconografía muy poco usual en los códices de los *Usatges*, tan sólo comparable a la viñeta del Ms. 32 de Ripoll conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, manuscrito al que luego se hará referencia.



decoración de filigrana blanca o la utilización de arcuaciones que no sólo enmarcan, sino que también ensalzan figura del rey, esta vez cubierto por un manto azul bordado con series de tres puntos y ribete blancos. ^{*(Fig.131)}Justo debajo, al igual que ocurría en el folio 25r, comienza el texto mediante una capital donde, sobre fondo azul decorado con la usual filigrana, se exhibe un monarca coronado quien, vestido con jubón y sayo rojos bajo manto azulado, señala con el índice al tiempo que apoya la otra mano en el marco de la inicial C⁴⁵⁸. El hecho que se encuentre observando la escena anterior y que quizás también la señale, ha llevado a pensar que no es sino la representación del soberano dando fe de lo que sucede en la viñeta colocada inmediatamente encima⁴⁵⁹.

^{*(Fig.132)}El repertorio iconográfico prosigue con la inicial N⁴⁶⁰ del folio 75r, cuyos extremos se prolongan con decoración de clara ascendencia boloñesa. Sobre fondo de oro con decoración de filigrana sobresale el busto de un rey que, coronado y cubierto por un manto azul anudado en el pecho, sostiene un libro entre sus manos. El monarca ha sido identificado con Alfonso II pues el texto menciona la aprobación de las cortes de Monzón⁴⁶¹.

^{*(Fig.133)}La orla decorativa del margen del folio 81r, ejecutada por el segundo taller, presenta a Jaime II presidiendo las cortes de Barcelona de 1291, donde se confirmaron los privilegios de la ciudad⁴⁶². Así, en presencia de varios individuos laicos y eclesiásticos, en señal de autorización de las libertades, el soberano, imberbe, sentado sobre liso trono de escaño, ciñendo corona rematada a dos alturas y vestido con sayo envuelto por manto de igual color y con reverso de armiño, coloca su mano derecha sobre el volumen que le acerca un hombre ubicado a sus pies con la cabeza descubierta.

^{*(Fig.134)}Del mismo taller, mucho más sencilla aunque de igual calidad, es la orla del folio 86r, que presenta sobre fondo azul con sutil ornamentación de trazo blanco, una excelente representación de Jaime II, pues esta página inicia la constitución que realizó este mismo monarca en 1299. Elegantemente ataviado con jubón, sayo y paletoque, todas ellas prendas de igual color liso y con idénticos ribetes en hilo de

⁴⁵⁸ De "*Cum ad excellentiam regalem*".

⁴⁵⁹ COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 81.

⁴⁶⁰ De "*Noverint universi*". *Ibidem*.

⁴⁶¹ "*Incipiunt o[mn]ia statuta perpetua et privilegia et ordinationes facte in curia Montissoni per dominum Regem Alfonsum*".

⁴⁶² "*Confirmatio facta per dominum Regem Iacobum secundum. De omnibus libertatibus ac totius Cathalonie*".



color blanco, el joven rey, que porta corona sobre delicada cofia de fino hilo, extrae una de sus manos para llamar la atención sobre el texto que adorna. Su otra mano descansa, con gentileza, sobre uno de los tallos del calderón que, de evidente influencia boloñesa, le sirve de marco.

*(Fig.129) También debe identificarse con el Justo al monarca quien, coronado, entronizado sobre ostensible escaño y rodeado de laicos y eclesiásticos, preside las segundas cortes celebradas en Barcelona según cita el texto “*Ordenaciones facte in segunda curia Barchinone celebrata per dominum Regem Jacobum secundum*”. La composición de esta viñeta, fruto de la mano del primer taller, evidencia ciertas novedades en lo que concierne a la colocación del rey, esta vez ubicado en el registro central el cual, además de estar abovedado, presenta un fondo de distinto color que el de los registros laterales. A pesar de que uno de los asistentes, situado en primer término y con la cabeza cubierta, le muestra un pergamino desenrollado, el soberano mira hacia el otro lado, en riguroso perfil, donde otro individuo en pie parece tomar nota de lo que dispone.

*(Fig.136) Esquema más tradicional es el de la iluminación iniciadora de las “*Constituciones tercię curie celebrate per dominum regem iacobum secundum in civitate Ylerde*” donde, dispuesto también sobre escaño y a la izquierda de la composición, el monarca atiende a los magnates quienes, en conversación, han acudido a las cortes de Lérida. Cabe destacar al hombre en genuflexión que acerca un documento a Jaime II, pues pone de manifiesto un esquema bastante similar al observado en las miniaturas de los folios 45r, 67v y 132r. En todos ellos, dicho personaje porta algún elemento que, al ser aproximado al rey, rompe la aparente inaccesibilidad a la persona soberana al tiempo que adquiere, por su privilegiada ubicación, mayor relevancia. Esta solución debe ser entendida como un mecanismo para llamar la atención sobre el diploma, motivo de la presente compilación y, por tanto, resultado de dichas reuniones donde, según indica la totalidad de la iconografía del cartulario, todos los asistentes tienen su protagonismo.

*(Figs.137 y 138) A continuación sobresalen dos iniciales I⁴⁶³ cuyos campos insertan dos reyes entronizados. Pese a las analogías existentes entre ambos, como los fondos de oro reseguídos, por tres de sus lados, con doble trazo blanco; las extensiones italianizantes que encuadran la caja de escritura; las vestiduras del soberano, que tan sólo cambian en color a excepción del manto, pues en ambos casos es azul y

⁴⁶³ De “*In dei nomine*” e “*In nomine domini*”, respectivamente.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

351

abrochado en el pecho mediante botón circular; o la corona floronada que ciñe sobre sus rubios y ondulados cabellos, existen algunas diferencias dignas de mención. La más destacable es, sin duda, el trono, que en el primer caso es de escaño y complementado por henchido cojín de rollo mientras que en el segundo, de gran sobriedad, posee respaldo. Las actitudes también varían ya que tan sólo en la segunda capital el monarca señala el texto que él mismo encabeza. Ambas capitales deben de integrarse dentro de la tipología de “retrato de autor”, por lo que tienen que identificarse con Jaime II, soberano a quien se hace referencia en los pasajes. *(Fig.139) Algo más dispar es la siguiente I⁴⁶⁴ ya que integra al Justo coronado, dispuesto sobre cojín de rollo y ataviado con espléndida indumentaria, en compañía de un dignatario civil, con quien parece conversar.

*(Fig.140) La composición tripartita vuelve a cobrar protagonismo en el folio 121r donde, precediendo “*De concessione consuetudinem et privilegiorum et liberatus a domino petro dei gracia rege Aragonum et Sicilie facta civibus barchinone in curia generali*”, se presenta a Pedro III el Grande inserto bajo el arco central. A grandes trazos, la representación guarda ciertos parecidos con la que ilumina el folio 94r, pues comparte, entre otros, una similar disposición de los personajes y la diferenciación de los fondos reservados al rey. Sin embargo, la que ahora nos ocupa muestra mayor pericia en lo que concierne a la actitud del soberano, quizás más benévolo y accesible; a la arquitectura, mucho más esbelta; y a la profundidad, lograda no sólo mediante la disposición escalonada del gran número de asistentes, sino también a través de la superposición de planos que se consigue por la colocación de los dos personajes que flanquean al rey detrás de la arcuación central. Sus cuerpos, partidos, parecen indicar que el soberano se encuentra arropado en el interior de un dosel en el centro de alguna estancia decorada, toda ella, con oro y ornamentación de filigrana blanca. Es preciso señalar, del mismo modo, la corona que ciñe el monarca, floronada y de color verde, y las vestiduras, compuestas por jubón y ropa azules y, encima, manto gris que, abierto, muestra reverso rojo y decoración en su ribete. Asimismo, hace descansar sus pies enfundados en borceguíes negros sobre cojín rosado.

*(Figs.141 y 142) Muy poco es lo que se añadirá sobre las viñetas que encabezan los folios 132r y 139r, pues no son sino variaciones de los tipos compositivos vistos hasta el momento: el rey, esta vez a la izquierda de la escena, se reúne con los

⁴⁶⁴ De “*In dei nomine*”.



magnates para prescribir y ordenar sobre cuestiones de orden legal. El motivo por el cual no figuran eclesiásticos en la miniatura del folio 139r se debe a que el monarca dispone sobre el salario de jueces, abogados, procuradores y árbitros, por lo que los representantes de la iglesia, totalmente al margen en estos quehaceres, deben ser excluidos⁴⁶⁵. Esta cuestión manifiesta que, pese a utilizar una iconografía muy similar por razón de unos esquemas compositivos limitados, las escenas aluden al texto que ilustran y, por tanto, se adaptan a él. ^{*(Fig.142)}La última inicial se encuentra, como viene siendo tradicional, justo debajo de la viñeta del folio 139r. La I⁴⁶⁶ presenta en su campo un busto coronado y envuelto bajo manto abierto que mira hacia el otro lado de la caja de escritura.

^{*(Fig.144)}Para finalizar con la iconografía regia del cartulario sólo queda por analizar la miniatura del folio 160r, obra excepcional del segundo taller que participó en la iluminación del códice. Bajo una arquitectura con claras reminiscencias italianas se desarrollan las cortes de Montblanch presididas por el rey Alfonso IV. En el centro, sobre un trono de banco alzado por pedestal, ambos cubiertos por la bordada tela del palio, el Benigno, ciñendo corona de florones, sujetando cetro floronado en su mano izquierda y espléndidamente ataviado con tonos azules a excepción del calzado, conversa con los asistentes. La complejidad de la escena se pone de manifiesto con la colocación, a ambos lados, de sendos accesos, uno de los cuales permanece guardado por un macero, figura a la que ya se ha hecho referencia en anteriores líneas. El carácter vivo de la composición se evidencia con el personaje de la derecha, el cual se dispone a abandonar la reunión, y con el colocado en primer término, que toma nota de todas las disposiciones dictadas por el rey⁴⁶⁷.

^{*(Figs.146-165)}El siguiente conjunto de representaciones reales se encuentra dentro de los **Usatges de Barcelona** procedentes de Ripoll y conservados, en la actualidad, en el Archivo de la Corona de Aragón⁴⁶⁸. Sus textos, que incluyen una compilación de

⁴⁶⁵ “*Capitula facta super salariis iudicum, advocatorum et procuratorum ac et arbitrorum*”.

⁴⁶⁶ De “*Iacobus dei gratia Rex Aragonum Valencie ac Murcie et Comes*”.

⁴⁶⁷ En este mismo folio, dentro de la inicial I, de “*In nomine domini*”, figura un caballero armado que porta un escudo con el emblema de la ciudad de Lérida. Teniendo en cuenta que estas armas en realidad esconden las del promotor, es decir, el blasón de los Montcada, ha querido identificarse al personaje con Ot I. ALCOY, *Llibre dels usatges*, pág. 152.

⁴⁶⁸ Ms. 32 de Ripoll. Fue estudiado con gran profundidad por Gaspar COLL Y ROSELL en “Un còdex il·luminat poc conegut dels Usatges i Constitucions de Catalunya (cap a 1333) procedent de Ripoll”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, nº 2, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 21-36. Será referido, en lo que sigue, como COLL, *Un còdex*. Posteriormente fue publicado, con algunas alteraciones, en COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 189-220.



derecho condal y real, además de dos textos canónicos⁴⁶⁹, presentan gran número de capitales decoradas que, pese a su relativa reiteración, enriquecen enormemente el códice. Sin embargo, un vistazo a sus páginas pone de manifiesto que la voluntad inicial de decorar el manuscrito según la tradición italo-bizantina; esto es, incipit o rúbrica roja, viñeta historiada e inicial decorada que encabeza el texto, por motivos que se desconocen⁴⁷⁰ no se llevó a cabo, pues los espacios destinados a los recuadros han quedado definitivamente en blanco, a excepción del primer folio.

Un primer estudio, llevado a cabo por José Coroleu⁴⁷¹, fechaba la obra a mediados del siglo XIV aunque indicaba que algunos añadidos procedían ya del XV. La relativa aceptación por parte de la crítica inmediatamente posterior⁴⁷² se vio alterada tras el estudio de Pere Bohigas, quien concretaba su elaboración en una fecha no muy posterior a 1333, pues son de este año las últimas cortes señaladas en el cartulario⁴⁷³. Todavía hoy se acepta esta última propuesta.

*^(Fig.146)Según se había indicado, la única viñeta existente se encuentra en el folio 4r, folio que inicia los citados *Usatges*. Parece ser que iluminada por un maestro distinto al que se ocupó del resto de ilustraciones⁴⁷⁴, la composición, en un estado de conservación lamentable, muestra la tradicional escena de presentación del código, aunque esta vez ante un solo conde, Ramón Berenguer I. Gaspar Coll explicaba la ausencia de Almodis a una distinta tradición en la ilustración de esta primera escena: la del tipo romano-bizantino de Justiniano, en el que el *Imperator*, fuente de ley humana, solía aparecer en solitario en la mayor parte de sus tratados⁴⁷⁵. De gran

⁴⁶⁹ Por un lado, los *Usatges de Barcelona*, el tratado *De batalla*, las conmemoraciones de Pere Albert y las disposiciones resueltas en las sucesivas cortes. Por otro, las constituciones conciliares de Tarragona del patriarca Juan de Aragón y una serie de apartados de derecho canónico de orden moral. Cito a COLL, *Ibidem*, pág. 192.

⁴⁷⁰ Gaspar Coll supone razones de raíz práctica. *Idem*, pág. 198.

⁴⁷¹ José COROLEU INGLADA, *El código de los Usajes de Barcelona. Estudio histórico-jurídico*, Imprenta de Henrich y Cia, Barcelona, 1890. Citado en *Id.*, pág. 195.

⁴⁷² Rudolf BEER en "Los manuscritos de Santa María de Ripoll", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. V, Barcelona, págs. 137-170, 230-280, 299-320, 329-365, 492-520, lo fecha de igual modo -véase las págs. 497-498-, al igual que también lo hace Zacarias GARCÍA VILLADA en *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispanensis*, vol II, Viena, pág. 15. Prósper BOFARULL en "Códices manuscritos de Ripoll", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1931, pág. 40, supone que es del XIV, como también creen Guillermo M^a DE BROCA, "Els usatges de Barcelona", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. V, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1913-1914, pág. 359 y Josep M^a PONSÍ I GURÍ, en "Constitucions Conciliars Tarraconenses", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històrico-Eclesiàstiques*, vol. XLVIII, Balmesiana, Barcelona, 1975, pág. 313. Citados, todos ellos, en COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 195.

⁴⁷³ BOHIGAS, *La ilustración*, págs. 55-57.

⁴⁷⁴ Según indica la paleta cromática, mucho más brillante y matizada y la mayor superioridad o calidad en el dibujo. COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 198.

⁴⁷⁵ Otros ejemplares de *Usatges* que siguen esta misma alternativa son el Ms. 38 de Ripoll, el *Llibre Verd*, los llamados *Usatges de Ramon Ferrer* y el Ms. 2.I.4 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.



interés es la articulación de arquitecturas fortificadas que, a modo de cascada, descienden hasta culminar en la estancia central, donde tiene lugar el acontecimiento.

*(Fig.147)No obstante, la primera ilustración real se integra en el campo de la inicial I del folio 32v, cuya extensión superior, prolongada en vertical hacia arriba, tenía la función de acompañar a la viñeta que nunca llegó a realizarse. Como retrato de autor, categoría iconográfica que comparte el resto de figuraciones, se presenta al soberano, que cabría identificar con Pedro III según cita el texto, coronado y con formal indumentaria. Así, sobre fondo azul y dorado sobresale el monarca quien, ataviado con ropa y manto rojos con reverso gris, alza su mano en actitud de señalar el texto que encabeza. Son muy similares, como puede observarse, las iniciales de los folios 35v, 37r, 37v, 38r, 40r, 46r, 51v, 54v, 55r, 58r, 60v y 66r pues, pese a mantener algunas variaciones, como la colocación de las manos, leves aspectos decorativos en fondos e indumentarias o la alternancia en colores, que juega casi siempre con rojos, rosados, azules o grises, estas diversidades son prácticamente insustanciales.

*(Fig.148)Algo diferente es la del campo de la A del folio 36v, pues exhibe al soberano, identificable también con Pedro III, en compañía de dos individuos. Ciñendo corona cerrada y vestido con jubón, sayo y manto rojos con envés gris, conversa, con gran ánimo según indica su gestualidad, junto a los dos dignatarios civiles que ante él han acudido. Ninguna otra inicial del cartulario vuelve a presentar al soberano acompañado.

*(Fig.156)Escasa variación con respecto a las capitales vistas hasta ahora presenta la del folio 46v, cuyo campo guarnecido es el ofrecido por la letra E. A pesar de las posibilidades brindadas por la superficie, el monarca, quizás Jaime I, vuelve a exhibirse en pie observando y señalando el texto que encabeza. En esta ocasión, la persona regia destaca, sobre el pálido rosado del fondo, por el azul intenso de su vestimenta, color uniforme tan sólo quebrado por el rojo del revés de su manto.

*(Fig.157)Bastante análoga es la del folio 49r, cuya O⁴⁷⁶, enmarcada por un recuadro profusamente decorado, inserta a Jaime II con la misma actitud e igual indumentaria.

⁴⁷⁶ De "Ordinata".



* (Figs. 163 y 165) Para finalizar, tan sólo restan por ver los campos de las letras N⁴⁷⁷ de los folios 62r y 68r. En el de la primera no se reconocería a un soberano si no fuera por la corona que ciñe sobre su cabeza ya que el monarca no ha dispuesto ningún manto sobre sus ropas. Según el texto cabría identificarlo con Alfonso III quien, en pie, señala con una de sus manos el texto que él mismo inicia. Poco equivalente es la que ilustra el folio 68r, pues ahora el personaje representado no porta tan siquiera corona sobre su cabeza. Lo cierto es que a pesar de la advertencia textual “*Nos Iacobus dei gracia rex*”, el tipo iconográfico de retrato de autor que ha sido utilizado a lo largo de todo el manuscrito permite dudar de que, en efecto, el representado en este campo alcance la dignidad real.

* (Figs. 166-185) Estilísticamente este manuscrito guarda importantes relaciones con el llamado ***Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida***, que se conserva en dicha ciudad⁴⁷⁸ y que fue ejecutado por las mismas fechas que la anterior compilación⁴⁷⁹. Gaspar Coll había observado analogías en el diseño de los ojos, muy remarcados y culminados en una raya central, en el repintado en rojo de los labios, en el tratamiento de los cabellos o en la colocación de las figuras preferentemente de perfil, si bien advertía algunas diferencias sobre todo en lo referente a los espacios arquitectónicos⁴⁸⁰. La verdad es que una sola ojeada pone de manifiesto todas estas afinidades.

Finalmente datado entre 1333 y 1336⁴⁸¹ presenta, bajo la ya tradicional forma de los tratados jurídicos de origen bizantino-italiano⁴⁸², gran diversidad de viñetas e iniciales que contienen figuración real. Quizás elaborado en el mismo escritorio

⁴⁷⁷ De “Nos”.

⁴⁷⁸ “*Usatici et Consuetudines Cataloniae et Constitutiones Provinciales et Sinodales*” Archivo Capitular de Lérida. (Ms. 22). Está conformado por una serie de escritos que integran constituciones, derechos y costumbres feudales referidas a Cataluña y, en concreto, las *Consuetudines ilderdenses* de Guillem Botet, las Constituciones Sinodales Tarraconenses y las Sinodales leridanas. Rosa ALCOY I PEDRÓS, “*Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*”, en VVAA, *Congrés de la Seu*, pág. 5, referida, en lo que sigue, como ALCOY, *Llibre dels Usatges*.

⁴⁷⁹ Gaspar Coll publicó un estudio bajo el título “*Els Usatges de la catedral de Lleida: un manuscrit il·luminat autòcton de la pròpia Seu datat entre 1333 i 1336. Aproximació al seu estudi*”, en VVAA, *Congrés de la Seu*. Más tarde, reapareció en *Manuscrits jurídics*. Anteriormente, también había sido estudiado por BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, págs. 52-55 y ALCOY, *Llibre dels Usatges*, págs. 59-61.

⁴⁸⁰ COLL, *Manuscrits jurídics*, págs. 198-199.

⁴⁸¹ Previamente al análisis de Gaspar Coll y conforme a Bohigas, se había pensado que la datación de este manuscrito era posterior a 1359. Sin embargo, para Coll, que la última constitución reseñada corresponda a las cortes de Montblanch de Alfonso IV, de 1333, y que se hayan intercalado bajo el cetro de Pedro IV dos cuadernos independientes, lleva a sugerir que el código debió de ser realizado entre 1333 y el año del advenimiento de dicho monarca, 1336. COLL, *Ibidem*, pág. 152.

⁴⁸² A excepción de algunos folios cuya decoración no se ha concluido, por lo que el espacio destinado a las viñetas está en blanco.



capitular leridano y donación de la familia de los Cabrera⁴⁸³, evidencia claras sintonías con la tan arraigada corriente boloñesa en las orlas y también con lo italianizante en el uso de arquitecturas para conseguir profundidad, esta última igualmente trabajada mediante la agrupación de las figuras. Estas características, junto a la tosquedad en la aplicación del color y a los motivos de los fondos, han servido para establecer su estilística dentro de lo que se ha denominado “primer estilo boloñés”, propio de finales del siglo XIII y principios del XIV.

La mayor parte de sus miniaturas, insertas en viñetas y múltiples iniciales repartidas por todo el cartulario, repiten el tema consabido de las cortes, motivos que confirman el conocimiento, por parte del artesano, de la tradición de iluminación de los *Usatges*, algo que, sin embargo, no permite discernir si era autóctono o foráneo de nuestras tierras. En líneas generales, el artífice ha dispuesto al soberano, siempre, a la izquierda de la composición presidiendo un acto jurídico en compañía de los estamentos civiles y eclesiástico. Normalmente sobre tarima, sentado en un trono rematado por leones, bajo algún tipo de dosel y sobre un fondo distinto al utilizado para el resto de la estancia, es dispuesto el rey de perfil que, coronado, suele colocar, como signo de dignidad, su pierna izquierda sobre la derecha. Excepción a la tónica habitual, no sólo por su factura, es la presentada en el folio 64r, donde, como más adelante se verá, el soberano porta visible cetro en una de sus manos. El miniaturista además, para facilitar la identificación de cada una de las cortes, ha dispuesto, en algún lugar del folio, los escudos de las diversas ciudades donde fueron celebradas cada una de las asambleas representadas.

^{*}(Fig.166) La primera de las viñetas, como viene siendo usual, ilustra el comienzo de los *Usatges* con Ramón Berenguer I y Almodis como protagonistas. Además de la organización bipartita y de la presencia de personajes civiles y eclesiásticos, conviene destacar la posición del conde, que dispone sus piernas entrecruzadas como signo de autoridad, y el perrito que tiene la condesa sobre su falda, símbolo de fidelidad.

^{*}(Fig.167) La siguiente figuración, que ya exhibe una representación real, es una pequeña inicial ubicada en el folio 18r del cartulario, según la numeración moderna. Dentro de una C⁴⁸⁴, sobre fondo de oro, resalta un perfil que ciñe corona floronada y viste algún tipo de indumentaria roja con cuello marrón decorado mediante ribete blanco. En realidad, no ofrece ninguna novedad, pues sus rasgos y semblante son

⁴⁸³ COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 152.

⁴⁸⁴ De “*Cum temporibus*”. Inicia los “*usatici instituit dominis ildefonsus primus rex*”.



una transposición de las cabezas de los soberanos repartidos por las viñetas que encabezan cada uno de los capítulos. *(Figs.180-182 y 185)Muy similar a ésta son las capitales D, P, A y N⁴⁸⁵ de los folios 91r, 92v, 96r y 135r, respectivamente, que presentan sutiles alteraciones concentradas en las ornamentaciones de las coronas, a veces con sucesión de carbunclos, o en la de los cuellos, como perladados o líneas de filigrana, además de utilizar distinto colorido para su vestimenta.

*(Fig.168)Ha sido identificado con Pedro III el monarca que aparece en la segunda de las viñetas, la cual encabeza las "*Constitutiones illustrissimi principis domini Petri Dei gratia regis Aragonum edicte in generali curia Barchinone*"⁴⁸⁶. Sobre un trono flanqueado por leones y elevado mediante tarima de madera, el rey atiende a uno de los asistentes que, en pie, le muestra un códice abierto. Es interesante el recurso empleado por el miniaturista para ofrecer un dosel a la figura soberana, pues ha utilizado, para ello, una construcción arquitectónica. Del mismo modo, es llamativa la presencia del macero quien, de espaldas a la reunión y con una perceptible maza en sus manos, guarda la entrada del palacio⁴⁸⁷. *(Figs.169-172, 174 y 176-177)Bastante análogas son las viñetas de los folios 32r, 35r, 38v, 42v, 45r, 46r y 49r, pues ofrecen idénticas escenas bipartitas en las que se repiten no sólo la misma disposición y ubicación de los personajes, que a veces varían en número, sino también en el color de vestiduras, insignias y posición del monarca, quien en sólo dos ocasiones porta un pergamino enrollado en alguna de sus manos. Bien es cierto que, quizás como recurso para rehuir de la redundancia, denota distintas actitudes, pues sus brazos se colocan de distinta manera, al igual que también son destacables algunos detalles en su indumentaria, como la decoración del cuello presentada en el folio 38v, las distintas soluciones de dosel de los folios 35r y 38v, la alternancia de colores en los fondos bipartitos o la utilización de tronos de escaño en los folios 35r y 49r, por ejemplo. En esencia, sin embargo, son viñetas tan semejantes que no merecen comentarios pormenorizados dedicados a cada una de ellas.

⁴⁸⁵ De "*Divinarum et humanarum rerum*", "*Petrus dei gratia rex aragonum*", "*Ad honorem dei omnipotentis*" y "*Nos alfonsus dei gracia rex*". En la última de las iniciales tan sólo queda un pequeño vestigio del trazo que delimitaba la corona.

⁴⁸⁶ COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 158.

⁴⁸⁷ Advertía Gaspar Coll sobre la presencia de este individuo, pues es una primicia que, unos años más tarde, volverá a verse en otros tratados jurídicos iluminados en Cataluña, como en las páginas del *Llibre verd*, por ejemplo. COLL, *Ibidem*, pág. 160. Se recordará que esta figura había sido indicada en el análisis concerniente a los *Usatges i Constitucions* conservados en la Paeria de Lleida, pero es preciso insistir en que el macero aparecía en una de las ilustraciones de la segunda etapa que, como ya se ha adelantado, es posterior a las fechas que aquí se barajan.



^{*(Figs.173 y 175)}La siguiente figuración real se halla inserta en el campo de una I que se encuentra justo debajo de la viñeta del folio 42v. En pie y sobre fondo azul decorado con filigrana blanca, se recorta la efigie coronada de quien debería ser identificado con Jaime II según cita el texto: “*Nos jacobus dei gracia rex aragonum valentie, murcie et comes barchinone*”. Ataviado con ropa y manto gris con reverso rojo, se diferencia muy poco de la otra I⁴⁸⁸ que vuelve a representarlo tres folios más adelante ya que, salvo en los colores de la indumentaria y en la actitud, pues ahora mira hacia la viñeta, ambas comparten iguales características.

^{*(Fig.178)}Algo más dispar en su composición es la que ilumina el folio 54r y que representa las cortes de Montblanch de 1333 presididas por Alfonso IV. Aunque se ha dicho que estas cortes han sido las últimas iluminadas por el primer maestro pintor, contemporáneo al reinado del Benigno⁴⁸⁹, existe una larga serie de indicios que revelan que esta miniatura, pese a estar concebida siguiendo el patrón de las anteriores, es fruto de una mano distinta a la que elaboró todas las precedentes: la orientación de los tejadillos, las disparejas alturas y los vanos rectangulares de las torres que flanquean la escena; el fondo unitario cuyo reticulado presenta, en su centro, motivos que distan mucho de las flores cuadribuladas empleadas hasta ahora; la divergencia en la baranda que delimita el espacio de los asistentes, que además no ha sido contorneada con tinta negra; el distinto tipo de maza portada por el macero; la ausencia de una tarima que eleve a la figura del rey; la colocación del manto del monarca; y otros detalles como la desigual gama cromática, la factura del rostro del rey, con su barbilla más matizada, o la diferente forma de realizar las mitras, por ejemplo.

^{*(Fig.179)}Iluminación al margen es la del folio 64r, donde se ilustran las cortes de Cervera del año 1359 presididas por Pedro IV. Como ya se había adelantado en la introducción del presente códice, esta miniatura forma parte de un cuadernillo intercalado en la compilación original o primigenia, por lo que sus diferencias iconográficas y estilísticas tienen que ser explicadas en razón de un segundo momento cronológico. De esta manera, pese a seguir más o menos el mismo esquema compositivo, pues el soberano se mantiene a la izquierda de la escena, coronado y entronizado, mientras que los asistentes a las cortes se sitúan a la derecha, existen diversos elementos que distan bastante de los característicos de las viñetas

⁴⁸⁸ De “*In dei nomine*”.

⁴⁸⁹ COLL, *Manuscripts jurídics*, pág. 168.



anteriores. Al margen de las cuestiones relativas al estilo⁴⁹⁰, sobresalen las de naturaleza iconográfica, como el trono de escaño, la corona floronada a dos alturas y el delgado cetro empleados por el soberano, esta vez barbado, o la disposición en pie de todos los asistentes, en este caso sólo civiles. Destaca, en primer término, un guerrero que debe ser identificado, por la imponente maza que porta en su mano derecha, con el macero, figura, como se ha visto, incondicional en todas las escenas de este cartulario.

*^(Fig.183)Para finalizar, se hará alusión a una figura grotesca que configura la letra J⁴⁹¹ del folio 101v. A un cuerpo de asno con alas púrpuras dragontinas se le ha añadido una cabeza coronada. Llama la atención que este sea el único ser fantástico del códice que ciñe corona o cualquier otro elemento distintivo de jerarquía⁴⁹².

*^(Figs.186-193)Concluido el estudio del códice leridano, el análisis debe proseguir, según el orden cronológico, con el conocido como **Primer llibre verd** que, de hacia 1333-1343⁴⁹³, se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona⁴⁹⁴. Parece ser que resultado de un primer intento de recopilación de los primeros privilegios de Barcelona⁴⁹⁵, sus folios, en parte desatendidos por los estudiosos, recogen varias iniciales iluminadas, ocho de las cuales contienen figuraciones del rey de Aragón con una factura bastante lineal inserta en la corriente de ascendencia franco-gótica, por lo que cabe descartar cualquier filiación artística italianizante⁴⁹⁶.

⁴⁹⁰ Que se manifiestan evidentes en la factura de los personajes, tanto en lo concerniente al dibujo como a la aplicación del color en rostros y vestimentas.

⁴⁹¹ De "*Jacobus dei gracia rex aragonum maioricarum valencie comes barchinone urgelli et dominus montispesulani*".

⁴⁹² Algo que no ocurre, sin embargo, con las iniciales, pues consta alguna con cabeza mitrada, como es el caso de la U del folio 105r, que se refiere a "*Urbanus episcopus*".

⁴⁹³ Pues las últimas cortes son las de Montblanch, celebradas durante aquel año. Lo cierto es que, como señala Pere Bohigas, el volumen integra otros privilegios y constituciones, fechados entre 1342-1343, pero son de distinta mano y, por lo tanto, posteriores a la primera fase de composición del libro, fase a la que corresponderían las iluminaciones. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 73. Con esta fecha precisaba una datación mucho más amplia ofrecida en otra obra anterior, "Tres còdex de Privilegis de la ciutat de Barcelona", en *Miscel.lània Puig i Cadafalch. Recull d'Estudis d'Arqueologia, d'Història de l'Art i d'Història oferts a Josep M^a Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis històrics*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951, pág. 149. Se referirán, en adelante, como BOHIGAS, *Tres còdex* y VVAA, *Miscel.lània Puig i Cadafalch*, respectivamente. También comparte esta datación Gaspar COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 225, aunque Sebastià Riera la retrasa hasta 1343, año en que, según el investigador, data el último documento, la derogación de los privilegios concedidos a favor del colegio de abogados de Barcelona. Vid. Sebastià RIERA I VIADER, "Les fonts municipals del període 1249-1714. Guia d'investigació", en *Barcelona. Quaderns d'Història*, n^o 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2000, pág. 7. Se citará como RIERA, *Fonts municipals*.

⁴⁹⁴ Catalogado también con el nombre de *Privilegios de la ciudad de Barcelona*. Consta en él, como signatura, la referencia L-8.

⁴⁹⁵ Intento fallido, quizás, por la poca calidad de las copias de los documentos, traslaciones por otra parte incompletas. RIERA, *Fonts municipals*, pág. 7.

⁴⁹⁶ BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 73 y COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 227.



Sobre el campo de oro de la inicial, la mayor parte de las veces ornado por sencilla y fina filigrana blanca, se recorta la figura coronada del rey que se coloca en diversas posiciones. ^{*(Fig.186)}Aparece sentado sobre trono de escaño en una única ocasión, en la capital P del folio 49r. A pesar del pésimo estado de conservación es posible distinguir la efigie de Pedro II⁴⁹⁷ quien, cubierto por amplio manto, señala el texto con una actitud advertida en varias de las miniaturas de los ya analizados *Furs de Valencia*. ^{*(Fig.187)}Las características de estirpe francesa se denuncian con mayor claridad en el busto de Alfonso II⁴⁹⁸ del folio 88r, pues el modo de diseñar sus barbas y cabellos, sus rasgos faciales y las vestiduras denotan estas evidentes reminiscencias del arte del país vecino. ^{*(Figs.188-191)}Por invitar su campo a esta composición, en todas las iniciales I⁴⁹⁹ el soberano se muestra en pie. Así, siempre sobre un fondo bien delimitado, el aragonés, ciñendo corona floronada, imberbe y ataviado con sayo y manto a veces cerrado mediante broche, se dispone, como en el resto de ocasiones, en el encabezamiento del texto a modo de autor. Resultado del capricho del artífice son la extralimitación del marco de la inicial por parte de la figura del rey, la irradiación de tallos vegetales o la colocación de arquitecturas góticas que actúan a modo de dosel. ^{*(Figs.192 y 193)}También señalan el texto las últimas dos iniciales, la primera de ellas con Ramón Berenguer I⁵⁰⁰, quien aparece con todos los atributos propios de la realeza, y la segunda con el busto de Pedro III⁵⁰¹.

Es también dentro de la órbita barcelonesa donde deben adscribirse los dos siguientes códices a analizar, integrados ambos dentro del género jurídico producto de los mismos años. Por un lado, los *Usatges de Ramón Ferrer*; por otro, el conocido como *Llibre verd* por antonomasia⁵⁰², cartularios que comparten tal serie de paralelismos que han hecho suponer a algunos estudiosos que uno no era sino la copia del otro⁵⁰³.

⁴⁹⁷ Según parece deducirse de la intitulación "*Petrus dei gra rex Aragon et comes barchinone*".

⁴⁹⁸ Pues el rey se intitula "*Alfonsus dei gracia rex aragon, maioric et valencie ac comes Barchinone*".

⁴⁹⁹ De los folios 97r, 103r, 111r y 115r. Todas ellas inician los términos "*In nomine domini*" y representan a Jaime II, Jaime I, Jaime I y Jaime II, respectivamente. La capital del folio 115r ya fue publicada en BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 73, fig. 27.

⁵⁰⁰ El texto señala: "*Carta donationis quam facit Raimundus comes barchinone*".

⁵⁰¹ Pues el texto lo intitula: "*Petrus dei gracia Aragonum et Sicilie rex*".

⁵⁰² Ambos se conservan en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. L.9 y L.10, respectivamente). Se tiene la intención de editar, próximamente, una edición facsímil del *Llibre verd*.

⁵⁰³ González Núñez había supuesto que los *Usatges de Ramón Ferrer* eran una copia del *Llibre verd*, aunque existen otras hipótesis que defienden la relación inversa. Ángel GONZÁLEZ NÚÑEZ, *Exposición de Códices Miniados Españoles*, Madrid, 1929, pág. 221, n° 1. Citado en Isabel ESCANDELL I PROUST, "Llibre verd", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 304. Será citada, en adelante, como ESCANDELL, *Llibre verd*. De hecho, ambas recopilaciones se inician con un índice y recogen, entre los preliminares, el texto



⁵⁰⁴*(Figs.194-196)El primero de ellos, el mal llamado ***Usatges de Ramón Ferrer***⁵⁰⁴, cuyos pliegos contienen constituciones que alcanzan hasta el año 1364, exhibe tres ilustraciones, una de las cuales incluye una representación de un rey de Aragón⁵⁰⁵. Parece ser que encomendado por el mismo municipio hacia 1346⁵⁰⁶ como un segundo intento de compilación⁵⁰⁷, los 234 folios del compendio legal evidencian que es una obra muy cuidada en su ejecución. De problemática datación⁵⁰⁸ y fruto de un italianismo local asimilable a las obras del taller de los Bassa⁵⁰⁹, sus iluminaciones encabezan los *Usatges*, las *Consuetudine Cataloniae* de Pere Albert y los *Privilegios de Barcelona* respectivamente. ⁵⁰⁶*(Fig.196)De ellas, la que más atañe a este estudio es la inicial presentada en el folio 57r ubicada bajo el “*Incipit constituciones barchinone et etiam tucius cathalonie pacis et treugarum Pacis et treuge domini Ildefonsi primi regis*”. En su campo, decorado con fondo rosado en el que se dibujan rombos con fina trama de oro, aparece el rey sentado en un trono de escaño. Barbado, portando como únicas insignias corona sobre su cabeza y cetro flordelisado en su mano izquierda, observa y señala el texto que él mismo inicia, por lo que, de acuerdo también con los propios términos del *incipit*, esta capital debe colocarse dentro del extenso grupo que conforma la iconografía de retrato de autor. ⁵⁰⁷*(Figs.194 y 195)Podría sorprender, quizás, el escaso aparato de la representación, pero un vistazo al resto de iluminaciones pone de manifiesto la mayor riqueza de la dedicada al rey Alfonso, sobre todo en lo que concierne a vestiduras e insignias. El azul intenso de su paletoque, que deja al descubierto las mangas de su sayo, y el rojo de sus calzas que asoman por debajo de los borceguíes de malla negra, contrasta con los tonos grisáceos que predominan en las representaciones de Ramón Berenguer I y del señor a quien un vasallo presta homenaje. Del mismo modo, pese a estar entronizado y portar cetro al igual que el pretérito conde barcelonés, ciñe visible corona de oro, atributo regio, como se sabe, exclusivo de su alto rango.

del juramento que debía ser pronunciado por los concejales, los *usatges* y las constituciones comunes. *Ibidem*.

⁵⁰⁴ El nombre procede del hecho de que el libro fue encargado a Ramón Ferrer, notario y escribano del *Consell* en 1346, cuando se comenzó la compilación. RIERA, *Fonts municipals*, pág. 7.

⁵⁰⁵ Pere Bohigas estaba confundido cuando identificó al monarca sentado en la miniatura del folio 30r pues, al encabezar los *Usatges*, no muestra sino a Ramón Berenguer I, el primer conde que otorgó dichos privilegios. BOHIGAS, *Ilustración*, vol. II. I, pág. 137.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ Recuérdese el ya analizado *Primer llibre verd*.

⁵⁰⁸ Pere Bohigas las insertaba dentro de la segunda mitad del siglo XIV. Pere BOHIGAS, *Tres còdex*, pág. 149. Posteriormente se publicó que en el folio 3v constaba el encargo del *consell* de Barcelona al notario Ferrer para que hiciera la nueva compilación en 1345. Citado en COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 227.

⁵⁰⁹ Gaspar Coll supone que al incorporar documentación que llega hasta 1364 podría atrasarse la cronología y, por tanto, ser una obra derivada del taller de los Bassa. *Ibidem*.



*^(Figs.197-217)De contenido prácticamente idéntico en sus primeros 194 folios al códice anterior es el primer volumen⁵¹⁰ del llamado **Tercer llibre verd** o *Llibre verd* por excelencia, único tomo de todos ellos que está iluminado⁵¹¹. En este primer volumen⁵¹², que consta de dos partes bien diferenciadas separadas por una serie de folios en blanco, se desarrolla tal repertorio de ángeles, obispos, escribanos, notarios, *consellers*, soldados, condes, infantes y reyes que hacen de la compilación uno de los más bellos ejemplares de la miniatura gótica catalana. Detalles concernientes a, entre otros, los rasgos de las figuras, la coloración o composición, han puesto de manifiesto la participación en su realización de Ferrer Bassa y su taller o colaboradores⁵¹³. Por otro lado, y en relación con lo anterior, aunque se han propuesto para ellas distintas dataciones que llenan casi por completo la década de los 40, también ha sido aceptada una posterior participación en la iluminación de Arnau de la Pena a partir de 1370⁵¹⁴. Sin embargo, a pesar de esta tardía intervención, en la actualidad existe consenso suficiente como para afirmar que las ilustraciones más numerosas y más antiguas responden a una intervención anterior a 1348 y que, según Gaspar Coll, podría llegar a situarse entre 1342 y 1345⁵¹⁵.

⁵¹⁰ La compilación consta de cuatro tomos o volúmenes de distinta cronología.

⁵¹¹ Las miniaturas se localizan en los documentos que alcanzan hasta 1345. ESCANDELL, *Llibre verd*, pág. 304.

⁵¹² En la primera parte, hasta el folio 197, se encuentran los textos que suelen constituir los preliminares de los libros de privilegios, los *usatges* y las constituciones de Cataluña de aplicación general, que llegan hasta 1365. Los privilegios de Alfonso V y María de Castilla son posteriores. En la segunda parte, de los folios 204 a 402, se hallan los privilegios especiales de la ciudad de Barcelona, que alcanzan hasta 1383. BOHIGAS, *L'agrupament*, pág. 46.

⁵¹³ Rosa Alcoy advertía la necesidad de un estudio comparativo entre este libro y las miniaturas pertenecientes al círculo de los Bassa, como el *Libro de Horas de María de Navarra*, el *Decreto de Graciano* de Londres o los *Usatges* leridanos, entre otros. ROSA ALCOY I PEDRÓS, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988, págs. 552-553 –se citará como ALCOY, *La introducció*–, citada en ESCANDELL, *Llibre verd*, pág. 304. Vid también Gaspar COLL I ROSELL, “El «Decretum Gratiani» de la British Library”, en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, 1991-1993, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, pág. 284 –será referido, en lo que sigue, como COLL, *Decretum Gratiani*–, e igualmente, *Manuscrits jurídics*, pág. 230.

⁵¹⁴ Pere Bohigas había supuesto, sin embargo, que el primer volumen debió de hacerse en tiempos del rey Martín, pues los privilegios del Magnánimo –1423– y de la reina María –1439– fueron copiados por otra mano, vid. BOHIGAS, *Tres còdex*, pág. 152 –más adelante especificaba que no podían ser muy anteriores a 1383, BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 141–; Jesús Domínguez Bordona suponía que su copia más antigua era fechable hacia 1345, DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 143; Nuria de Dalmales y Antoni José advertían que la datación no podía ser posterior a 1352, año en el que terminó Clemente VI su pontificado, último de los papas citados en esta parte del libro, DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 260. Gaspar Coll abogaba por una cronología que abarca los años 1342-1345, COLL, *Manuscrits jurídics*, pág. 230; Sebastià Riera suponía, por el tipo de letra, que fue escrito entre 1345 y 1348 con algunos añadidos posteriores, Sebastià RIERA VIADER, “Llibre verd vol. I”, en VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, pág. 188 –se referirá, en adelante, como RIERA, *Llibre verd* y VVAA, *Barcelona gòtica*, respectivamente–.

⁵¹⁵ Recapitulación extraída de ALCOY, *La il·lustració*, pág. 93. Vid también la ofrecida en ESCANDELL, *Llibre verd*, pág. 304. Para mayor información, véase el completo apartado “El «Llibre Verd»: descripció i



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

363

*^(Fig.197)La primera iluminación a la que hay que hacer referencia es la viñeta ubicada en el folio 49v que presenta al rey de Aragón, identificado con Alfonso II⁵¹⁶, recibiendo homenaje por parte de un vasallo, iconografía acorde con el *incipiunt* que le acompaña inmediatamente debajo⁵¹⁷. En el interior de una estancia adintelada a la cual se accede mediante dos escalones, se sitúa el monarca sentado sobre trono de escaño alzado mediante tarima y encubertado por tela de llamativo color rojo y ajedrezado en sus bordes. Ciñendo corona floronada, barbado y con grave semblante, recibe a uno de sus vasallos quien, arrodillado, le besa sus manos de acuerdo con el momento denominado *osculum*, tan propio de las ceremonias de homenaje y juramento de fidelidad medievales⁵¹⁸. Dentro de la habitación, decorada en sus muros mediante recursos arquitectónicos como arcuaciones y zig-zags⁵¹⁹, acaso esté ubicada en palacio, se encuentran también otros personajes civiles que presencian la escena. Puede llamar la atención la representación del individuo que ingresa en la sala, pero es una solución ya advertida en el folio 160 de los tan cercanos *Usatges i constitucions de Catalunya* conservados en el archivo de la Paeria de Lérida. También puede reclamar cierto interés la presencia de un civil sentado junto al rey. Quizás no sea otro que el portador de algún objeto sagrado, generalmente los Evangelios, sobre el cual el vasallo, tras el *osculum*, juraba fidelidad a su señor recitando la tradicional fórmula⁵²⁰.

*^(Fig.198)También inserta en el folio 49v, se halla la S⁵²¹ encuadrada en marco de oro. Su interior, cuyo rojo fondo exhibe trama de rombos con decoración de cuatro puntos, cobija a un soberano en pie que observa el texto⁵²². Lo curioso de la representación es que si no fuese por la corona que ciñe sobre su cabeza, diríase que se trata de un cetrero, y no de un rey⁵²³. Así, barbado y coronado, vestido con

precisions cronològiques” de Gaspar COLL I ROSELL, “Les armes del «Llibre Verd» de la ciutat de Barcelona: un testimoni de la primera meitat del segle XIV”, en *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, n^{os} 7-8, Universitat de Barcelona. Departament de Geografia i Història, Barcelona, 1986-1987, págs. 460-463. Será referido, en adelante, como COLL, *Les armes*.

⁵¹⁶ *Ibidem*, pág. 471.

⁵¹⁷ “*Incipiunt consuetudines cathalonie inter dominos et vassallos*”.

⁵¹⁸ SALRACH y AVENTÍN, *Conèixer*, págs. 205 y sig.

⁵¹⁹ Obsérvese que este tipo de arquitectura, que se aprecia en otras miniaturas del mismo códice, es análoga a las que se exhiben en el *Decreto de Graciano* conservado en la British Library de Londres y a las del *Psalterio de Canterbury* conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. Más adelante se recuperará esta cuestión.

⁵²⁰ SALRACH y AVENTÍN, *Conèixer*, pág. 205.

⁵²¹ De “S^r”.

⁵²² Que también fue identificado por Gaspar Coll con Alfonso II. COLL, *Les armes*, pág. 471.

⁵²³ Conviene recordar que la halconería es una afición que se testimonia vastamente entre los monarcas de la Corona de Aragón. Sobre esta cuestión vid. Johannes VINCKE, “Sobre la caça amb falcons pels reis de Catalunya-Aragó els segles XIII i XIV”, en *Estudis d’Història Medieval*, n^o V, Societat Catalana



paletoque dimidiado sobre sayo, calzas y borceguíes calados, el monarca, que ciñe espada y puñal, porta sobre su mano izquierda cubierta por blanco guante, un ave rapáz, quizás un halcón.

*(Fig.199) También sobre el mismo tipo de fondo reticulado se recorta la siguiente figuración que acaso represente, según Gaspar Coll, a un infante⁵²⁴. Sentado en trono de escaño encubertado por lisa tela, el soldado se muestra de frente, portando espada desenvainada en alto y vistiendo malla que le cubre todo el cuerpo encima de la cual ha dispuesto una sobrevesta o sobreseñal con los palos de Aragón, palado que también se reproduce en el escudo sobre el cual apoya una de sus manos.

*(Fig.200) Más compleja es la capital H del folio 70v, cuyo campo reproduce a Pedro II otorgando unas constituciones de paz y tregua que fueron establecidas en una asamblea celebrada en Barcelona el 1 de abril de 1198⁵²⁵. A la izquierda de la composición, el monarca aragonés dicta sus disposiciones a un grupo de ciudadanos, uno de los cuales porta, entre sus manos, pergamino desenrollado que alude, claro está, a dichas constituciones. Los recursos empleados para distinguir a la persona soberana son, además de la insignia más característica de su rango, esto es, la corona, la tarima sobre la cual se alza el trono y el dosel de tela colocado sobre su respaldo. Igualmente, es preciso destacar la completa indumentaria del rey pues, además de las calzas rojas y borceguíes negros perforados, viste sayo y ropa de idéntica tonalidad y, encima, paletoque de intenso azul con decoración en mangas y reverso de color blanco. *(Fig.207) De composición bastante parecida a la anterior, es la miniatura que rellena el campo de la inicial N del folio 95r. En ella, sentado en su trono con los atributos propios de su rango, esto es, cetro y corona, Alfonso III atiende a sus consejeros en presencia de un escribano quien, con solícita atención, toma nota de sus disposiciones. *(Fig.216) Análoga también a estas últimas es la letra del folio 328r, donde Alfonso IV se entrevista con un grupo de civiles precedido por un monje que se arrodilla ante él. La presencia de un religioso en la escena podría ser

d'Estudis Històrics, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1972, págs. 57-70. En esta misma línea, cabe destacar que consta la figuración de un rey con un halcón en sus manos en una caja que Jaime II dio al obispo de Barcelona para que se la guardase. Conforme a la descripción, en la tapa de dicha caja de plata dorada, *cohopertorio* según el documento, "*est quendam imago regis qui tenet in manu unum falconem*". La noticia, que procede de MARTÍNEZ FERRANDO, *Jaime II*, vol. II, pág. 216, n° 296, se ha extraído del artículo de VINCKE, *Ibidem*, págs. 65-66, n. 63.

⁵²⁴ COLL, *Les armes*, pág. 483. Lo más probable es que el estudioso entienda el término con la acepción de soldado que sirve a pie más que hijo varón y legítimo del rey nacido después del príncipe o de la princesa, que es el que aquí interesaría.

⁵²⁵ Jaume SOBREQUÈS I CALLICÓ (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. II. La formació de la Barcelona medieval, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1992, pág. 150. En adelante, SOBREQUÈS (Dir.), *Història de Barcelona*.



explicada por la temática de las disposiciones que encabeza la inicial, instrucciones que no hacen sino aludir al oficio público que por ellos debe ser administrado.

^{*(Fig.201)}Es Pedro II quien figura en el campo de la inicial de folio 71v. De fondo semejante a los observados hasta ahora, aunque el fino trazo dibuja, esta vez, cuadros concéntricos, el aragonés se encuentra sentado en un trono sobre el cual se ha dispuesto cojín de rollo y, encima, paño encarnado. Viste sayo y ropa azules, mientras que un manto cárdeno con vuelta verde le cubre uno de sus hombros, la espalda y ambas piernas. Luciendo corona flordelisada a dos alturas y cetro, también rematado en flor de lis, a modo de retrato de autor, observa y señala el texto que él mismo encabeza; las constituciones de paz y tregua que él mismo había otorgado en una asamblea celebrada en Barcelona el 9 de junio de 1200⁵²⁶.

^{*(Fig.202)}Más interesante es la viñeta del folio 75r, colocada inmediatamente encima del inicio de las constituciones de paz y tregua otorgadas por Jaime I según indica el texto⁵²⁷. Por su arquitectura es parangonable con la del folio 49v, si bien es algo más sencilla en sus extensiones aunque no en su decoración, pues presenta las mismas técnicas ornamentales que aquella aunque diverge, sin embargo, en los motivos escogidos. Esta vez, en el centro de una estancia de techo envigado con largos maderos, Jaime I, barbado y envuelto por amplio manto grana con reverso verdoso que abrocha en el pecho mediante dos botones, aparece dispuesto flanqueado por obispos y civiles que se ordenan a su diestra y siniestra. Convenientemente enfatizado en altura por tarima, el soberano conversa con los asistentes sentado sobre trono cubierto por paño dorado con ajedrezado en sus bordes al tiempo que porta, como insignias propias de su dignidad, corona flordelisada a dos alturas y delicado cetro que también remata en flor de lis.

^{*(Fig.203)}Es también en esta página donde figura la primera I en la que se inserta la figura de un rey a quien, asimismo, cabe identificar con Jaime I⁵²⁸. El soberano aragonés, barbado y en pie, posición idónea para ocupar el campo de esta alargada inicial, observa el texto en medio del cual se halla enclavado. Envuelto por amplio manto azul que, abotonado en el pecho, resalta sobre el rosado de sus vestiduras, porta, como viene siendo usual, corona flordelisada y cetro que remata, esta vez, en pomo. ^{*(Figs.206, 209, 210 y 214)}Semejantes a esta primera son las otras íes insertadas en los

⁵²⁶ *Ibidem*, pág.

⁵²⁷ “*Constitutio pacis et tregue [...] per dominum jacobum regem primus*”.

⁵²⁸ Aunque en alguna publicación había sido identificado con Martín I. Vid. SOBREQÜÉS (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. III. La ciutat consolidada (segles XIV i XV), pág. 379.



folios 88v, 102v, 109v y 251r⁵²⁹. En ellas, el monarca, siempre sobre fondo de oro, barbado y ciñendo corona floronada, se coloca en pie sobre algún elemento que, a veces en forma de animal, hace las funciones de peana. Existen, sin embargo, variaciones en lo que concierne a las vestiduras, complementos y actitudes. De este modo, se observa diversidad en ropas y en mantos –sobre todo en su colocación–; variedad en insignias, concentradas en las coronas, a veces sobre casco, visibles espadas y pedestales; así como diferencia de talantes que indican desde la incondicional atención al texto, a su más absoluta indiferencia.

*^(Figs.204 y 211)Volviendo al orden establecido por el códice, la siguiente iluminación a analizar se encuentra en el folio 81r. Dentro de la inicial I aparece el busto de medio cuerpo de quien se identifica en el texto como Jaime I. De la imagen, lo que más llama la atención es el complemento que pende de la figura barbada y coronada, complemento que tan sólo se repite en otra letra del mismo códice; la I ubicada en el folio 135v que representa al infante Alfonso⁵³⁰. Gaspar Coll, quien efectuó un minucioso análisis relativo a las armas y a la indumentaria de este manuscrito, pone de manifiesto la escasez de referencias de este tipo de piezas en la bibliografía dedicada al vestuario medieval. No obstante, se ha conservado documentación que menciona bolsas suspendidas de la cintura que data de esta misma centuria, reseñas documentales que se extienden al resto de Europa, por lo que cabe suponer que estas *scarcella*, según el término empleado por entonces, fueron comunes a partir del siglo XIV⁵³¹.

*^(Fig.205)Recortado sobre fondo con decoración de filigrana, Jaime I se muestra, de frente, en la inicial N que encabeza el texto del folio 87v. Puede asombrar las características tan similares con algunas de las letras que, como se verá, encabezan ciertos capítulos del *Libre dels feyts del rey en Jacme*, parecidos que conciernen no sólo a las insignias sino también a la indumentaria. *^(Fig.218)Lo cierto es que esta misma iconografía, constituida por busto de frente con corona y con cetro

⁵²⁹ Representan a Pedro III y Jaime II.

⁵³⁰ El texto comienza: “*Infans Alfonsus [...] regis aragonum primogenitus*”.

⁵³¹ José Puiggari explica: “las bolsas pendientes del cinto, así variaban en nombre como en hechura y tamaño [...] regularmente planas, cuadradas, oblongas o cónicas, suspensas en cordones enjaretados en su boca. Más compuestas, con guarda o tapa dobladiza, eran «escarcelas» (catalán «scarcella»)”. José PUIGGARÍ I LLOBET, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estado político-social; estética y artes; costumbres, lujo, modas; técnicas y análisis de trajes y armas en sus diferentes variedades; cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1890, págs. 126-127 y 319-320. En adelante, PUIGGARÍ, *Estudios de indumentaria*. Citado en COLL, *Ibidem*, págs. 488-489.



flordelisado inclinado de izquierda a derecha, fue acogida también por el rey de Aragón para modelar uno de sus sellos personales⁵³².

*(Fig.208) Más compeja es la viñeta del folio 102v que inicia los estatutos y ordenaciones dictaminados por Jaime II para el gobierno de la ciudad de Barcelona. En el centro de una estancia de planta poligonal, según parece indicar la parte superior de la construcción arquitectónica, el soberano escucha a uno de los asistentes a cortes que, en pie, conversa animadamente. Dos esbeltas columnitas encuadran a la figura regia quien, barbada, coronada y envuelta por generoso manto con reverso de armiño, se dispone sobre escaño cubierto por paño que, bordado, reviste también la grada sobre cuya superficie asienta el trono. *(Fig.212) La viñeta del folio 205r es bastante parecida en su esquema compositivo a la anterior, aunque se evidencian ciertos cambios iconográficos. Así, también en el centro de una estancia de palacio, figura un destacado personaje rodeado por altos dignatarios que debe ser identificado con el conde de Barcelona Ramón Berenguer III⁵³³. Conforme a su dignidad, se presenta alzado mediante tarima cubierta por espléndida tela y en el interior de una magnífica construcción que cumple las funciones de dosel, pero no ostenta corona, atributo éste propio del rey, ni cualquier otra insignia.

Las últimas tres iluminaciones del cartulario que descubren la imagen de algún rey de Aragón, se insertan en los campos que conforman sus respectivas iniciales. *(Fig.213) En la primera de ellas, sobre el tradicional fondo rojo con entramado de oro, figura un monarca acompañado por dos personajes civiles. Barbado, sentado sobre trono de escaño elevado mediante tarima y ciñendo corona floronada como único atributo de realeza, Pedro III los escucha con atención. A tenor del texto, la escena ilustra el momento en el cual dos prohombres barceloneses acuden al rey para solicitarle la promulgación de los privilegios de la ciudad, privilegios que fueron concedidos por este monarca el 11 de enero de 1284 por medio del *Recognoverunt proceres*⁵³⁴. *(Fig.215) En la segunda inicial ha sido representado Jaime II, a quien se le ve acompañado por un escribano que toma nota de las indicaciones por él pronunciadas. Sentado sobre trono de escaño, el soberano, imberbe, luce corona y

⁵³² Como se observa en el capítulo dedicado a monedas, esta iconografía no se adopta en el género numismático hasta tiempos de Juan II.

⁵³³ La viñeta se encuentra al comienzo de unos privilegios de 1118 que están firmados por el conde, la condesa Dolça, el senescal Guillem Ramon de Montcada y Dolça de Castellvell entre otros. Vid. SOBREQÜÉS (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. II, pág. 351. Se rodea por una orla en la que, entre otros motivos, figuran escudos con los palos de Aragón y con el blasón de Barcelona.

⁵³⁴ *Ibidem*, pág. 164.



etro floronados como insignias propias de su condición. ^{*(Fig.217)}Para finalizar, tan sólo queda por mencionar la inicial del folio 344v, dentro de cuya superficie dorada se exhibe Pedro IV. Luciendo barba partida, corona floronada sobre su cabeza y delgado cetro flordelisado, el Ceremonioso se presenta sentado sobre escaño con sencilla decoración. Sobre las verdes calzas que asoman por debajo de los tan habituales borceguíes calados viste, al igual que el rey de la imagen anterior, sobre jubón azul, sayo de igual color ceñido al torso y ajustado a la cintura con mangas rematadas en largo pico. Como complemento, visible cinturón con hebilla en las caderas.

^{*(Fig.219)}Muy interesantes son las soluciones utilizadas, en algunas de las miniaturas de este códice, para alcanzar profundidad. Al margen de los fondos puramente decorativos a base de rayados en forma de cuadros y rombos tan frecuentes de la época, destacan no sólo las grandes arquitecturas que acogen ciertas escenas y cuyas formas recuerdan las exhibidas en el *Decreto de Graciano* conservado en Londres⁵³⁵ o en el *Psalterio de Canterbury*⁵³⁶, anterior en el tiempo, sino también la perspicaz colocación y posición de algunos personajes que consiguen evidenciar distintos planos en una misma ilustración⁵³⁷.

^{*(Fig.220)}Igualmente de origen barcelonés son los más tardíos ***Usatges de Barcelona*** fechados ya en el siglo XV⁵³⁸. En su primer folio se observa una miniatura que, todavía conservadora del estilo caligráfico del arte francogótico, representa al rey entronizado y rodeado por sus consejeros seculares y eclesiásticos de menor tamaño, por lo que se evidencia una clara voluntad de diferenciación de jerarquía mediante el canon. Su persona, coronada y con largo cetro flordelisado en una de sus manos, destaca sobre el fondo azul del dosel a la vez que se acompaña de tapices y de losanges con los palos de Aragón⁵³⁹. A pesar de este semblante soberano, ofrecido sobre todo por el atributo de la corona, los términos “*Incipit usatici barchinone*” denuncian que más que un rey la efigie debe de representar a Ramón Berenguer I, quien fue redactor de dicho compendio jurídico.

⁵³⁵ British Library (Ms. Add. 15274). Cuestión advertida por Pere Bohigas en BOHIGAS, *L'agrupament*, pág 46, fue ampliamente analizada por COLL en *Decretum Gratiani*, págs. 278-290.

⁵³⁶ Que se conserva en la Biblioteca nacional de Francia (Ms. Lat 8846).

⁵³⁷ “Siguiendo una concepción básicamente giottesca pero no exenta de estilismos martinianos”. *Ibidem*, pág. 284.

⁵³⁸ Se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (Ms. Ripoll, 38). DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 26. Años más tarde, Pere Bohigas ofrecía una más prematura datación aunque también posterior a 1360. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 58.

⁵³⁹ En la parte inferior, escudo con las primeras palabras de la salutación angélica “*ave maria gratia plena*”, sostenido por dragones.



*(Fig.221) Escena de donación, aunque no al rey sino en presencia del rey, es la que se inserta dentro de la viñeta que encabeza el **Comentari als Usatges de Jaume Marquilles**⁵⁴⁰, obra jurídica concluida en 1448 en la que su autor condensó los conceptos políticos de sus antecesores y los comentó impregnándose de un patriotismo que fue calificado de “nacionalismo consciente”⁵⁴¹. Se deduce, por un documento del *Llibre de la clavaria*, que su iluminación corrió a cargo de Bernat Martorell, pues en él consta un pago realizado por los *consellers* de Barcelona, los promotores de la compilación, a este maestro barcelonés, quien regentaba uno de los talleres más prósperos de la ciudad condal⁵⁴². Sin embargo, la viñeta, la capital de debajo y la orla del fol. 2r, pese a encontrarse dentro de su órbita artística, no se identifican plenamente con sus propias manufacturas⁵⁴³. Se ha sospechado que, en realidad, fue fruto de la mano de Bernat Raurich, artesano también mencionado en algunos documentos relativos al código⁵⁴⁴; siguiendo esta línea, algunos sostuvieron que Bernat Martorell habría proporcionado el trazo dejando la ejecución en manos de otros pintores de su taller⁵⁴⁵, mientras que otros piensan que el maestro simplemente contrató la obra⁵⁴⁶.

Dentro de una amplia estancia porticada se asiste a una ceremonia de donación. Sentados sobre bancos, un grupo de *consellers*, identificados por Agustí Durán⁵⁴⁷, ataviados con la indumentaria y el tocado de color carmesí, reciben, de

⁵⁴⁰ Se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Ms. 1-18). Incluye leyes tan antiguas como las de época de Ramón Berenguer I (1035-1076). La redacción de los comentarios se debió a la necesidad de poder interpretar adecuadamente el conjunto de leyes que, con cierto desorden, se habían condensado desde el siglo XI. El jurista barcelonés Jaume Marquilles (1368-1451), quien estudió derecho en el Estudio General de Lérida y quien fue consejero de Martín el Humano, fue el encargado de su elaboración. Sebastià RIERA VIADER, “Commentaria super Usaticis Barchinonae”, en VVAA, *Barcelona gòtica*, pág. 187. Aparecerá como RIERA, *Commentaria*.

⁵⁴¹ Más información sobre la importancia jurídica de los comentarios en Santiago SOBREQUÉS I VIDAL, *Història de la producció del dret català fins al Decret de Nova Planta*, Col.legi Universitari de Girona, Gerona, 1978, págs. 61 y sig.

⁵⁴² Así lo afirmaba Agustí Durán, aunque especificaba que otro iluminador, Bernat Raurich, se había encargado de las iniciales del código, pues había cobrado 61 sueldos y 8 dineros por la realización de dicho trabajo. Agustí DURÁN I SANPERE en “En Bernat Martorell, il.luminador de llibres”, en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, nº 7, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1917, págs. 70-71. Se verá, en lo que sigue, como DURÁN, *Bernat Martorell*.

⁵⁴³ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 182; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 345; ALCOY, *La il.lustració*, pág. 128.

⁵⁴⁴ Vid. nota anterior.

⁵⁴⁵ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*, pág. 13 y, del mismo autor, *La miniatura*, pág. 182.

⁵⁴⁶ PLANAS, *El esplendor*, pág. 48.

⁵⁴⁷ SON LOS *consellers* a quienes Marquilles dedicó la obra el día 30 de noviembre de 1447: En Bernat Ça Pila, En Pere Romeu, En Pere Serra de la Capella, En Berenguer Llull y En Felip de la Ferrera. Durán sostiene que el gran cuidado con el que se han realizado sus rostros, así como también el del propio Marquilles, se debe a un intento retratístico por parte del miniaturista; algo que no debe resultar extraño pues, en 1443, Lluís Dalmau pintaba un retablo para la capilla de la *Casa de la Ciutat* con los *consellers* “*efigiats segons proporcions e habituts de lurs cossos, ab les façs així propries com ells vientes*”



manos de un anciano tonsurado⁵⁴⁸, un voluminoso códice de doradas cubiertas: es Jaume Marquilles en el momento de ofrecer sus comentarios a quienes se lo encargaron, los consejeros de la ciudad de Barcelona. Para dar una mayor magnificencia al acontecimiento, o tal vez sucedió así, el artista ha abarrotado la escena con multitud de individuos que asisten al acto, personajes que, a su vez, otorgan mayor riqueza por sus vestimentas y complementos⁵⁴⁹ al tiempo que procuran tridimensionalidad, ya insinuada por los arcos postreros y por las líneas de la techumbre de madera. Pero además, en beneficio de tal solemnidad, ha incluido, como testigo, a un rey, que sienta sobre trono curul rematado por cabezas de dragón⁵⁵⁰ y colocado encima de tres escalones situado bajo un espectacular dosel de tela, todo ello realizado en oro. Sobre toca morisca luce corona flordelisada y, en sus manos, sostiene gran espada, ambas insignias forjadas también con el mismo metal noble, material que, por otro lado, tanto predomina en la composición⁵⁵¹. Viste gruesa ropa con remates en piel que cubre con oscuro paletoque forrado de armiño. Por debajo asoman verdes borceguíes, cuyo color resalta sobre el rojo almohadón dispuesto para sus pies.

No hay consenso en lo que concierne a su identidad, pues algunos piensan que se trata de María de Castilla, la opinión, de hecho, más difundida⁵⁵², y otros, los

les han formades". Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Tipografía "L'Avenç", Barcelona, 1906, vol. I, pág. 240. Citado en DURÁN, *Bernat Martorell*, pág. 73. Ante tal afirmación cabría preguntarse si el artista también deseó en algún momento "retratar" a la figura regia que preside la escena de donación. Bernat Ça Pila o Sapila debe ser el primero de la izquierda quien, por ser el primer conseller, tenía preeminencia de sentarse ante la reina y de ser él el receptor del libro que le entrega el compilador. Agustí DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. III. L'art i la cultura, Curial. Documents de cultura, Barcelona, 1975, pág. 105. En lo que sigue, DURÁN, *Barcelona i la seva història*.

⁵⁴⁸ El jurista trabajó en los comentarios durante 60 años "recoigllint les obres de molts antichs pratichs qui han scrit o glosat sobre los Usatges". DURÁN, *Bernat Martorell*, pág. 69.

⁵⁴⁹ Entre ellos se distinguen a dos *verguers* con sus respectivas vergas provistas con cadenas de plata dorada. En aquel año ocuparon este cargo Pere Ferrer y Pere Caball. *Ibidem*, pág. 76.

⁵⁵⁰ Tipo de trono relativamente frecuente en cartularios anteriores, como el *Libro de Privilegios del reino de Mallorca*, por ejemplo. Véase la ^{*}(Fig.222) de las láminas.

⁵⁵¹ Agustí Duran señala que, fuera o no fuera cierta la presencia del rey en este acto, el miniaturista quizás conoció el ceremonial seguido por los consejeros en caso de visita de un personaje real a la *casa del consell*. De hecho, existen descripciones que reflejan una escena muy parecida, como el recibimiento que le hicieron al rey de Navarra en 1436, parecida, probablemente, al que le hicieron a la reina María cuando visitó la ciudad el 4 de junio de 1438: "e tots ensemps pujaren en la casa on se acostuma de celebrar consell de cent jurats e lo dit Rey de Navarra se assique en lo bancal qui es sobre aquell on acostumen de seure los consellers en lo dit consell, e fouli posat a les spatles un drap d or antich ab les orles de cети blau ab senyals de la ciutat que si acostume de posar com lo Rey ve a lo dit consell, e sobre lo bancal on seya lo dit Rey de Navarra era posat un bancal de drap de ras ab senyals de la ciutat e sobre aquell un drap de seda antich e desobra un coisi de drap de seda en lo qual seya lo dit Rey". *Dietari*, vol. I, pág. 337. Citado en DURÁN, *Bernat Martorell*, pág. 74. También en DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. III. págs. 101-105.

⁵⁵² *Ibidem*, págs. 73-73; DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 39 y, del mismo autor, *La miniatura*, pág. 182; Antonio IGUAL ÚBEDA, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Servicio de Estudios



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

371

menos, opinan que no es sino un varón, quizás su esposo Alfonso⁵⁵³. Es verdad que las prendas empleadas por la figura soberana son las propias de los hombres, al igual que la espada, elemento que hasta ahora había acompañado, en el campo iconográfico, tan sólo a los reyes. Sin embargo, debe recordarse que la reina María fue lugarteniente de los reinos peninsulares durante las largas ausencias de su esposo, cautivado por la vida en la corte de sus tierras italianas, por lo que no es descabellado suponer que esta espada alude, precisamente, a este papel gubernativo⁵⁵⁴. *(Fig.222) Por otro lado, el tipo de tocado, pese a dejar visibles los cabellos sueltos, signo interpretado como usual en el tocado masculino⁵⁵⁵, es un modelo bastante parecido al que corona a la misma reina en el posterior *Llibre de privilegis i ordinacions dels Hortolans de sant Antoni*⁵⁵⁶. Para finalizar, tan sólo se señalará uno de los losanges blasonados que se incluyen en la fantástica orla que rodea la composición. Flanqueado por otros dos que insertan el emblema de Barcelona, uno central porta el palado de Aragón. Quizás sea arriesgado afirmar que dicho señal se refiera a la reina, pues ella empleó como sello durante su lugartenencia improntas cuyo anverso exhibía, dentro de un polilóbulo relleno con decoración vegetal, un losange palado. Lo cierto es que, a pesar de que esta similitud resulta sugerente, las analogías vienen determinadas, tan sólo, por la propia ubicación del señal, rodeado de abundante y precioso aderezo. Por desgracia debe concluirse que no hay nada que permita afirmar o descartar con rotundidad cualquiera de las dos identificaciones propuestas hasta la fecha.

*(Fig.223) Finalmente, de gran colorido es la viñeta que se incluye, a manera de frontispicio, dentro del incunable que alberga los ***Usatges i constitucions de***

Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1950, pág. 30 –quien además añadía que su semblante reflejaba la triste y melancólica historia de su vida. Será citado, en adelante, como IGUAL, *Iconografía*–; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 345; SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 267; o RIERA, *Commentaria*, pág. 187.

⁵⁵³ Francesca Español afirmaba: “Aunque la historiografía ha querido ver en el personaje que preside el acto a María de Castilla, se trata de un rey, no sólo por su indumentaria, sino porque lleva espada y cabellos sueltos bajo el capelo”. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 43.

⁵⁵⁴ Suposición defendida por, entre otros, IGUAL, *Iconografía*, pág. 30 y RIERA, *Commentaria*, pág. 187.

⁵⁵⁵ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 43. De hecho, es un tocado parecido al que se aprecia en las cabezas de los reyes del retablo de San Jorge del Musée du Louvre, obra de Bernat Martorell de hacia 1430-1435, o del retablo de Sant Pere de Púbol, que se conserva en el Museo de Arte de Gerona, que fue fruto de su taller y que se realizó hacia 1437-1442.

⁵⁵⁶ Que también se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Fons Gremial 2.1) y que ya ha sido analizado. Por otro lado, quizás resulte significativo que no se hayan encontrado otras figuraciones de reyes de Aragón, ni anteriores ni posteriores, que porten capelos de este tipo –a excepción de la orla del folio 3r del citado *Llibre de privilegis i ordenacions dels hortelans de sant Antoni*.

*(Fig.16)



Catalunya fechado en 1495⁵⁵⁷. Prácticamente análoga a la estampa grabada en xilografía por Pere Miquel en otro incunable de aquel mismo año⁵⁵⁸, la ilustración muestra la asamblea que Jaime I presidió en la ciudad de Lérida. En el registro superior, sobre suelo enlosetado por baldosas verdes en las que se dibuja decoración vegetal con trazo de oro, se ha colocado un trono que remata en volutas sobre el cual se sienta el Conquistador. Bajo un dosel de tela roja decorada por fino reticulado que alberga circulitos en su interior, Jaime I, mayestático y en compañía de un individuo, presencia la reunión ataviado con abundantes ropas castañas que cubre mediante loba más oscura. Como insignias propias luce corona flordelisada sobre su cabeza y espada envainada entre sus rodillas cogida de modo similar a como se advertía en los *Comentarios a los Usatges* de Jaume Marquilles. Asimismo, un collar compuesto por dos anchos filamentos de oro trenzados le rodean el cuello mientras dos grandes escudos coronados con los palos de Aragón le flanquean, sobre fondo vegetal, a ambos lados. Justo debajo, sentados sobre sencillos bancos de madera que forman un amplio rectángulo, un grupo de 26 personas conversan animadamente. La riqueza compositiva se evidencia en las indumentarias, en sus complementos y en las gesticulaciones, así como también en el pavimento, que alterna baldosas de distinta decoración y colorido.

Como ya ha sido anunciado, prácticamente exacta es la estampa diseñada por Pere Miquel, que consta activo en la ciudad de Barcelona desde 1491 y que es el responsable de la primera edición estampada de estos *Usatges*⁵⁵⁹. Esta analogía, que se manifiesta en todo el conjunto de la composición, presenta importantes diferencias en lo que concierne, sobre todo, a la decoración y a los plegados de las indumentarias, por lo que cabe pensar que el maestro grabador debió de inspirarse en la miniatura o viceversa.

*(Fig.224)Esta composición, que se configura como la última que engloba el apartado de códices jurídicos destinado a los *Usatges*, presenta un tipo figurativo que, aunque no fue común en la iconografía de los reyes de Aragón, sí lo fue en los manuscritos europeos de naturaleza legislativa o legal a lo largo de toda la Edad Media. Ya se observa una escena similar en el folio que inaugura la *Primera Partida*

⁵⁵⁷ Se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (Incunable C.C.I.I. 49). Rosa Alcoy fecha la iluminación del grabado en 1493. ALCOY, *La il.lustració*, pág. 132.

⁵⁵⁸ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 345.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.



de Alfonso X⁵⁶⁰ donde el Sabio, entronizado y con sus insignias de poder, sobresale entre un nutrido grupo de personajes que, sentados a su alrededor “a la morisca”, conversan entre sí. Lo cierto es que es un esquema parecido al que presentaban las miniaturas boloñesas o italianas de aquella misma centuria, en las que el legislador, de naturaleza civil o religiosa, se hallaba entronizado en el centro de una estancia y rodeado por juristas, soldados, etc. que, colocados en un nivel inferior, se disponían sobre bancos de madera de apariencia precaria. Esta jerarquía espacial en la iconografía civil, donde se ponía especial énfasis en el asiento real durante una sesión solemne de las Cortes⁵⁶¹, se mantuvo en el siglo XIV, como ponen de manifiesto diversos Decretos de Graciano, el *Livre des propriétés des choses*, fechado a finales de aquel mismo siglo⁵⁶², o diversas miniaturas que representan escenas de parlamentos, como evidencian el más tardío caso inglés de Eduardo I, ya de época de los Tudor⁵⁶³, o el germánico del duque Eberhard de Wüttemberg, también del siglo XV⁵⁶⁴.

El Vidal Mayor y otras compilaciones

El último epígrafe de las compilaciones jurídicas arranca con uno de los más importantes cartularios del siglo XIII. *(Figs.225-253) Nos referimos, claro está, al ordenamiento jurídico que lleva por nombre ***In excelsis Dei thesauris***, también conocido como *Vidal Mayor* el cual, por infortunios de la historia, se vio forzado a emprender un largo viaje que le llevó al J. Paul Getty Museum de Santa Mónica (California), donde todavía hoy se encuentra⁵⁶⁵. La aparición, en 1989, de su edición

⁵⁶⁰ Se conserva en el British Museum de Londres, (Ms. 20.787).

⁵⁶¹ Es lo que ha sido expresado como *lit de justice*.

⁵⁶² En realidad es una escena de donación, aunque inspirada en este tipo de escenas de cortes que destacan especialmente la figura del legislador.

⁵⁶³ Los Tudor accedieron al trono tras la batalla de Bosworth en 1485 y una vez asesinado Ricardo III. El primero de la saga regia fue Enrique, VII en el palacio del trono de Inglaterra. En esta ilustración Eduardo I se acompaña de los señores espirituales, que se ubican a la derecha del rey, y de los temporales. Se conserva en el Castillo de Windsor (Ms. 2).

⁵⁶⁴ La imagen, que procede de la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart, es una copia del siglo XVI de un original fechado hacia 1400. BARLETT, *Panorama medieval*, pág. 103.

⁵⁶⁵ (Ludwig, XIV, 4). La interesante peripecia sufrida por el códice se explica en Marcelino IGLESIAS RICO, “Incipit”, en VVAA, *Vidal Mayor. Estudios*, Excma. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989, págs. 9-10. Citado, en lo que sigue, como VVAA, *Vidal Mayor*. Vid., también, Jesús DELGADO ECHEVARRÍA, “El «Vidal Mayor»”, en Guillermo FATÁS Y BORRÁS (Dir.), *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988, págs. 129-131. En adelante, DELGADO, *Vidal Mayor* y FATÁS (Dir.), *Aragón en el mundo*, respectivamente. Sumarias referencias en Adam S. COHEN, “Vidal Mayor”, en *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. Illuminated manuscripts*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997, pág. 57.



facsimil acompañada por un volumen de estudios, posibilita a todos un fácil acceso al mismo⁵⁶⁶.

Es verdad que gran parte de la importancia del código se debe a su propia naturaleza, pues no fue sino resultado de la iniciativa de Jaime I, en las cortes de Huesca de 1247, por acabar con las diversidades forales existentes para consolidar así un nuevo sistema jurídico unificado⁵⁶⁷. Es lo que Luís González ha denominado como “proceso de territorialización empírica” del derecho⁵⁶⁸. Parece ser que los primeros Fueros de Aragón, consecuencia de la decisión de las cortes aludidas, se compilaron en un texto latino por cuya pequeña magnitud recibió el nombre de *compilatio minor*. Poco después, se elaboró un segundo corpus, también en latín, la *compilatio maior*, que por iniciarse con la sentencia “*In excelsis Dei thesauris*” fue también así bautizado. Sin embargo, el compendio que aquí va a analizarse no debe confundirse con esta segunda edición, puesto que se trata de una tercera de la cual no se ha logrado discernir si es una versión romance del *In excelsis* o una compilación comentada por el obispo de Huesca⁵⁶⁹. Lejos de menospreciar el impulso renovador del Conquistador, quien en el prólogo de esta obra señalaba que pasado el tiempo de las armas y las conquistas había llegado el de la organización y el gobierno⁵⁷⁰, es preciso insistir en el ya aludido renacimiento de aquel momento de los libros jurídicos como consecuencia de la irradiación de la universidad de Bolonia en toda Europa⁵⁷¹, pues su huella puede rastrearse no sólo a través de las características internas de los escritos legislativos, sino también a través de las externas, como es el caso de la miniatura expuesta entre sus páginas⁵⁷². Y es

⁵⁶⁶ Vidal Mayor. Manuscrito, Excma. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989.

⁵⁶⁷ Sobre esta diversidad foral vid., entre otras obras, Agustín UBIETO ARTETA, “Introducción: Notas aclaratorias sobre el «Vidal Mayor» y su contenido” y “Precedentes de los «Fueros de Aragón» y diversidad de Fueros” en VVAA, *Vidal Mayor*, págs. 13-16 y 26-41, y también DELGADO, *Los fueros*. El primero referido, en lo que sigue, como UBIETO, *Notas aclaratorias*.

⁵⁶⁸ Luis GONZÁLEZ ANTÓN, “Los fueros, las cortes y el justicia de Aragón”, en VVAA, *Aragón. Reino y corona*, pág. 119. Será referido, en lo que sigue, como GONZÁLEZ, *Los fueros*.

⁵⁶⁹ El código fue descubierto y editado por TILANDER, *Vidal Mayor*, vols. I-III.

⁵⁷⁰ GONZÁLEZ, *Los fueros*, pág. 119.

⁵⁷¹ En Castilla dicho compendio se llevó a cabo en tiempos de Alfonso X mediante su *Libro de las leyes*, el *Fuero castellano* o las *Siete partidas*, por ejemplo; en Navarra se creó, con el mismo fin unificador aunque con un éxito relativo, el *Fuero General de Navarra* en la segunda mitad de este mismo siglo; en Valencia, territorio recién conquistado, se redactaron, en 1240, los *Furs de Valencia*, también conocidos con el nombre de *Costums*, cuyas figuraciones regias ya han sido analizadas. Por otro lado, el ámbito europeo no era, en este sentido, ninguna excepción. Para más información, *Ibidem*, págs. 16-17. Es lo que ha sido denominado, en anteriores líneas, *furor legalis*.

⁵⁷² Un extenso corpus sobre la miniatura boloñesa contemporánea se encuentra en la obra de Alessandro CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Alfa, Bologna, 1981. En opinión de Gaspar Coll, la asimilación de las técnicas librarias e ilustrativas boloñesas se debió, en



precisamente el conjunto de sus magníficas y diversas ilustraciones otro de los elementos que hacen de esta compilación un códice de capital importancia⁵⁷³.

Examinadas con gran minuciosidad por M^a Carmen Lacarra⁵⁷⁴, las 156 miniaturas tienen que ser consideradas como importante fuente documental no sólo por su belleza, sino también por su gran heterogeneidad, pues todas ellas son explicativas del texto⁵⁷⁵; es decir, siempre se someten y siguen el texto correspondiente y, por tanto, muestran muchos de los diversos aspectos de la vida cotidiana aragonesa de la segunda mitad del siglo XIII. De tamaño variable, sobresalen las diez mayores que inician el prólogo y cada uno de los nueve libros en los que se divide el manuscrito⁵⁷⁶, si bien las de menor dimensión nada tienen que envidiar a aquellas en lo que a técnica y mecanismos de composición se refiere.

*(Figs.254-263) Del mismo modo, el códice se enriquece con profusión de elementos marginales que evidencia la creatividad del maestro o maestros que intervinieron en su decoración. Más adelante se hará especial alusión a algunos de ellos.

En líneas generales, el soberano, siempre barbado y con rizado cabello cano, se muestra, en casi todos los casos, recortado sobre un fondo de oro, sentado sobre un trono de escaño, a veces ornamentado, a veces no, ciñendo corona floronada y, aunque no absolutamente siempre, con largo cetro flordelisado o espada

efecto, a la importación de códices de factura italiana y, más adelante, completando, copiando o imitando estos códices con las tipologías autóctonas de los países de origen de los juristas. Y es que, como indicaba A. Wagner, la preponderancia jurídica boloñesa era, por entonces, manifiesta en todos los países del resto de Europa. A. WAGNER, "Le droit au Moyen Age", en *Metz enluminé. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines*, Éditions Seprenoise, Metz, 1989, n° 25, pág. 167. La influencia de la universidad de Bolonia en la documentación medieval de la Corona de Aragón fue estudiada por Joaquim MIRET I SANS, "Escolars catalans a l'estudi de Bolonia en la XIIIa centuria", en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, n° 8, Jaume Depús, Barcelona, 1915-1916, págs. 137-155. Ambos citados en Gaspar COLL I ROSELL, "La penetración de los manuscritos iluminados flamencos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV. Análisis de un códice conservado en el Archivo Episcopal de Vich", en *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september, 1993, Vitgevenj' Peeters, Leuven, 1995, pág. 461. Se verá, en lo que sigue, como COLL, *Manuscritos iluminados flamencos*.

⁵⁷³ George Wagner realizó una descripción de todas ellas en WAGNER, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Ayson Perrins*, D.C.L., F.S.A., I, II, Oxford, 1920. Citado en TILANDER, *Vidal Mayor*, pág. 12.

⁵⁷⁴ Quien, además, ofrece un estado de la cuestión acerca de la obra. M^a Carmen LACARRA DUCAY, "Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico", en VVAA, *Vidal Mayor*, págs. 115-166. Aludida, en lo que sigue, como LACARRA, *Vidal Mayor*.

⁵⁷⁵ Entonces, en términos de Weitzmann, de ayuda visual para el texto. WEITZMANN, *Rollo y códice*, págs. 82 y sig.

⁵⁷⁶ En las láminas se ha empleado, por razones prácticas, el mismo espacio para cada una de las imágenes de modo que para diferenciar visualmente las capitales introductorias de cada uno de los libros del resto de ilustraciones, se han enmarcado mediante un trazo negro.



desenvainada sostenidos con su mano izquierda⁵⁷⁷. En cuanto a su indumentaria, elegante pero sobria, suele calzar negros borceguíes y, sobre su ropón liso, azul, rojo, rosa o gris, cuya única decoración que presenta es el ribete blanco de cuello, puños y bajos, viste amplio manto de doble tela que le envuelve la mayor parte de su cuerpo. Algunas veces atado mediante finas cintas blancas abotonadas a uno y otro lado, el color rojo o azul de su parte externa destaca del también rojo, azul o verde tejido interno. La parte izquierda de la composición suele ser el lugar escogido para la ubicación del rey cuya actitud demuestra, en la mayoría de las iniciales, su parte activa en la escena, pues se halla dictaminando, ordenando o disponiendo las resoluciones a las que se alude en el texto.

En lo que concierne a su imágenes, conviene tener presente que en líneas generales, este tipo de representaciones son deudoras, en última instancia, del arte oficial romano. Advertía André Grabar que la iconografía de los tribunales, juicios, condenas y ejecuciones, es decir, aquella englobada dentro de lo que podría denominarse “función judicial” era tan sólo una prerrogativa del poder político, es decir, del emperador o de un magistrado que oficiaba en su nombre; el juez en nuestro caso. Es por ello que los códices de esta índole se hallan ilustrados con escenas en las que el rey, o su magistrado, proceden al interrogatorio del preso, le condenan a un castigo y, en fin, encarnan los distintos pasos a seguir por un detenido hasta que es ejecutado o puesto en libertad⁵⁷⁸. Y es que, del mismo modo que es Jaime I quien decide organizar una nueva compilación de leyes “*por los quales fueros el dito regno sea governado*”⁵⁷⁹, puesto que no es sino a él a quien corresponde tal función, también es su persona quien posee el derecho de su aplicación⁵⁸⁰. De ahí el porqué de su iconografía⁵⁸¹.

⁵⁷⁷ Recuérdese que la espada tenía una doble función: la defensa de la Iglesia y la defensa del pueblo. La descripción de la coronación de Luis VI de Francia en 1108 realizada por el abad Suger es muy clara al respecto; pues cuenta que, en la ceremonia, el soberano se despojó de la espada de caballería secular y se ciñó la espada eclesiástica para hacer justicia con los malhechores. Vid. descripción en John M. STEANE, *Archaeology of Power. England and northern Europe ad 800-1600*, Tempus, Gloucestershire, 2001, pág. 152. Será referido, en adelante, como STEANE, *Archaeology of power*. También antes se ha hecho alusión a este respecto.

⁵⁷⁸ Las escenas de juicio eran muy frecuentes en los sarcófagos de magistrados romanos. Para ello se aplicaba el mismo esquema iconográfico al juicio de Salomón que al de Daniel, o a los de Jesús y los mártires del cristianismo. Para más información, véase GRABAR, *Vías de la creación*, pág. 55.

⁵⁷⁹ Vid Prólogo de la obra, fol. 1r.

⁵⁸⁰ En la línea de consolidación del poder regio por encima de barones y grandes eclesiásticos. De igual forma, también se consolida el modo de aplicación de este derecho por parte de jueces y otros oficiales, personajes que, por otro lado, figuran siempre en las escenas del código. GONZÁLEZ, *Los fueros*, pág. 119.

⁵⁸¹ No debe olvidarse que, tal y como había mostrado Ernst CASSIRER en *The myth of the State*, la idea de la justicia es la principal tarea de un estado desarrollado desde Platón hasta el Renacimiento, por lo



Ya sintetizados, a grandes pinceladas, los aspectos que comparten la mayoría de figuras regias del códice, se procederá a comentar, siempre de acuerdo con las opiniones expuestas en el análisis de M^a Carmen Lacarra, las más significativas escenas insertas en el *Vidal Mayor* que integran la representación del rey de Aragón. Evidentemente, las más interesantes rellenan los vacíos de las iniciales que encabezan cada uno de los libros del *In excelsis*⁵⁸² pero, en coherencia con la disposición interna de la obra, se seguirá con el orden por ella impuesto⁵⁸³.

*^(Fig.225)La primera, ubicada en el folio 1r, representa, dentro de una gran N⁵⁸⁴, el momento en el cual Jaime I, de acuerdo con los miembros de su corte, encarga al obispo de Huesca, Vidal de Cañellas, la ejecución de la compilación jurídica⁵⁸⁵. De los dos registros en los que se divide la composición, incumbe al presente estudio la superior, pues es allí donde se encuentra dispuesto el soberano aragonés⁵⁸⁶. Así, dentro de un interior abovedado y recortados sobre un fondo de oro, sobresalen cinco personajes fácilmente reconocibles por sus atributos e insignias. A la izquierda, don Fernando de Aragón, abad de Montearagón⁵⁸⁷; don Rodrigo de Ahones, obispo de Zaragoza; y don García Frontín II, obispo de Tarazona y Tudela, dos de ellos mencionados en el prólogo de la obra⁵⁸⁸. En el centro, sobre un decorado trono complementado por cojín de rollo, Jaime I, “*rey daragon i de mauiorgas et de valentia, conte de barçalona i de urgel et seynnor de montperler*”, según se intitula en el texto⁵⁸⁹. A su izquierda, otro obispo quien, por mostrarse sólo, sentado sobre un escaño y abriendo un códice, ha sido identificado con Vidal de Cañellas. Esta escena,

que una de las funciones constitucionales originales del príncipe era la de actuar como juez. Citado en Jane APTEKAR, *Icons of Justice. Iconography thematic imagery in Book V of Faerie Queene*, Columbia University Press, New York-London, 1969, pág. 13.

⁵⁸² Se había contabilizado hasta 10 el número de capitales mayores. Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 143; LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 117, aunque luego rectifica en la pág. 160; y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 331, entre otros. Son nueve, puesto que la que encabeza el libro primero es de tamaño mediano.

⁵⁸³ Este orden se verá interrumpido en aquellos casos en los que la similitud entre dos miniaturas obligue a proceder a un análisis común.

⁵⁸⁴ De “*Nos : don : Iaumes*”

⁵⁸⁵ Esta escena ya fue identificada por Carderera Solano hacia 1860-1880 y también descrita por Martín López (1957) y Kauffmann (1964), según cita LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 118.

⁵⁸⁶ En el inferior se encuentra un grupo de caballeros que charlan animadamente y que sin duda ayudan a interpretar la escena como la celebración de las cortes de Huesca, de 1247.

⁵⁸⁷ (1205-1248) Tío de Jaime I, pues fue hijo de Alfonso II. A él se alude como “*el nuestro noble thio*”. Vid. texto de la segunda columna del fol. 1r.

⁵⁸⁸ Así referidos: “*a la qual cort fueron aplegados [...] don ffernando abat de Montaragon, a los honrados don rodrigo obispo de Caragoça y don vidal de canelas obispo de huescana y nos nobles ricos omnes don Po cornell mayordomo de aragon, don Guillem de entençã*”. *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Vid. primeras líneas del documento.



que no debe ser interpretada como una imagen de presentación⁵⁹⁰, exhibe al rey rodeado de una serie de particularidades que merecen ser señaladas.

Por un lado, conviene aludir a la ubicación de Jaime I, que en esta ilustración se encuentra en el centro de la imagen. Además, es preciso apuntar los distintos recursos empleados por el miniaturista para resaltar su figura, pues se ubica bajo el arco central y elevado mediante tarima. Del mismo modo difiere la indumentaria que viste el rey, porque aquí se compone de una especie de sobrecota o pellote gris que deja al descubierto la parte superior de su saya⁵⁹¹.

*(Fig.226)Mucho menos interesante por su diminuta proporción, que indudablemente condiciona la composición, es la minúscula A⁵⁹² ubicada en el folio 24r. De hecho, es tan escaso su valor iconográfico que ha pasado por alto en el estudio de Lacarra⁵⁹³. En ella, sobre su campo de oro se ha situado una cabeza de rey de la que tan sólo cabe decir que comparte las mismas características fisonómicas que las de los otros soberanos colocados en el resto de escenas del cartulario.

*(Fig.227)Más rica en su contenido es la A⁵⁹⁴ del folio 49r pues, aunque es de pequeño tamaño, incluye llamativa figuración, tanto en lo que concierne a la indumentaria como al mobiliario. La miniatura ilustra al rey, a la izquierda, coronado, sentado sobre trono de escaño, con espada desenvainada en alto y flanqueado por un hombre civil y por un *armiger* ataviado con su cota de malla y escudo. Por su actitud parece conversar con el personaje que, enfrente y también

⁵⁹⁰ Puesto que en esta tipología lo representado es la escena de la entrega del libro por parte del copista o traductor al promotor. Según definición de Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí", en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, nº 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, pág. 287. Se verá referida, en adelante, como DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Imágenes de presentación*. El momento que reproduce la primera miniatura del *Vidal* es en instante en el que Jaime I ordena, junto con otros miembros de la corte, que sea compilado un nuevo código legislativo.

⁵⁹¹ La sobrecota era una vestimenta utilizada por hombres y mujeres del siglo XIII que consistía en una prenda sin mangas y de grandes sangraduras laterales para lucir la prenda de debajo o el cinturón en el caso de las damas. Vid. José PUIGGARÍ, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886. Se ha consultado una reproducción del servicio de librerías Paris-Barcelona, Valencia, 1993, pág. 110. El volumen será referido, en lo que sigue, como PUIGGARÍ, *Monografía*. Esta prenda también se denominaba pellote y se representa con bastante asiduidad en las *Cantigas*. Vid. Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL y Carmen BERNIS MADRAZO, "Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II). Traje, aderezo, afeites", en *Cuadernos de la Alhambra*, nºs 15-17, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1979-1981, págs. 102-103. Será referido, en lo que sigue, como MENÉNDEZ PIDAL y BERNIS, *Las cantigas*.

⁵⁹² De "*Aquell qui pone procurador*"

⁵⁹³ Sí hace referencia, claro está, a la inicial del margen inferior izquierdo. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 120.

⁵⁹⁴ De "*Aqueill o aquellos de quailquiere alteza sean o condicion*".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

379

acompañado por un hombre de armas, se dispone sobre una silla con respaldo bastante similar a las empleadas ya en algunas de las viñetas del *Liber Feudorum Ceritanie*⁵⁹⁵. Por el texto, que indica la prohibición de que los jueces impartan justicia corporal sin permiso o privilegio del reo, cabe identificar al personaje de la derecha como el juez. Pero, ¿y el personaje civil colocado detrás del rey? Si se continúa con la lectura de las ordenaciones sus líneas explican “ningún alcalde [...] ose usar iusticia de sangre o iusticia corporal”⁵⁹⁶ y, de acuerdo también con el *incipit* de esta ley, “*De iurisdictione omnium iudicum, ço es: Del derecho de todos los alcaldes*”, cabría identificar la figura con un regidor urbano. De hecho, sus rasgos e indumentaria parecen corroborarlo. Por un lado, figura barbado, signo frecuente de distinción, y por otro, además de mostrarse cubierto por una especie de capelo azul, viste una garnacha de amplias y largas mangas que, al tratarse de un especial traje de encima que cubría otros vestidos, no todos podían usar, por lo que era señal de etiqueta o distinción⁵⁹⁷.

*^(Fig.236)Una escena bastante similar a esta es la presentada en el folio 133r, donde se ilustra a un soberano y a un juez quienes, sentados en sus respectivas cátedras, portan los elementos necesarios para la identificación de sus rangos al tiempo que se muestran en animada conversación. La principal diferencia entre ambas composiciones radica en la colocación de dos hombres, uno de los cuales enseña un pergamino al rey. Y es que, de acuerdo con el texto, esta viñeta ilustra la sentencia “*De re iudicata, es assaber: De cosa iudgada*”, donde se especifica que un juez debe modificar el veredicto si, antes de ser dictado, se hallan documentos que pudieran afectar al mismo. La presencia del rey se ve justificada porque en caso de que el juez se negara a dicha revisión, el litigante aún tiene la posibilidad de apelar al rey antes de que sea dictaminada la sentencia.

*^(Fig.228)Volviendo al orden dispuesto por el *Vidal Mayor*, la siguiente inicial que integra figuración del rey se encuentra en el folio 72v. De grandes dimensiones, pues es la que encabeza el libro II, es una de las composiciones más bellas y completas de todo el manuscrito. La letra N⁵⁹⁸ se compone de una superficie que ha sido dividida mediante una esbelta columna de fuste helicoidal sobre la cual descansan los arranques de dos arcos que insertan decoración trilobulada en su vértice y que

⁵⁹⁵ Véanse las reproducciones de la *^(Fig.95), en la lámina 14 del presente capítulo.

⁵⁹⁶ Vid. fol. 49v.

⁵⁹⁷ MENÉNDEZ PIDAL y BERNÍS, *Las cantigas*, pág. 111.

⁵⁹⁸ De “*Ningun iuyz et ningun*”.



parecen haber sido contruidos por magníficos sillares. Podría pensarse que los personajes se integrarían, pues, en el interior de alguna estancia de palacio, pero determinadas cuestiones que a continuación se expondrán, parecen desmentir esta suposición. Indicaba Kauffmann que aunque a primera vista esta escena parece no tener relación alguna con el texto, el cual versa sobre el comportamiento de los jueces, justicias o funcionarios del poder ejecutivo, la dependencia es manifiesta, pues no hace sino evidenciar al rey como juez supremo que vigila el buen comportamiento de todos estos administradores⁵⁹⁹. Esta acertada hipótesis de Kauffmann se ve confirmada, a nuestro modo de ver, por el entorno que envuelve a cada grupo de individuos. Por un lado destaca el fondo bipartito pues, salvo en esta miniatura y en las de los folios 97r⁶⁰⁰ y 135v, siempre es de oro. Así, a la izquierda, donde se ubica el rey acompañado por dos civiles y un soldado, es rojo y se decora mediante reticulado de finas líneas de dos colores y punteado blanco y dorado. A la derecha, sin embargo, donde parece estar celebrándose un juicio, el fondo es azul, aunque se presenta engalanado de idéntica manera que el anterior. Con él se observa, pues, una clara intención de dividir el espacio. Por otro lado, y conforme a este intento de diferenciación, conviene tener en cuenta también los escaños sobre los que se disponen el rey y el juez ya que, aunque ambos se decoran mediante registros que alternan en color, puede observarse que, a excepción de la cenefa corrida de la parte inferior, los motivos geométricos utilizados difieren⁶⁰¹. Por último, es preciso advertir la actitud de los personajes pues, mientras los de la sección izquierda parecen, en efecto, observar a los de la derecha, estos últimos, sumidos en el litigio, parecen ignorar la presencia del rey. Pero en realidad, éstos no son ajenos a dicha presencia porque, según lo anterior parece indicar, el soberano no se encuentra, físicamente, en la misma estancia que ellos. Si lo está, sin embargo, a escala figurada, puesto que por todos era conocido, según la ley y de acuerdo con la interpretación iconográfica de Kauffmann, que el rey es el juez supremo y, como tal, vela por la correcta administración de la justicia. Algo parecido es lo que parecerán

⁵⁹⁹ C. M. KAUFFMANN, "Ein spanisches Gezetbuch aus dem XIII. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz", en *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, n° 29, Aachen, 1964. Citado en LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 123.

⁶⁰⁰ Téngase en cuenta que la de este folio, como se verá en su momento oportuno, plasma, con seguridad, dos escenarios distintos, por lo que puede confirmarse que la utilización de fondos distintos es un recurso de compartimentación por parte del miniaturista. La ilustración del pergamino n° 135v evidencia, sin embargo, tan sólo una estancia. De todos modos, se advertirá un dato significativo: su fondo es rojo, al igual que todas las estancias coloreadas en las que se ubica el rey.

⁶⁰¹ Podría ser también significativo que en las escenas donde figuran ambos personajes el rey se disponga sobre un escaño y el juez sobre una visible cátedra. Remito a las *(Figs.227 y 236) de la lámina 27.



indicar, por ejemplo, las efigies entronizadas ubicadas en las miniaturas de los cinco *capbreus* conservados en los Archivos Departamentales de Perpiñán y, ya en el reino de Castilla y León, la figuración regia situada tras la columna del *locus appellationis* de la fachada occidental de la catedral de León.

De esta misma escena sobresalen otros aspectos relativos a la indumentaria que son de gran interés, como los blancos guantes y el calzado del soberano, probablemente con hebilla en su lado externo⁶⁰²; las tocas altas trenzadas de las dos damas sujetas bajo sus barbillas mediante el barboquejo⁶⁰³; o el atavío del hombre de armas compuesto por la usual lóriga cubierta por una cota de armas⁶⁰⁴ junto con los complementos que le acompañan, como la larga y afilada lanza o el visible escudo con los palos de Aragón. Quizás la presencia de este último explique, junto con los civiles que acompañan al rey, uno de los cuales es juez, que el soberano recurrirá y dispondrá de todos los medios a su alcance, de tipo civil o militar, para conseguir ecuanimidad en este terreno.

*^(Fig.229)La siguiente escena a comentar, de tamaño mediano e inserta en el folio 90r, muestra al rey administrando justicia; es decir, actuando como juez. Así, a la izquierda del campo de la letra E⁶⁰⁵, el miniaturista ha representado al monarca quien, sentado sobre un escaño, portando corona y cetro como insignias, y la indumentaria propia de su realeza, se dirige al grupo que ante él ha acudido. La fácil identificación de los personajes viene dada, como en otras ocasiones, por el texto, que explica que, salvo algunas excepciones, si un hijo comete delito, sus padres están obligados a pagar por ello. De este modo, a la derecha se distingue a la madre la cual, ataviada con toca cuadrada, compadece con sus gestos al hijo, colocado delante de ella, con las manos atadas a su espalda y su cabeza gacha. Al otro lado, más cercano al rey, el padre, quien porta en sus manos una ostensible bolsa con el dinero, se supone, que debe pagar por la mala acción del joven. Para finalizar, tan sólo advertir la colocación de una copa de oro en manos de uno de los hombres de armas que

⁶⁰² Que este tipo de zapato era usual en el siglo XIII se comprueba en la gran cantidad de ilustraciones de las Cantigas. Guerrero Lovillo señalaba que este calzado podía estar realizado en piel o en paño. Cito a Amparo GARCÍA CUADRADO, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Alfonso X el Sabio, Universidad de Murcia, Murcia, 1993, pág. 173. Será referida, en lo que sigue, como GARCÍA CUADRADO, *Las cantigas*.

⁶⁰³ También llamadas capiellos. Para más información sobre ellos, vid. *Ibidem*, pág. 155.

⁶⁰⁴ No debe denominarse a la pieza sobrevesta o sobreseñal porque no aparece decorada con los blasones. Vid. GUERRERO, *Estudio arqueológico*, pág. 122.

⁶⁰⁵ De "El fillo qui face roberia, o furto o homicidio".



detienen al ladrón⁶⁰⁶. Sin duda este rico elemento, requisado, alude al hurto cometido.

Muy parecidas a este diseño son las capitales de los folios 91v, 92r, 244r y 256v. En ellas, aunque el entorno y sus protagonistas varían, el rey permanece casi inalterable. A la izquierda, sentado sobre un trono de escaño, la mayor parte de las veces ornamentado, ciñe corona y porta la espada desenvainada en alto. Viste, bajo manto, las ropas usuales, que varían en color, y con su actitud evidencia encontrarse emitiendo un dictamen o veredicto. Estas escenas, sin embargo, presentan algunas diferencias motivadas, claro está, por el texto, fuente de inspiración del artista. ^{*(Fig.230)}De esta manera, el folio 91 presenta a un reo acusado de homicidio ante el rey. Le acompaña su esposa quien, según la ley, no debe ser condenada por las infracciones cometidas por su marido, ni viceversa. La víctima, tendida en el suelo, alude al delito de homicidio. ^{*(Fig.231)}La del folio 92r muestra el prendimiento de un delincuente en presencia de sus familiares. Que esta detención se lleve a cabo en las inmediaciones de una construcción no es casual, pues indica los bienes inmuebles de la familia del preso, patrimonio al que se alude en el texto legal⁶⁰⁷. ^{*(Fig.251)}La ilustración del folio 244r, que llena la letra Q⁶⁰⁸, no tendría mayor interés si no fuera por la raza de los presos llevados ante el rey por dos sicarios, pues son sarracenos. Y es que, en el código, tan sólo figuran “*sarracenis*” o “*moros*”, según cita el texto, en dos miniaturas: la presente y otra anterior ubicada en el folio 242v que ilustra la ley “*De iudeis et sarracenis baptizandis: Es assaber: de los iudios y de los moros que vienen a baptismo*”. Como signo de pobreza y menor categoría social, se los muestra descalzos y cubiertos por una sencilla túnica blanca que contrasta con su tez morena. El pasaje al que se refiere indica la prohibición para judíos o cristianos de llevar al sarraceno a tierras sarracenas o de tomarlo a sueldo sin consentimiento de su dueño. Como dato curioso se mencionará que tan sólo en este caso las manos atadas del reo se encuentran colocadas delante; es decir, no en sus espaldas, como ocurre, en cambio, en el resto de figuraciones. ^{*(Fig.253)}Para finalizar, tan sólo queda por comentar, dentro de este tipo, la ubicada en la letra E⁶⁰⁹ del folio 256v la cual,

⁶⁰⁶ Obsérvese que en la cota de armas del soldado de esta escena es visible la apertura longitudinal de la parte delantera y el doblez de la cintura provocado por el cinturón que solía llevarse cuando eran empleadas estas prendas. GUERRERO, *Estudio arqueológico*, pág. 122.

⁶⁰⁷ Si dos hermanos o consanguíneos poseen bienes en común heredados, el delito de uno de ellos no debe implicar para el otro la pérdida de dichos bienes.

⁶⁰⁸ De “*Quoando quiere et do quiere iudio o*”.

⁶⁰⁹ De “*Establido es por el rey*”.



salvo algunos detalles en la indumentaria de los soldados, como el casco o *capell*, no presenta novedades.

^{*(Fig.232)} Solamente en una ocasión, en la inicial P⁶¹⁰ del folio 92r, el soberano está representado en el instante en el que le piden clemencia. Dentro de la capital de mediano tamaño se distingue, a la izquierda, al rey entronizado. Llama la atención observar que no ostenta cetro ni espada, por lo que la única insignia por él empleada es la corona sobre su cabeza, elemento que, junto a sus vestiduras, es suficiente, sin embargo, para corroborar su regia dignidad. Quizás esta ausencia de atributos pudiera explicarse por el tipo iconográfico de la escena, que recuerda a las de prestación de homenaje, tipología que acaso habría tenido en mente el artista durante la ejecución del diseño. De esta manera, el infanzón, el cual no puede ser preso o embargado por deudas económicas o civiles después de haber renunciado a sus bienes, suplica clemencia arrodillado ante el rey entronizado al tiempo que alcanza una de sus manos en presencia de tres hombres, que han sido identificados como acreedores⁶¹¹. Como se ve, es un esquema bastante parecido a las escenas de homenaje vistas hasta ahora. Sin embargo, nada nos permite asegurarlo, como tampoco son indudables, por no ser del todo convincentes, las razones que, parece, llevaron a representar de este mismo modo al soberano en los folios 97r, 129r, 129v, 135v y 237r⁶¹². Veamos. ^{*(Fig.233)} La letra A⁶¹³ que encabeza el libro III del pergamino 97r parece inexplicable pues, aunque muestra al rey disponiendo sobre unas heredades, figura también sin insignias. La composición de esta capital es una de las más complejas ya que, siguiendo las interpretaciones de Kauffmann y Delgado Echevarría, se representan hasta tres momentos distintos⁶¹⁴, en el primero del cual se ubica el rey. También es preciso mencionar, además de otros detalles concernientes a la indumentaria, la utilización de la arquitectura pues, además de ofrecer un sobrio e imponente marco a la imagen, sirve, junto a la alternancia de los fondos, como elemento divisorio entre cada una de las escenas. ^{*(Fig.234)} Tampoco

⁶¹⁰ De "*Por reuerentia*".

⁶¹¹ Fue así interpretada por DELGADO en *Vidal Mayor*, págs. 134-135. Citado por LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 126.

⁶¹² Prescindiendo de la inicial del folio 232v, que debe considerarse de otra naturaleza por presentar al rey cabalgando un caballo gualdrapeado y ataviado con su arnés de guerra. Vid. ^{*(Fig.247)}

⁶¹³ De "*Aquel qui quiere que alguna hereda*".

⁶¹⁴ La primera escena sería la protagonizada por el propietario de la heredad que acude, con su documento, en presencia del rey. La segunda, situada en el margen derecho del registro superior, muestra a este mismo propietario saliendo del palacio. La tercera, colocada ya en la parte inferior, presenta a mismo hombre entrando en casa del comprador, que se encuentra acompañado por su esposa y su hijo. KAUFFMANN, 1964 y DELGADO ECHEVARRÍA, 1988. Ambos citados por LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 127.



presenta insignias el soberano inserto en la C⁶¹⁵ del folio 129r, que ilustra una ley referente a los apareceros que trabajan para el rey en sus campos y con sus ganados. En este caso sí podría apuntarse el motivo de la ausencia de elementos de poder. Y es que parece ser que en este caso se ha pretendido figurarlo en pie y rehuyendo de una actitud mayestática, talante con el que, por el contrario, se acompañaría por los *regalia* propios de su prerrogativa⁶¹⁶. Así, como si de una instantánea se tratara, el monarca se encuentra atravesando el umbral de la puerta de su castillo para encontrarse con uno de sus aparceros, una de cuyas muñecas toma con sus manos. Según definición de François Garnier, este gesto indicaba el poder que se tenía, que se tomaba o que iba a obtenerse sobre otro hombre⁶¹⁷, de manera que no se trataba de una marca de amistad ni de simpatía, aspecto que, de acuerdo con lo explicado en el texto del *Vidal*, se cumple en la miniatura⁶¹⁸. El carácter doméstico de la escena se vería corroborado por la ropa que viste el rey, pues carece de manto y, en lugar de calzar borceguíes o zapatos con hebilla, parece calzar estivales, característicos, sobre todo, por su comodidad⁶¹⁹. *(Fig.235) En este mismo folio, pero en su verso, se encuentra otra de las ilustraciones que muestran al rey sin cetro o espada. Se descubre dentro del campo de una C⁶²⁰, y tampoco en esta ocasión se ha podido averiguar el motivo que ha llevado a esta ausencia, pues el soberano se encuentra actuando como juez ante dos hombres que habían establecido un pacto entre ellos. Tal vez lograra explicarlo el modelo iconográfico sobre el cual pudo basarse el artista, antecedente que, según noticias de Lacarra, intentó localizar Kauffmann⁶²¹.

*(Fig.237) La siguiente miniatura, que inicia el libro IV, es la presentada por la D⁶²² del folio 135v. En ella, al margen de los problemas de identificación de los individuos⁶²³, se ve, dentro del castillo según indican las torres cilíndricas laterales y

⁶¹⁵ De "*Contesce que el seynnor rey*".

⁶¹⁶ Reyes en pie y mayestáticos por encontrarse acompañados de sus insignias se encuentran en obras más tempranas, como algún ejemplar de las *Actas del concilio de Jaca* y en obras posteriores como las imágenes del *Rollo genealógico de Poblet* o el campo del ya analizado timbre de oro de Juan I.

⁶¹⁷ GARNIER, *Signification et symbolique*, pág. 199.

⁶¹⁸ De acuerdo con M^a Carmen Lacarra, el texto explica que los apareceros que trabajan para el rey, si tienen que prestar juramento para defenderse del monarca o de quien lo represente, no deben aceptar el desafío a combate judicial para probar la jura. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 129.

⁶¹⁹ Aunque era un calzado muy caro por necesitar más cuero en su confección; una de sus características era la gran altura que tenían, pues debían quedar cubiertos por los bajos del vestido. Vid. GARCÍA CUADRADO, *Las cantigas*, pág. 177.

⁶²⁰ De "*contescio que un*".

⁶²¹ LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 130.

⁶²² De "*Del actor qui demando la heredat*".

⁶²³ Kauffmann supone que en ella figuran la persona acusada de haber iniciado un proceso infundadamente y la acción del prendimiento violento. Delgado Echevarría, sin embargo, opina que quienes se encuentran son el fiador y el demandado, pues entiende que la actitud de asir uno por la



el almenado de la parte superior, al monarca que recibe a tres personajes, uno de los cuales coge por el brazo al ubicado en el centro. Sentado sobre el usual trono de escaño, ornamentado de igual modo en su parte inferior e inferior y dejando al descubierto la zona central elaborada en sillar bien dispuesto, se dispone el soberano quien, flanqueado por un *armiger* y un juez, atiende a los litigantes. Tampoco aquí ostenta aquellas insignias, aunque el solio, la corona, el manto y el entorno se encargan de brindarle un semblante regio. ^{*(Fig.249)}Para finalizar con esta serie, tan sólo resta hacer mención a la C⁶²⁴ que inicia el libro VIII y, a su vez, el capítulo dedicado al tratado de tregua y paz. El hecho de que el soberano se encuentre como mediador y árbitro y en ademán de unir las manos de dos de los varones que le acompañan, gesto que no es sino signo de concordia entre ambos, explica que, salvo la corona que ciñe sobre su cabeza, sea representado sin ninguna insignia.

Otro grupo de escenas es el que presenta al rey entronizado, coronado y con espada desenvainada en alto dictaminando sobre los distintos delitos que se representa en el otro lado de la escena. Generalmente, suele haber uno o varios personajes ante la figura regia que son quienes le hacen saber de las irregularidades cometidas en los distintos oficios, por lo que se hallan representados dos veces. Comparten estos particulares las imágenes de los folios 139r, 143v y 175v. ^{*(Fig.238)}Así, en la primera capital, la S⁶²⁵ del folio 139r, el soberano, a la izquierda de la composición como viene siendo tradicional, se encuentra ante un hombre que señala a otro el cual, en el exterior de una propiedad⁶²⁶ degüella a tres corderos, pues la ley se refiere a la regulación de este menester. ^{*(Fig.239)}En la segunda, inserto en otra S⁶²⁷, la denuncia del personaje se dirige hacia uno de los leñadores, en concreto hacia el que parece marchar, puesto que el que tala no es sino él. ^{*(Fig.243)}Muy parecida a ambas es la escena del folio 175v, con la variedad de que el monarca porta cetro y que los acompañantes también difieren, pues esta ley versa sobre ciertos aspectos de la actividad mercantil. Como curiosidad, cabe distinguir, entre los litigantes que luego acuden ante la presencia del rey, a un judío, pues porta el característico tocado puntiagudo.

muñeca el brazo del otro no es sino un gesto ritual que alude a la fianza o al fiador. DELGADO, *Vidal Mayor*, pág. 133.

⁶²⁴ De “*El seynor rey don pedro estableció [...]*”.

⁶²⁵ De “*Si algunas posesiones [...]*”.

⁶²⁶ Conforme evidencia la presencia del árbol y parte de una construcción.

⁶²⁷ De “*Si algun omne en mont que es de comun*”.



*(Figs.240-241) Asimismo, pueden considerarse como variedades de estas mismas composiciones los diseños de los folios 165v y 168v, pues introducen la arquitectura como una manera efectiva de separación de espacios. De esta manera, el soberano, en ambos casos a la izquierda, coronado, entronizado y con cetro, es dispuesto bajo una construcción que simboliza el aula regia ubicada en su castillo, según se adivina por las torres y las almenas que rematan el edificio. En el primer caso, la miniatura de la letra A⁶²⁸ alude a la inseguridad de los caminos, por lo que se muestra a un desdichado monje que ha sufrido las crudezas del mal estado de la vía pública. En el segundo, que se refiere a la equidad de quienes velan por los duelos, se ve, según la interpretación de Lacarra⁶²⁹, a los litigantes ante el monarca y, fuera del castillo, a estos mismos hombres en duelo vigilados, en lo alto, por dos hombres enviados por el rey, a juzgar por el almenado de la torre.

*(Fig.242) Siguiendo con el orden establecido por el *In excelsis*, la siguiente ilustración que debe comentarse es la E⁶³⁰ que inicia el libro V y que se encuentra en el folio 169v. Dividida en dos registros de dorado fondo, se distingue, en el primero de ellos, a dos pleiteantes ante el rey⁶³¹. Esta escena nada tiene de particular, pues muestra, dentro de alguna estancia del castillo, al soberano en su trono de escaño, coronado, con el largo cetro flordelisado en su mano izquierda y con su usual indumentaria. Es en el segundo registro donde la composición se descubre más ambiciosa, pues presenta a dos jinetes en duelo ataviados con sus respectivos arneses y, esta vez sí, con sus sobrevestas o sobreseñales, cuyo emblema se reproduce, a su vez, en las gualdrapas de los caballos⁶³². Se han interpretado los blasones como un modo de diferenciar visualmente a los querellantes: la cruz de plata sobre campo de gules, identificable con el cristianismo y, por tanto, con algo positivo, para el acreedor; relegando el creciente sobre campo azur, atribuible a lo musulmán y, entonces, identificable con lo negativo, para el deudor⁶³³. Si bien es

⁶²⁸ De “*Assi como por piedat*”.

⁶²⁹ LACARRA, *Vidal Mayor*, págs. 135-136.

⁶³⁰ De “*El deudor qui niega la aver*”.

⁶³¹ La inicial inaugura la parte perteneciente a los acreedores y deudores y a cómo resolver sus pleitos. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 136.

⁶³² Este tipo de escenas de torneos comenzó a ser muy frecuente en el arte europeo de esta centuria. Pero no sólo en este género artístico, sino también en la pintura mural que decoraba las habitaciones señoriales, tanto por el espíritu que inspiraban como por su bello efecto decorativo. Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des Demeures*, vol. I, Martinus Nijhoff, La Haye, 1931, pág. 149. Será referido como VAN MARLE, *Iconographie*.

⁶³³ LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 136.



cierta esta relación de las lunas con los musulmanes⁶³⁴, es preciso recordar también que algunos ilustres participantes en la tercera cruzada adoptaron este elemento como emblema, por lo que esta identificación debe ser tomada con cierta cautela. Se añadirá, además, que la luna volteada fue señal de una de las casas más notables de Aragón que llegó a emparentar con la monarquía; nos referimos, claro está, a la familia de los Luna⁶³⁵. Otro aspecto a tener en cuenta en esta ilustración son los dos personajes que se advierten en el margen izquierdo, que se presentan a caballo y coronados. La única explicación que logra dilucidar esta extraña cuestión deriva del interés del artista por evidenciar que ambos individuos pertenecen a la casa real y, por tanto, no representan a ninguno de los litigantes. Así, el colocado en primer término, con corona áurea y vestido con un sayo de iguales características al portado por el rey en el registro superior, debe identificarse con aquel. Al soberano le acompaña un hombre cuya corona, sobre cofia de hilo blanco, indica que forma parte de la corte y que, por tanto, tampoco tiene nada que ver con los querellantes.

*^(Fig.252)Inicial que guarda estrechas relaciones compositivas con la anterior es la N⁶³⁶ que encabeza el libro IX, pues comparten la división en registros y la iconografía en ellos inserta. Son manifiestas algunas diferencias, como el número de personajes que acceden al aula regia, los blasones de los combatientes o el acompañante del rey, que esta vez es un juez. Igualmente, en este último caso y en este mismo registro, el soberano porta un visible cetro y no parece emerger de ningún edificio pétreo.

*^(Figs.244, 246, 248 y 250)De las seis escenas que quedan por comentar, cuatro son muy parecidas entre sí. Dispuestas en los folios 183r, 229v, 233r y 237v, muestran, todas ellas, al soberano entronizado ciñendo la tradicional corona floronada a la izquierda del campo. Como viene siendo usual, porta en sus manos cetro o espada desenvainada mientras alza su derecha en ademán dialogante hacia quienes le acompañan, que son los litigantes. Por tanto, ninguna novedad, salvo en estos últimos que siempre hacen referencia al texto que ilustran y que varían según el mismo.

⁶³⁴ Es posible que la luna fuera un antiguo emblema de Bizancio. SCOTT- GILES, *The romance of heraldry*, págs. 59-61. Citado en Martí DE RIQUER, *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, vol. I, edicions dels quaderns crema, Barcelona, 1983, pág. 208. Se citará, en lo que sigue, como DE RIQUER, *Heràldica*.

⁶³⁵ Para más información, *Ibidem*, págs. 207-208.

⁶³⁶ De "*Ninguno podrá acusar al qui es de la su iurisdiction*". Este capítulo trata del papel de los acusadores y de los acusados. Ningún juez podrá actuar al mismo tiempo como acusador en un juicio presidido por él. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 154.



*^(Fig.245)La que ofrece, sin embargo, destacables singularidades es la capital que inicia el VII libro por mostrar, excepcionalmente, al rey de frente y en el centro de la imagen. Estudiada por Kauffmann⁶³⁷, ilustra el texto en el que se citan los derechos y deberes de los diferentes grados de nobleza, niveles que parecen evidenciarse según el distinto tocado de los individuos ubicados en el registro inferior que, con gran ánimo, conversan entre sí. De este modo, según se ha adelantado, en el centro del registro superior se dispone, de frente, la imagen del soberano sobre un escaño de mayor altura aunque de igual decoración que el de los nobles que le acompañan. Sobre fondo de oro, ataviado con pellote carmín que desvela la prenda de debajo de igual color y engalanado con hermoso manto azul con vuelta y bordado botón blancos, se exhibe en majestad con una actitud solemne enfatizada por el severo rostro. Las insignias escogidas para esta ocasión son la corona, que en el código ha sido invariable en su forma pero no en el color, y el cetro, que remata, como siempre, en flor de lis.

*^(Fig.247)Para finalizar con el repertorio iconográfico del *Vidal Mayor* tan sólo queda por analizar una última miniatura que, a pesar de su mediano tamaño, por su composición e iconografía, se convierte en una de las más preciosas del cartulario. Iniciando la ley “*De expeditionibus, es assaber: De caualgadas o corridas*” se encuentra una C⁶³⁸ cuyo campo presenta la marcha de un ejército compuesto por numerosos jinetes y soldados entre los cuales sobresale la figura del rey. Así, a la izquierda de la composición puede distinguirse al soberano en función de varios elementos que lo identifican como tal. Por un lado, la ostensible corona, insignia de él exclusiva y que ciñe sobre su cota de malla. Por otro, la sobrevesta, cuya extensión se encuentra cubierta por el señal real, al igual que las gualdrapas de su caballo. Con su mano diestra sostiene las bridas y un escudo que, con toda probabilidad, sería palado si mostrase su parte externa. Con su izquierda agarra una larga lanza con gonfalon que, junto a la lanza soportada por otro de los caballeros que también remata en estandarte de Aragón, conforma una aspa visual cuyo eje no es sino el individuo regio. Detalles como las bridas, el encadenado de las piezas metálicas de las lórigas, que difieren en color, la variedad de armas ofensivas y la astuta colocación de las astas hacen que esta escena sea una de las más reproducidas de este asombroso código jurídico.

⁶³⁷ KAUFFMANN, citado en *Ibidem*, pág. 147.

⁶³⁸ De “*Contesce que el omne*”.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

389

* (Figs. 254-263-160) Consumadas las figuraciones reales del *Vidal Mayor*, únicamente resta por hacer referencia, aunque breve, a los elementos decorativos que pueblan, la mayor parte de las veces, los márgenes de las cajas de escritura. Y es que, entre la gran variedad de unidades marginales, *marginalia* o *drôleries*⁶³⁹, tan frecuentes sobre todo a partir de mediados del siglo XIII, resalta una serie de cabecitas coronadas que, dispuestas solas o unidas a un imaginario cuerpo, enriquece la iconografía del manuscrito. Así, se disponen, en alguno de los extremos o vértices de las hermosas iniciales, cabecitas con corona cuyos cuellos son tan largos que describen espirales a su alrededor a modo de roleos. Se hallan también estos mismos rostros como remate de algún instrumento, como puede ser una trompeta, o como culmen de seres fantásticos, como dragones con largas colas y amplias alas, cuerpos y patas de aves con luengos rabos, etc. Desligados de lo jurídico⁶⁴⁰, solos o acompañados, estos híbridos se muestran en distintas actitudes; que recorren desde las actividades más pasivas, como la plácida contemplación, a las más activas, como es la lucha contra otros seres monstruosos. ¿Pueden considerarse estos recursos decorativos como un modo de caricaturizar al rey? La presencia de idénticos motivos aunque terminados en rostros rasos, mitrados, tonsurados, cubiertos con distintos tipos de tocado, rasurados, barbados, etc. parece indicar que el artífice, o los artífices⁶⁴¹, dando rienda suelta a su imaginación, no ha hecho sino crear escenas burlescas protagonizadas por disformes representantes de los niveles sociales entonces existentes. Por lo tanto, estas cabecitas deberían ser interpretadas como un medio ornamental que enriquece el códice y que, pese a inspirarse en los distintos protagonistas de la época, no esconde bajo su aspecto o apariencia grotesca ningún tipo de ánimo crítico o sarcástico⁶⁴².

⁶³⁹ “*Curiositates*”, en algunos textos medievales. Lilian M. C. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press, Berkeley – Los Ángeles, 1966, pág. 8. Se verá citada, en lo que sigue, como RANDALL, *Images*. Estos elementos banales colocados en los márgenes no son exclusivos del género miniaturístico; un ejemplo muy temprano puede observarse en la *tapicería de Bayeux*, por ejemplo.

⁶⁴⁰ Una de sus características esenciales. La heterogeneidad de estos grotescos y su nula relación con su contexto es lo que, en opinión de Lilian Randall, ha llevado a menospreciar su contenido iconográfico. *Ibidem*, págs. 8-12.

⁶⁴¹ M^a Carmen Lacarra advertía, en su ejecución, diversas manos que, por su carácter uniforme, debieron de trabajar al unisono o con poca diferencia de tiempo. Vid. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 166.

⁶⁴² La imposibilidad de ofrecer una respuesta concluyente a la significación de estos elementos marginales viene sintetizada en la pregunta lanzada por Janson “¿Cómo puede identificarse o diferenciarse entre lo individual y lo convencional, entre la fantasía espontánea y la intención controlada?”. H. W. JANSON, *Ape and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute University of London, London, 1952, pág. 163.



Toda esta colección pone de relieve la importante deuda adquirida por su artífice, o artífices, con el arte contemporáneo francés, lo que ha llevado a sospechar su posible procedencia franca⁶⁴³. Sin embargo, este compromiso con el arte ultrapirenaico es recurrente, en general, en gran parte de la miniatura catalanoaragonesa del siglo XIII y de la primera mitad de la siguiente centuria⁶⁴⁴, por lo que no es posible descartar que fueran de aquí originarios y que se formaran, como gran parte de miniaturistas, dentro de la órbita artística del país vecino. *^(Fig.264)Y es que las concomitancias con obras como la *Vie de saint Denis* o con el *Ordre de la consécration et du couronnement des rois de France*⁶⁴⁵, ambas de mediados de siglo y del mismo taller, son evidentes en lo que concierne al uso del rojo y azul como colores predominantes, el movimiento elegante de las figuras, el modo de representar sus cabellos, el tipo de indumentaria o la meticulosidad en los detalles, por citar tan sólo las más evidentes. Estas analogías se perciben también en obras algo más tardías, como el *Recueil d'anciennes poésies françaises*, de hacia 1280-1290, o *La Rhétorique*, de finales de este mismo siglo⁶⁴⁶. *^(Fig.265)Del mismo modo conviene advertir la utilización de repertorios decorativos similares de inspiración boloñesa en las orlas⁶⁴⁷, pues comparten los circulitos y punteados blancos sobre fondo rojo o azul, las cenefas geométricas, los delicados motivos vegetales realizados con color blanco aplicado mediante fino pincel e, incluso, los iguales remates angulosos que, henchidos de intrincada ornamentación, concluyen con forma de tallos.

Si la escasez de datos documentales referentes a la obra imposibilita mayor precisión en su datación, 1270-1290⁶⁴⁸, ciertas circunstancias inclinan a M^a Carmen Lacarra a suponer que Huesca o Pamplona fueron los posibles lugares de origen del códice. Y a tenor de ciertas relaciones con el entorno geográfico y lingüístico navarros, y de la identificación de Miguel López de Zandio como el posible traductor

⁶⁴³ Esta influencia ultrapirenaica ya fue advertida por Joan EVANS, *English art, 1307-1461*, Clarendon Press, Oxford, 1949, donde sospechaba un origen inglés, y por KAUFFMANN, 1964, quien abogaba por un origen franco. Citados por LACARRA, *Ibidem*, fol. 159.

⁶⁴⁴ SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 241.

⁶⁴⁵ Ambas se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia con las signaturas Nouv. Acq. Fr. 1098 y Ms. Lat. 1246, respectivamente.

⁶⁴⁶ El primer manuscrito (Ms. 433/590) se guarda en el musée Condé, Chantilly, mientras que el segundo (Ms. 3142) se encuentra en la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

⁶⁴⁷ Ya advertido por KAUFFMANN. Citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 143.

⁶⁴⁸ Aunque Jesús Domínguez Bordona deshechaba una datación anterior al reinado de Jaime II (1291-1327). *Ibidem*.



del texto latino⁶⁴⁹, la historiadora sugiere, como más segura, la segunda ciudad. Con respecto al miniaturista, no hay unanimidad en lo que concierne a su procedencia. Se desconoce si era un artista local, bien formado en París o en Londres, bien imbuido de las formas y técnicas propias de la esfera del ya aludido *channel style*⁶⁵⁰, o si, por el contrario, procedía de aquellas tierras ultrapirenaicas⁶⁵¹. Lo cierto es que el carácter internacional de sus miniaturas permite ambas posibilidades.

*^(Figs.266-270)Tampoco es conocido el autor de las miniaturas que encabezan cada uno de los cabreos o **capbreus de las villas de Argèles, Clayra y Millás, Saint Laurent de la Salauque, Colliure y Tautavel**⁶⁵², ilustraciones que, insertas dentro de sendas viñetas rectangulares, muestran respectivas escenas de prestación de juramento al rey Jaime I. Es evidente que no debe extrañar su origen ultrapirenaico pues, al ampliarse las zonas de influencia política a partir de las conquistas de Jaime I, brotaron nuevos focos artísticos que se manifestaron casi agotado el siglo XIII y durante los primeros del XIV; uno de los cuales fue, dentro del entorno de la dinastía mallorquina, el Rosellón. En términos de Domínguez Bordona, estas nuevas manifestaciones se caracterizaron, sobre todo, por su valor como agentes de transmisión de tendencias y valores estilísticos entre Francia, Italia y las comarcas hispánicas⁶⁵³. En esta misma línea, algunas investigaciones confirmaron la circulación de libros dentro del marco de la Corona a partir del último tercio del siglo XIII⁶⁵⁴, movimiento que registra, materialmente, esta transferencia cultural entre los distintos ámbitos del reino.

Lo cierto es que estas ilustraciones se hallan enclavadas en la línea francogótica propia del siglo XIII⁶⁵⁵ y que, pese a no igualarse en calidad ni en maestría a las

⁶⁴⁹ O Michael Lupi de Çandiu, quien fue oriundo de Navarra y notario designado por el concejo de Pamplona. Su actividad se documenta entre los años 1297 y 1305. LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 165. M^a Eugenia Ibarburu se adscribe a esta hipótesis. Vid. IBARBURU, *Cartularios reales*, pág. 201.

⁶⁵⁰ Joaquín Yarza habla de un arte internacional de origen francés. YARZA, *El mundo gótico*, pág. 81.

⁶⁵¹ Domínguez Bordona creyó que pudiera ser francés o catalán. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 143. Como ya se ha señalado en una anterior nota, Evans abogaba por un origen inglés, mientras que Kauffmann lo suponía francés. Ambos citados en LACARRA, *Vidal Mayor*, pág. 159. Ulteriores estudios, considerando la falta de datos acerca del desconocido artífice, señalan no estar en condiciones para inclinarse hacia ninguna de estas posibilidades. Dentro de esta tónica, vid. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 331 o YARZA, *El mundo gótico*, pág. 81.

⁶⁵² Los cinco conservados en los Archivos Departamentales de Perpiñán (Ms. B. 29, 30, 31, 33 y 34). Joan Ainaud había afirmado que con ellas se iniciaba la evolución de la miniatura gótica catalana. Vid. AINAUD, *De l'esplendor*, pág. 39.

⁶⁵³ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 135.

⁶⁵⁴ Llevadas a cabo por Rubió i Lluch y Sanchís y Sivera, fundamentalmente. *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Línea que incidió en la progresiva superación de los bizantinismos todavía imperantes. ALCOY, *La il·lustració*, pág. 65. Obsérvese el sistema de colocar una viñeta encima de una inicial, con el que se creaba un bloque visual muy usual para todo tipo de textos a partir de este siglo. Tanto la imagen como



ofrecidas en el anterior cartulario, son diseños de alto interés por su contenido, que entra dentro de lo civil por su naturaleza jurídica, y también por su organización, que es tripartita. Las cinco plasman el momento en el cual diversos terratenientes hacen declaración de sus posesiones y prestan juramento ante el procurador del reino de Mallorca⁶⁵⁶. Invariablemente, en todas ellas, se presenta una compartimentación en tres registros, diferenciada por el color alterno de sus fondos decorados con el usual reticulado, el primero de los cuales, el de la izquierda, enseña la figura del rey. Así, bajo un dosel semicircular o trilobulado más o menos desarrollado según el ejemplar⁶⁵⁷, se dispone quien ha sido identificado como Jaime I⁶⁵⁸ sobre el acostumbrado trono de banco que, en tan sólo un caso, se complementa por cojín de rollo⁶⁵⁹. Sobre pedestal, el monarca se coloca sentado con gran solemnidad ataviado con regia indumentaria y portando corona, cetro y globo crucífero como principales insignias. A pesar de todas estas coincidencias pueden observarse, sin embargo, distintas actitudes por parte del soberano. En el primer caso, cruza sus piernas, recoge la mano que sostiene el pomo hacia su pecho, y gira todo su cuerpo para observar la escena que se desarrolla a continuación. En el segundo y el tercero, ladea tan sólo su cabeza y se mantiene de frente y con los brazos extendidos, con lo que se evidencian con mayor claridad sus atributos de poder. Para finalizar, ya en los dos últimos ejemplares, sobre fondo oscuro, se recorta la representación mayestática del rey quien, cubierto por manto cerrado en el pecho mediante broche cuadrilobulado, parece mantenerse absolutamente al margen de la escena inmediata. *(Fig.271) Por sus claras analogías iconográficas, no se puede evitar la comparación entre estas últimas composiciones y las figuraciones que llenan los campos de la sigilografía contemporánea aragonesa, por lo que es posible suponer que el esquema compositivo de la decoración de estos cartularios bien pudiera proceder de los sellos de los reyes de Aragón⁶⁶⁰. En este sentido se podría conjeturar si la colocación del rey entronizado conforme a un diseño que recordaba al de sus piezas céreas y plúmbeas no

la inicial, a veces historiada como se verá en otros ejemplos algo posteriores, podían estar relacionadas con otros elementos decorativos desplegados en la página. Más detalles en Hélène TOUBERT, "La illustration dans les colonnes du texte", en Henri-Jean MARTIN y Jean VEZIN (Dirs.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Éditions du Cercle de la Librairie Promodis, Paris, 1990, pág. 358. Este último se verá, en lo que sigue, MARTIN y VEZIN (Dirs.), *Mise en page*.

⁶⁵⁶ Una breve descripción de las mismas se encuentra en DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 259.

⁶⁵⁷ Es semicircular en los casos del *capbreu* de Clayra y de Millás, y en el de Tautavel. El resto presenta dosel trilobulado.

⁶⁵⁸ DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 259.

⁶⁵⁹ El primer ejemplar de las láminas, que corresponde a Argelès.

⁶⁶⁰ Este tipo decorativo ya se encuentra en los sellos mayores de Pedro III fechados desde 1281. Sobre ellos remito al capítulo dedicado a la sigilografía.



respondía, como ocurría en otras manufacturas⁶⁶¹, a un deseo de legitimación y validación por parte del promotor, acaso el procurador, pues el soberano nunca participó directamente en este tipo de ceremonias.

El resto de registros de las imágenes ofrecen gran atractivo por la temática que en ellos se desarrolla. El central es, a todas luces, el menos interesante pues tan sólo cumple la función de mostrar a unos individuos testigos del acto que, más allá, se está realizando, por lo que es el extremo opuesto al del rey hacia donde debe dirigirse ahora la atención. Así, sobre fondo de idéntico color al utilizado para el soberano, se presenta a un mismo personaje barbado que se dirige hacia quienes a él acuden. Sentado en escaño, viste ropa sobre sayo semicubierta por una capa oscura sobre la cual se distingue, bordada, una cruz templaria⁶⁶². Porta el tradicional *capell* sobre toca blanca, tal y como se veía en las numerosas ilustraciones de los juristas del *In excelsis*, por lo que cabe suponer que no es sino el procurador del reino de Mallorca, quien ha sido identificado como Fray Jaume d'Ollers por ocupar el cargo en aquella época⁶⁶³. Así ataviado, recibe a los terratenientes quienes en genuflexión, salvo la mujer arrodillada del *capbreu* de Clayra y de Millás, hacen declaración de sus posesiones y prestan juramento. De esta manera, en cuatro de los documentos se ha ilustrado la escena concerniente a la redacción de los bienes inmuebles, motivo por el cual los vasallos ofrecen el documento al rey, mientras que el quinto, sin embargo, expone la escena de la ya aludida *inmixtio manuum*⁶⁶⁴. La presencia de un escriba o notario, ubicado entre el propietario y el procurador y bajo los documentos o las manos, viene justificada por el hecho de que es a él a quien corresponde la función de anotar las condiciones materiales y el compromiso contraído entre ambos.

*^(Fig.272) Estas singulares viñetas, que parecen proceder del mismo *scriptorium*, han sido puestas en relación, sobre todo, con el *Liber ordinationum capituli ecclesiae Elnensis*⁶⁶⁵, libro en el que se recogen los estatutos de la sede de Elna y cuyas miniaturas, a pesar de ser bastante posteriores pues se han fechado hacia 1327,

⁶⁶¹ Como las ilustraciones de las diversas falsificaciones de las *Actas del Concilio de Jaca*, del siglo XII; la de la *carta de confirmación de privilegios de Huesca de Alfonso II*, de 1174; o las dos figuraciones del *Libro de la Cadena de Jaca*, ya del siglo XIII, por citar algunas de las más tempranas.

⁶⁶² Durlat advierte que la capa de los templarios era, sin embargo, blanca. DURLAT, *Regne de Mallorca*, pág. 259.

⁶⁶³ De acuerdo con B. J. ALART, *Suppression de l'Ordre du Temple en Roussillon*, Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales, vol. XV, Perpiñán, 1867, pág. 60. Citado en DURLAT, *Ibidem*.

⁶⁶⁴ Adviertanse las concomitancias entre las primeras representaciones con el tipo iconográfico propio de las escenas de donación.

⁶⁶⁵ Mediateca Municipal de Perpiñán. (Ms. 70). vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 136; DURLAT, *Regne de Mallorca*, págs. 159-260 o AINAUD, *De l'esplendor*, pág. 39, de entre otros.



muestran la *Maiestas Domini* y a las santas Julia y Eulalia. Estas composiciones, pese a sugerir con timidez ciertas influencias de origen italiano⁶⁶⁶, todavía se encuentran insertas dentro del francogótico, por lo que cabe descubrir elementos comunes en lo que concierne a los marcos, a los fondos y a los tratamientos de los plegados de las figuras.

^{*(Fig.273)}Las siguientes figuraciones son dos dibujos a pluma que, de factura muy tosca, se encuentran en dos de los folios del tratado ***De Batalla*** que se conserva en la Biblioteca del Escorial⁶⁶⁷. Fechados por algunos en el primer tercio del siglo XIV⁶⁶⁸ y por otros en la segunda mitad de esta misma centuria⁶⁶⁹, ambos presentan ciertas particularidades. Por un lado, en el folio 6v, se presenta, bajo una banda decorada con una greca de limitada pericia, a quien debe identificarse con el conde Ramón Berenguer IV a caballo luchando contra un peón⁶⁷⁰. Porta gonfalon, yelmo cerrado, guardabrazos, escudo y silla de montar con cruz de gules, al igual que las gualdrapas del caballo, lo que más que identificarle como conde de Barcelona le confiere aspecto de cruzado, simbolismo que se agudiza con la forma adarga del peón, más asociada al mundo musulmán⁶⁷¹.

Por otro lado, el folio 23v presenta, dentro de una arquitectura que por sus torres, almenas y sillares correctamente escuadrados bien pudiera simbolizar un castillo, a un supuesto rey en pie que barbado y coronado, recibe homenaje por parte de una mujer. A su lado, un juglar de tez morena con un simio sobre zancos. No sólo no hay nada que permita corroborar que el personaje coronado sea un rey, y aún

⁶⁶⁶ Aspecto que ha llevado a Rosa Alcoy a integrarla dentro de lo que ha llamado “segundo gótico lineal”, estilo en el que confluyen elementos francogóticos aderezados con ingredientes de derivación italiana. Vid. ALCOY, *La ilustració*, pág. 69.

⁶⁶⁷ (Ms. Z.III.14). Estos tratados, algunos de los cuales formaban parte de otras compilaciones como los *Usatges*, versaban sobre la guerra y las normas que debían cumplirse. Algunos de ellos fueron transcritos por Pere Bohigas en *Tractats de cavalleria. Guillem de Vároich: De Batalla. Pere III : Tractat de Cavalleria. Pere Joan Ferrer: Sumari de Batalla a Ultrança. Ponç de Menaguerra: Lo Cavaller*, col.lecció Els Nostres Clàssics, Obres completes dels escriptors catalans medievals (col. A. volums en dotzau), n° 57, Barcino, Barcelona, 1947.

⁶⁶⁸ Basándose en la letra del texto, de albalaes. Fray Julián ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Tipografía de los Archivos, Madrid, 1932, citado, en lo que sigue, como ZARCO, *Manuscritos catalanes*; DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 108.

⁶⁶⁹ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 58.

⁶⁷⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 108 o ZARCO, *Manuscritos catalanes*, pág. 99, entre otros. La identificación se debe a que estos folios copian, en catalán, parte de los *usatges* de Barcelona y a las letras que, de idéntico color a las de la rúbrica del texto, aclaran el contenido iconográfico: “*En R Bng comte e marchs de Barchinona apoderador despanya*”.

⁶⁷¹ Obsérvese que la decoración de este escudo en forma de corazón son unas cintas que penden de dos botones que esconden, con toda probabilidad, los puntos de sujeción del asidero.



menos de un rey de Aragón⁶⁷², sino que, además, un dato iconográfico parece contradecirlo: sobre la torre de la izquierda ondea una bandera que señala “¢ XX”, numeración que debe de corresponder a la ley XX de los “*Custumes de Cathalunya entre senyors e vassals tenents feus*”, contenido jurídico que se inicia, con 29 capítulos, justo después de esta imagen. De acuerdo con el texto, la imagen ilustraría la ley en la cual se establece que una vez un castillo ha sido vendido a un nuevo señor, deben ser llamados todos sus vasallos y habitantes, sin excepción, para rendirle homenaje⁶⁷³.

Advertido pues que en el código no existe ninguna representación de un rey de Aragón, tan sólo se añadirá que la disparidad de estas ilustraciones con respecto al resto de miniaturas insertas en otros tratados de Batalla, ha provocado que hayan sido calificadas como de “carácter independiente”⁶⁷⁴.

*^(Fig.274)De iconografía más frecuente es la inicial E⁶⁷⁵ del levantino **Libre de Mostaçaf de la ciutat de València**, fechado en 1371⁶⁷⁶. En él, tal y como indican sus líneas, se incluyen “*los establiments e ordenacions que s fan per lo consell de la dita ciutat pertanyents al ofici del dit mostaçaf*”⁶⁷⁷. Y es que el libro fue encomendado por los *consellers* de Barcelona a los *jurats* de Valencia con motivo del pleito surgido por razón de las coincidencias de jurisdicción y atribuciones entre el *veguer* y el *mustaçaf*, este último recientemente instalado en la ciudad condal⁶⁷⁸. La iluminación,

⁶⁷² En 1933, por ejemplo, Domínguez Bordona afirmó que la efígie representaba a un rey de Aragón – DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 108–, aunque en otras publicaciones posteriores no mantuvo tal identificación. Por su parte, Fray Julián Zarco Cuevas también lo identificaba con un rey. Véase ZARCO, *Manuscritos catalanes*, pág. 99.

⁶⁷³ La ley se inicia: “*En la qual manera es pasador lo comprador del castell en possessió*”. En ella se establece que, una vez vendido el castillo, “*endavant aquel comprador apellara nomenadament los vassals los quals vendran davant lo senyor venedor y comprador. El senyor venedor propossara la venda davant tots*”, los cuales “*facen homanatge al comprador aixi com a lur senyor [...] aixi com es acostumat*”. Fragmento extraído del tratado, fols. 29r-29v.

⁶⁷⁴ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 58.

⁶⁷⁵ De “*En nom de nostre senyor deu*”.

⁶⁷⁶ La fecha figura en el folio 76, donde se cita una ordenanza sobre mercaderes que data el 27 de octubre de 1371. Josefina MATEU IBARS, “Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona”, en *Separata de Biblioteconomía*, año XXVI, nºs 69-70, Barcelona, pág. 122. Aparecerá, en adelante, como MATEU, *Los manuscritos*. Se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. 1/71).

⁶⁷⁷ JORGENSEN, *Bibliography*, pág. 25. El *mustaçaf*, cargo que había sido creado en Valencia por Jaime I, no era sino un oficio inspirado en el *muhtasib* de los musulmanes, magistratura que pasó a los estados cristianos medievales en estrecho contacto con el Islam. Vid. RIERA, *Fonts municipals*, págs. 14 y sig. No fue hasta 1339, bajo el cetro de Pedro IV, cuando, siguiendo las ordenanzas de Valencia, se adoptó para la ciudad de Barcelona.

⁶⁷⁸ La coincidencia de funciones entre el tradicional *veguer* y el nuevo oficial instaron a que, para resolver el pleito con conocimiento de causa y previa autorización real, el 5 de abril de 1371 los *consellers* solicitaran a sus homólogos valencianos una copia de las ordenanzas que regían las tareas del nuevo oficio. RIERA, *Ibidem*, pág. 15. Muy pronto, el 30 de julio respondían los valencianos; es de suponer que los jurados valencianos enviaran el libro con la viñeta que lo adorna. VILLALBA *Miniatura*



que se reduce a la primera página y que quizás fue obra de Mateu Terres⁶⁷⁹, consta de la inicial y de una preciosa orla cuyos trazos vegetales conforman roleos que insertan ángeles músicos y escudos con los palos de Aragón y el cuartelado de la ciudad de Barcelona. El yelmo coronado con la cimera del dragón alado, mantelete con la cruz de Íñigo Arista y escudo ladeado con los palos de Aragón, identificador de Valencia, y por tanto, de la ciudad emisora del códice, se presenta en el centro del margen inferior de dicha orla.

Es en el campo de la E inicial, dentro de la transición del italogótico a la corriente internacional⁶⁸⁰, donde se encuentra la imagen figurativa del rey de Aragón. Ubicado bajo dosel y sentado sobre trono de escaño encima del cual ha sido dispuesto cojín de rollo cubierto por hermosa tela verde con bordado de tres puntos en hilo de oro, el soberano, coronado y con cetro flordelisado en su mano izquierda, conversa con uno de los tres oficiales, consejeros o cortesanos que le acompañan. Barbado y vestido con ropa castaña, sus cruzadas piernas enfundadas en calzas azules asoman por debajo de su amplio manto rosado cuyos pliegues han sido enfatizados por pincelada de tono más oscuro. Muy poco es lo que puede distinguirse de la estancia, pues tan sólo se aprecia fondo verdoso con malla negra en cuyos rombos se insertan, alternados, decoración de cuatro puntos en sus vértices y un animal a la izquierda del rey, al que quizás habría que identificar con un perro. Es preciso insistir en la relación y expresividad conseguidos entre las figuras de la composición, cuyos gestos y actitudes denotan comunicación entre ellas. Si bien estas relaciones ya eran frecuentes en otros ámbitos de la Corona de Aragón, con gran perfección en algunos casos, como se ha visto, el entorno valenciano todavía estaba inmerso en una miniatura poco interesada por la búsqueda de perspectiva y

valenciana, pág. 40. Sobre la figura del *mostaçaf*, vid. Francisco SEVILLANO COLOM, “De la institución de Mustaçaf de Barcelona, de Mallorca y de Valencia”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. XXIII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1953, págs. 525-538 o, del mismo autor, *Valencia urbana a través del mostaçaf*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957, págs. 163-274. Vid también Juan F. CABESTANY, “La creación del cargo de Mostassà por Pere el Cerimoniós”, en *Divulgación histórica de Barcelona*, XIV, Barcelona, 1974, págs. 43-45; Sebastià RIERA I VIADER, “El mostassaf i el control del consum (s. XIII-XVIII)”, en *L’Avenç*, n° 60, Barcelona, 1983, págs. 21-25; Montserrat BAJET I ROYO, *El mustassaf de Barcelona i les seves funcions en el segle XVI*, Barcelona, 1994. Todos ellos citados en RIERA, *Fonts municipals*.

⁶⁷⁹ Quien había iluminado unos libros de privilegios de la ciudad de Valencia. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 40. La posibilidad de esta autoría también la mantiene AGUILERA, *Arte medieval*, vol. II, pág. 178.

⁶⁸⁰ Explicaba Jesús Domínguez Bordona que la miniatura de este cartulario se imponía como ejemplo de los precedentes del estilo internacional, tan escasos y poco conocidos en el caso valenciano. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 165.



espacialidad. En este sentido, Vicente Aguilera comentaba que, quizás, el intento más conseguido de la época se encontraba en el campo de esta inicial⁶⁸¹.

^{*(Fig.275)}De origen valenciano y fechado ya hacia 1407-1412 es el ***Llibre del consolat de mar***⁶⁸², libro que recogía el código de legislación marítima comercial y que alcanzó tal prestigio que se convirtió en la compilación legal naval de gran parte del Mediterráneo⁶⁸³. A pesar del origen barcelonés de su núcleo central, fue en Valencia donde adquirió su formulación definitiva, precisamente la ciudad donde se encargó esta copia⁶⁸⁴. Pese haber sido arrancados algunos de los folios, entre los cuales constaba que el libro había sido encomendado el 4 de junio de 1407 por el *consell de la ciutat* a Jaume Gisbert, encargado de copiarlo, y a Domingo Crespí⁶⁸⁵, quien debía iluminarlo, se conocen bastantes detalles acerca del acuerdo y las instrucciones del jurado gracias a las profundas investigaciones de José Sanchís Sivera⁶⁸⁶. No debe olvidarse que la comisión de bellas obras artísticas, entre las que cabe mencionar los libros de lujo, fue práctica atestiguada en todos los ámbitos pudientes de la sociedad medieval; en lo que concierne al *consell* de la capital levantina, la documentación guardada en el Archivo municipal pone de manifiesto que al municipio nunca le importó gastar dinero si estas obras enaltecían el nombre de Valencia⁶⁸⁷.

Con temas que se refieren a la historia del Consulado, sus ilustraciones, multitud de orlas que tañen perfiles todavía italianizantes, viñetas e iniciales,

⁶⁸¹ AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, vol. II, pág. 283.

⁶⁸² Se conserva en el Archivo Municipal de Valencia (Sign. A.23). Existe una edición facsímil en *Llibre del consolat de mar*, Colección Publicaciones de Interés Bibliófilo, Ricard Vicent García editores, S.A, Valencia, 1977. Citado, en adelante, como *Llibre del consolat*.

⁶⁸³ Antoni FERRANDO FRANCÉS, “Introducció, transcripció i traducció castellana”, en *Llibre del consolat*, pág. XVII. Referido, en adelante, como FERRANDO, *Introducció*.

⁶⁸⁴ Uno de los precedentes lejanos fue el pisano *Constitutum usus*, del siglo XII, aunque más cercano fue un texto en latín de la primera mitad del siglo XIII, el *Consuetudo maris*, documentado en el Archivo Episcopal de Vic el 1 de octubre de 1231. *Ibidem*, págs. XVII-XIX. Más información acerca del contenido del código en *Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Valencia, 1955 y el artículo de ALMELA Y VIVES “El Consulado de Mar y su código en el Archivo Municipal”, en *Ferriario* de 1946. Citados en VILLALBA, *Comienzos*, pág. 31, n. 21.

⁶⁸⁵ En 1383 ya debía ser un miniaturista distinguido, pues el 20 de diciembre de aquel año Pedro IV ordenó que se le pagase un trabajo que había realizado en un *Leccioner*, libro de lecciones, santoral y dominical, para su uso privado. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 12. Parece ser que pudo poseer una *botica* o tienda de librerías con la que se dedicaba al comercio de libros, algo frecuente en la época, pues era una ocupación paralela a la venta de pergamino y papel y a la encuadernación, actividades que a menudo ejercían los copistas e iluminadores. VILLALBA, *Comienzos*, pág. 27.

⁶⁸⁶ José SANCHÍS SIVERA, “Pintores medievales en Valencia”, en *Estudis Universitaris catalans*, Barcelona, 1912, vol. IV, págs. 211-246, 296-328 y 444-472; vol. VII, págs. 25-103.

⁶⁸⁷ Cuando se acordó la edificación de la nueva lonja, el consejo se expresa en estos términos: “*la dita loiga deures fer e fabricar [...] molt bella, magnífica e sumptuosa [...] per modo que dins breu temps hi haie tals principis que sia honor e ornament de aquesta insigne ciutat*”. Archivo Municipal de Valencia, *Manuales de Consells*, A. 42, fols. 66v, 67r y 67v. En VILLALBA, *Comienzos*, pág. 31.



guardan ciertas analogías con las del ya examinado *Aureum Opus* alcireño⁶⁸⁸ y evidencian, a pesar de su despreocupación por la perspectiva y la tosquedad en la ejecución⁶⁸⁹, gran realismo. Bien es cierto que todas sus miniaturas no suponen ninguna innovación de especial relevancia⁶⁹⁰, pero sí es legítimo afirmar que manifiestan mayor originalidad y naturalismo por evitar la típica visión del monarca sólo y entronizado, tan frecuente hasta entonces en la miniatura valenciana⁶⁹¹, y por cuidar ciertos pormenores que conciernen, sobre todo, a la indumentaria⁶⁹². De todo este grupo de iluminaciones de cálidos colores atañen al presente estudio las ubicadas en los folios 15r, 96r y 101r por incluir, entre los personajes representados, al rey de Aragón.

^{*(Fig.275)}En la primera, dentro de un marco rectangular, que ocupa algo menos de medio folio, una aparatosa escena exhibe al rey rodeado por nutrido grupo de súbditos sobre un fondo de oro formado por el tradicional enrejado de fino trazo⁶⁹³. En el centro de la composición, el “*molt alt princep e senyor*”, según mencionan los pergaminos que llevan algunos de los asistentes, el rey sienta sobre trono dispuesto bajo ostentoso dosel forrado con los palos de Aragón, palado visible también en los laterales del solio y en el tapiz que lo arropa. Coronado, con pomo crucífero en su izquierda y cetro flordelisado en su derecha, atiende las súplicas de los ricos nobles quienes, ataviados con suntuosas ropas, valiosas joyas y diversamente tocados, han acudido en su presencia para instar, se presume, la autorización de la redacción de las ordenanzas referentes al comercio marítimo.

^{*(Fig.276)}Menos atiborrada está la inicial P⁶⁹⁴, capital que encabeza las “*Costumes de mar de Barchinona*” que fueron concedidas en 1340 por Pedro IV. Así, en una sala de fondo dorado y suelo que alterna azulejos romboidales blancos y negros⁶⁹⁵, el Ceremonioso, sentado sobre trono encubertado por tela listada con rojo y oro, dialoga con los seis individuos que, a ambos lados, le flanquean. También en este caso, la dificultad por resolver la idea de espacialidad es palpable. Como únicas insignias

⁶⁸⁸ Sobre estos parecidos, *Ibidem*, págs. 36-37.

⁶⁸⁹ Que se manifiesta no sólo en el diseño sino también en la aplicación del color. Advertido ya por Amparo Villalba, en todos los lugares donde el miniaturista colocó el color verde, el pigmento se ha desprendido.

⁶⁹⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 165.

⁶⁹¹ Recuérdesse el *Llibre dels furs* y el ya mencionado *Aureum Opus*, por ejemplo.

⁶⁹² Advertido ya por, entre otros, VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 59 y AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, pág. 292.

⁶⁹³ Tipo de fondo que se observa en el resto de miniaturas del códice, aunque dispuestas en sentido diagonal y no vertical, como es este caso.

⁶⁹⁴ De “*Petrus dei gratia rex Aragonum, Valencie, Sardinie et corsice, comesque Barchinone*”.

⁶⁹⁵ Tipología de suelo también observado en la inicial ubicada bajo la viñeta del folio 15r.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

399

exhibe corona sobre su cabeza y cetro flordelisado en su mano derecha insignias que, junto al pomo, ^{*(Fig.277)}vuelve a ostentar el soberano del folio 101r quien, en pie, encabeza el “*translat de la clausu[li]a esplanada de latí en romanç contenguda en un privilegi del rey en Pere [...] con fon atorgat primerament lo consolat en la ciutat de Valencia*”⁶⁹⁶.

^{*(Figs.278-280)}Es dentro de un estilo calificado como de “híbrido”⁶⁹⁷, por la coexistencia de características propias de la órbita italogótica e internacional, donde parecen adscribirse las miniaturas que guarnecen algunos de los folios del **Llibre de corts generals de Mallorca**⁶⁹⁸. Escrito por diversas manos, tres de sus pergaminos conservan orlas e iniciales figuradas con las representaciones de, entre otros elementos zoomorfos, fitomórficos y heráldicos, quien ha sido identificado con Pedro IV⁶⁹⁹. ^{*(Fig.278)}En la primera inicial, de pequeño tamaño, sobre fondo dimidiado con atavío de filigrana, sobresale, de frente, el busto de Pedro IV. Su grave semblante, cuidadosamente moldeado, se encuentra enmarcado por barba partida, largos cabellos y alta corona floronada. ^{*(Fig.279)}Todavía de menores dimensiones es la figura de rey que se encierra en un calderón circular suspendido en la orla inferior del folio 21r. Sentado sobre un sencillo trono de escaño, el Ceremonioso se recorta sobre un fondo azul salpicado de pequeños rombos realizados mediante circulitos. Ataviado con ropa azul cubierta por vistoso manto abierto porta, como insignias, corona floronada y, en su mano derecha, cetro rematado en pomo flordelisado. ^{*(Fig.280)}De volumen mucho mayor es la composición de la N⁷⁰⁰ inicial del folio 82r⁷⁰¹. En ella, cuyo campo ha sido cubierto con pan de oro engalanado con la conocida decoración de fina filigrana blanca⁷⁰², el rey de Aragón y de Mallorca se presenta sobre trono revestido con preciosa tela bordada de los colores de la casa de Aragón. Sus severas facciones parecen atemperadas por los hebras canas que conforman su barba

⁶⁹⁶ FERRANDO, *Introducció*, pág. XXXV.

⁶⁹⁷ En términos de DOMÍNGUEZ BORDONA, en *La miniatura*, pág. 163.

⁶⁹⁸ Se conserva en el Archivo del Reino de Mallorca. (Cód. 10). Redactado en el siglo XV, contiene diversos capítulos de Cortes relacionados con el reino y un repertorio de normativas dictadas por la monarquía. Ricard URGELL HERNÁNDEZ, *Arxiu del regne de Mallorca. Guia*, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, Binissalem, 2000, pág. 88. En adelante, URGELL, *Arxiu del regne*.

⁶⁹⁹ Pues los folios transcriben fundamentalmente los estatutos y capítulos de corte consecutivos a las peticiones hechas por los representantes del reino de Mallorca a Pedro IV en las cortes de Monzón de 1363 y 1376 y en las de Fraga de 1384. Antoni MUT CALAFELL, “Llibre de corts generals”, en VVAA, *Enciclopèdia de Mallorca*, pág. 336.

⁷⁰⁰ De “*Nos petrus dei gra*”.

⁷⁰¹ Este mismo folio contiene orla de la cual pende roleo blasonado con escudo cuartelado de Aragón y Mallorca.

⁷⁰² Filigrana que, por otro lado, se repite en la caja exterior de la inicial.



partida, algo rizada, y sus peinados cabellos sobre los cuales ha dispuesto alta corona que se ha reseguído, en su perfil, con pincel negro. Además de este atributo, ornado con perlas según denuncia el sutil punteado blanco en aro y remates, porta, en su mano izquierda, blanco cetro de idénticas características que el anterior. También son dignas de mención las vestiduras, pues bajo el manto rojo con vuelta dorada asoma ropa azul de la que se distinguen filete de la costura y rosario de botones blancos.

*^(Fig.281)La última imagen regia inserta en códigos de carácter jurídico de naturaleza civil es la que se exhibe en el folio 1r de las **Constitucions Generals de Catalunya**⁷⁰³, código elaborado en 1413 a raíz de las súplicas de las cortes de Barcelona al rey Fernando I para que se acordara una versión al catalán de los *Usatges*, de las *Constitucions* y de los *Capítulos de Cortes* que hasta entonces se habían redactado en latín⁷⁰⁴. Tal y como especifica el documento, fueron escogidos, para este quehacer, reconocidos eruditos con el fin de que las versiones romanceadas tuviesen fuerza legal, por lo que se nombró al ilustre comentarista de los *Usatges* Jaime Callís, al consejero del rey Boronat de Pera y al canónigo de la catedral de Barcelona Narciso de Sant Dionís⁷⁰⁵. Tras coleccionar y clasificar en diez libros, subdividir en títulos y traducirlos, los autores depositaron la obra resultante, que contiene la figuración aquí analizada, en el Archivo Real, donde permaneció inédita hasta tiempos de Fernando II⁷⁰⁶. Tal y como ya se ha adelantado, el primer folio de esta compilación contiene, además de una espléndida orla, una inicial C⁷⁰⁷ en cuyo campo figura el rey Fernando, *fferrando* en el texto, flanqueado por dos personajes quienes, probablemente, deban ser identificados con Jaume Callís y Boronat de Pera. Vestido con elegante ropa azul con remate de piel blanca velluda que se afianza en el pecho mediante broche de forma floral y calzando borceguíes rojos, conversa con los dos individuos que le acompañan recortados sobre el rojo fondo en el que se ha dispuesto la tradicional ornamentación cuadrículada. Imberbe y sentado sobre trono elevado mediante tarima, luce cetro largo sin remate y alta corona flordelisada que se

⁷⁰³ Se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (Cod. Gen. 1.1).

⁷⁰⁴ Así lo indica el texto: “*Per tal que las leys del Principat de Cathalunya per nostres il·lustres predecessors promulgadas, sien pus manifestas, e intel·ligibles a tots nostres sotmesos, aixi letrats com no letrats [...] a supplicatio de la Cort General, e de assentiment de aquella, que de present siguin elegides per nos [Fernando I], e ab assentiment de la Cort, tres bonas e idoneas personas, e un apte Notari*”.

⁷⁰⁵ Todos ellos citados en el primer folio.

⁷⁰⁶ Guillermo María DE BRÒCÀ, *Historia del derecho de Cataluña, especialmente del Civil, y Exposición de las Instituciones del Derecho Civil del mismo territorio en relación con el Código Civil de España y la Jurisprudencia*, vol. I, Herederos de Juan Gili, Barcelona, 1918, págs. 375-377.

⁷⁰⁷ “*Constitucions generals de Catalunya en llur primitiva ordinacio*”.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

401

decora con perlas en los florones y con perlas y rubíes en el fino aro. La escena, que no se integra dentro del grupo de las de autor ni de presentación, alude, claro está, al momento durante el cual el rey, de acuerdo con los ruegos de las cortes, encomienda la traducción a los ilustrados.

** * **

En este extenso bloque de imágenes figurativas del rey de Aragón integradas en los códices de carácter jurídico de índole civil, se ha podido constatar la gran variedad iconográfica que decora los manuscritos desde 1174 hasta 1495, años en los que fechan la primera y la última de las efigies recopiladas. La mayoría de ellas presentan al soberano a modo de autor, en pie o entronizado, a veces para confirmar su papel en la elaboración del documento⁷⁰⁸, a veces para autentificar o validar su contenido. Los espacios que ocupa suelen ser iniciales, pequeños marcos que, sin embargo, no siempre parecen condicionar al artífice, quien muchas veces supera la limitación espacial y ofrece, con su pericia, extraordinarias composiciones. En esta línea llama la atención, por su cantidad, calidad, y precocidad temporal, el conjunto que decora los folios del *In excelsis Dei thesauris*, grupo de miniaturas que brinda multitud de tipos iconográficos al estar sus composiciones referidas a cada uno de los textos que ilustran⁷⁰⁹. Por su relativa complejidad también conviene destacar el grupo de miniaturas que orna las distintas colecciones de *Usatges*, casi siempre dedicadas a escenas de cortes, y las que se exhiben en otras compilaciones al proponer diversidades compositivas de acuerdo la temática del instrumento jurídico; son significativas en este sentido las ilustraciones de los *capbreus* roselloneses, el valenciano *Llibre del consolat de mar*, el barcelonés *Llibre del mustassaf de València*, y las más tardías *Constitucions de la Generalitat*.

Sean efigies de autor, escenas de presentación, o representaciones más complejas en las que el soberano se muestra en muy distintos acontecimientos – administrando justicia, escuchando un pleito, reunido con cortesanos, etc.–, siempre se exhibe coronado. El resto de insignias varía según los casos, si bien se observa

⁷⁰⁸ En esta línea conviene destacar el papel de Alfonso X el Sabio, pues la mayor parte de imágenes alfonsíes insisten en el papel del monarca como autor de libros. Sobre ellas remito al estudio de Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)”, en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo. Atti del XXIV^a Congresso Internazionale de Storia dell'Arte. Bologna 10-18 set. 1979*, Clueb editore, Bologna, 1979, págs. 229-239. En adelante, DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Rey trovador*.

⁷⁰⁹ No es este el primer cartulario donde se constatan figuraciones subordinadas al texto, pues ya se observan en las miniaturas más tempranas del *Liber Feudorum Maior*, por ejemplo.



una menor utilización del pomo y, en las miniaturas del *In excelsis*, una clara predilección por la espada de acuerdo, evidentemente, con su conocido valor justiciero. Salvo ciertas excepciones⁷¹⁰, sus preciosas vestiduras se cubren por un rico manto, a veces dispuesto sobre uno de sus hombros, a veces sobre los dos, que en ocasiones envuelve gran parte de su cuerpo.

Sorprende la jerarquía espacial, pues el monarca, localizado en el centro de la composición o en los laterales, que es lo más habitual, se ubica bajo bóvedas y doseles que lo destacan o tarimas que lo alzan visualmente. Conviene subrayar los recursos utilizados por los miniaturistas para acentuar esta distinción que ya se observa en las manufacturas del *Liber Feudorum Maior*, donde se emplean colores e incluso elementos arquitectónicos como columnas para enfatizar el espacio reservado al rey y el consignado a los súbditos. Como ha podido observarse a través del análisis, esta práctica se mantuvo a lo largo de la Edad Media, pues consta hasta la última de la obra recopilada en este grupo, el incunable de los *Usatges i constitucions de Catalunya*, de 1495⁷¹¹.

5.1.2.- CONJUNTO RELIGIOSO

Este segundo gran bloque está formado por aquellos códigos de carácter jurídico que contienen dotaciones, privilegios, certificaciones u otras cuestiones de índole legal que incumben, al contrario de lo que ocurría en el apartado anterior, a las instituciones religiosas. El motivo de ser analizados aparte tiene que ver no sólo con su propia naturaleza, sino también con su iconografía, mucho más ligada, claro está, a los temas devotos.

-Dotaciones

Interesa comentar inicialmente, por ser el más inmediato precedente, la *Dotación de santa María de Nájera*⁷¹², diploma otorgado en 1054 por la reina

⁷¹⁰ Algunas iniciales del *In Excelsis* y de los *Usatges i constitucions de Catalunya* del Archivo de la Paeria de Lérida, la representación de Alfonso II en el *Llibre dels Usatges de Ramón Ferrer*, unas pocas ilustraciones de las numerosas del *Tercer Llibre verd*, todas las del *Aureum Opus* y las del *Llibre del Consolat de Mar*, la perteneciente al *Comentari als usatges de Jaume Marquilles* y la que ilustra los *Usatges i constitucions de Catalunya* de 1495.

⁷¹¹ Otros compendios donde se observan estos recursos de jerarquía espacial son las distintas compilaciones de *Usatges*, en las magníficas ilustraciones del *Tercer Llibre Verd*, en el *Llibre de Consolat de Mar*, las *Constitucions* de la Generalitat, o en el *comentari als Usatges* de Jaume Marquilles, por ejemplo.

⁷¹² Actualmente se conserva en la Real Academia de la Historia.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

403

Estefanía, viuda de García, rey de Navarra⁷¹³. *(Fig.282) Como puede apreciarse, esta ilustración propone un nuevo tipo iconográfico, el de donante, pues en ella se transmite la idea de donación. El mal estado de conservación del pergamino⁷¹⁴ y la escasa calidad de la reproducción conseguida impide observar los detalles, por lo que habrá que contentarse con el análisis general de la interesante miniatura. A ambos lados de una construcción arquitectónica que, conformada por tres naves a dos alturas y abovedadas, remite, sin duda, a la fundación najerense, aparecen reproducidos los reyes en pie cuyos gestos y miradas se dirigen hacia el edificio religioso en clara alusión, claro está, a su donación. La decisión fue parecida⁷¹⁵ a la de los primeros cristianos, pues en los antiguos mosaicos de sus templos, las teselas formaban las imágenes de los papas ofreciendo a Cristo o a la Virgen aquellas iglesias que habían levantado⁷¹⁶. *(Fig.283) No obstante, en el caso de la miniatura najerense se seguía un esquema compositivo distinto, pues los reyes no ofrecen la iglesia con sus manos, sino que la flanquean conforme a un modelo que, según denuncian los restos materiales conservados, también fue tradicional en el arte paleocristiano⁷¹⁷.

El soberano, García, a la izquierda de la composición, se presenta en pie, barbado y con la corona o diadema como símbolo regio. Es imposible precisar cuáles son los objetos que porta en sus manos, aunque cabría sospechar que no son sino los instrumentos relativos a la donación. A pesar del mal estado, se distingue con claridad que la túnica que viste es corta, pues apenas llega a la rodilla, modelo de vestimenta que es la traducción de la irrupción de nuevas tendencias que proceden de más allá de los Pirineos⁷¹⁸. De la reina Estefanía todavía es menos lo que puede

⁷¹³ La mayor parte de anotaciones relativas a la iconografía pertenecen al estudio que de esta obra hizo Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI, "Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval" en *Príncipe de Viana*, n^{os} 160-161, año XLI, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1980, págs. 260-261. Se citará como DE SILVA, *Primeros retratos*.

⁷¹⁴ Parece ser que ha sido recortado en tres piezas.

⁷¹⁵ Soledad de Silva ya afirmaba que la composición se había hecho "al estilo" de los antiguos mosaicos. DE SILVA, *Primeros retratos*, pág. 261.

⁷¹⁶ Aunque no sólo los papas embellecieron los santuarios; toda persona de cierto rango que disponía de medios financieros importantes podía realizar este tipo de obra pía. El piadoso donador aparecía ya en la decoración de Doura-Europos, fechada hacia el año 250, y en las catacumbas romanas. Galiene y Pierre FRANCASTEL, *El retrato*, Cátedra, 1978, págs. 67-68. Aparecerá como FRANCASTEL, *El retrato*.

⁷¹⁷ Como evidencian, por ejemplo, las pinturas murales fechadas a finales del siglo IV del cubículo de León, en las catacumbas de Comodila de Roma.

⁷¹⁸ Tipo de indumentaria que se observa muy poco después en otras figuraciones reales, como la de Fernando I en el Arca de las reliquias de San Isidoro, labrada después de 1063, que se conserva en la Colegiata real de san Isidoro, en León. Vid. Amancio ISLA FREZ, *Realezas hispánicas del año mil*, colección Galicia Medieval: Estudios, n^o 6, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña, 1999, que será citado como ISLA, *Realezas*. Sobre el arca-relicario, remito al reciente artículo de Isidro G. BANGO TORVISO, "Relicario de san Isidoro", en BANGO, (Dir.), *Maravillas*, págs. 228-229 por el estudio y las referencias bibliográficas que aporta sobre ella.



comentarse, aunque se adivina un gesto similar al de su esposo, pues también dirige su mirada hacia el edificio en honor a la donación que efectúa y su atavío regio, tanto en lo que concierne a su indumentaria como a su tocado, pues parece ostentar una visible corona, también en forma de nimbo.

*^(Fig.284)Fuera del ámbito hispano constan evidencias materiales que confirman existió un tipo iconográfico de donante que fue aceptado por toda Europa occidental alrededor del año mil. Claro ejemplo lo constituye el folio 7v del *Evangelio de Bamberg*⁷¹⁹ donde, con importantes analogías a las que se verán en la efigie de García, figura representado Enrique II ofreciendo a dicha institución religiosa uno de los Evangelarios que ordenó realizar en 1020. Ya en ámbito hispánico puede encontrarse un único ejemplo parecido que es un año posterior al najerense⁷²⁰. Se trata del llamado *Libro de las horas de Fernando y Sancha*, códice de lujo que tendría, entre otras finalidades, la de prestigiar a los soberanos, cuyo folio 3r⁷²¹ muestra una composición de discutida interpretación⁷²². Soledad de Silva advertía sobre el parecido que guardan ambos códices, sobre todo en lo que atañe a la colocación de los reyes castellanos a ambos lados de otro personaje de controvertida identificación⁷²³, lo que la llevaba a sospechar en una influencia del manuscrito rojano sobre el leonés⁷²⁴. Cierta o no dicha influencia, conviene apuntar que en lo que a iconografía se refiere ambas figuraciones no proponen la misma significación, pues la primera ilustra, como ya se ha dicho, una escena de donación mientras que la segunda parece mostrar una escena de presentación, sobre todo si se tiene en

⁷¹⁹ Staatliche Bibliothek. Bamberg (MSC Bibl. 95). DE HAMEL, *Une histoire*, pág. 64.

⁷²⁰ Según la noticia que aparece en el folio 208, en la que se cita a quien ordenó su elaboración, quienes la llevaron a cabo y el año de su confección. Manuel. C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación de San Isidoro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, León, 1983, págs. 279 y sig. Citado en ISLA, *Realezas*, pág. 186.

⁷²¹ Antes folio 6r.

⁷²² Existen varios estudios sobre sus miniaturas. Entre ellos, Ángel SICART, *Pintura medieval: la miniatura*, Velograf, Santiago, 1981 y Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, Colección de Historia del Arte Hispánico, vol. II, Alhambra, Madrid, 1980, pág. 104. Aparecerán como SICART, *Pintura medieval* y YARZA, *La Edad Media*, respectivamente. La referencia más reciente y que aporta abundante bibliografía es la de Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Libro de Horas de Fernando y Sancha", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 232-234.

⁷²³ Manuel C. Díaz y Díaz lo identifica con el copista y Ángel Sicart propone que se trata de algún aristócrata de la corte. Incluso hay autores que defienden que podría tratarse de uno de los miembros de la familia real. Teorías citadas en ISLA, *Realezas*, pág. 188, quien se adhiere a la hipótesis de Joaquín Yarza, quien supuso que podía tratarse del rey David, el autor de los Salmos que vienen a continuación en el códice. YARZA, *Arte y arquitectura*, págs. 167-168. Más información sobre la problemática identificación en Fernando GALVÁN FREILE, "La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, pág. 39 y ns. 31-34. Se verá, en lo que sigue, como GALVÁN, *Producción de manuscritos*.

⁷²⁴ DE SILVA, *Primeros retratos*, pág. 261.



cuenta que este libro fue un objeto de regalo de la reina al rey y que, en la imagen, doña Sancha, mediante gestos elocuentes, insta al joven a que entregue el volumen a su esposo. Sin embargo, en cuanto a miniatura de retrato, tipo iconográfico consensuado en este caso, sí parece evidente la influencia del primero sobre el segundo, pues la *Dotación* fue, como se ha visto, iniciadora en la península de esta tipología representativa y, por tanto, debe dársele la razón a la historiadora.

^{*Fig.285}El primer documento que integra una representación del rey de Aragón se encuentra en el **Tumbo A** de la catedral compostelana, compilación que comenzó a escribirse en 1129 por disposición del tesorero don Bernardo y que integra copia de privilegios desde el año 834 hasta el 1255⁷²⁵. Esta clase de cartulario, que cumplía la función de recoger la documentación legal que justificaba las posesiones y privilegios de la entidad emisora, no era extraña en el ámbito hispánico medieval pues, aunque con nombre distinto, también se atestiguan en Asturias, Galicia, Portugal, Castilla, Aragón y Cataluña⁷²⁶. Comenzaron a elaborarse en Francia, Italia y en el norte peninsular desde finales del siglo XI, aunque fue durante la centuria siguiente cuando se generalizó su uso hasta tal punto, que sus copias llegaron a considerarse tan fidedignas como los propios originales⁷²⁷.

El volumen de Compostela, precioso por su rica ilustración y creado dentro de la órbita de exaltación y apogeo de la diócesis, exhibe miniaturas que representan la Invenición del sepulcro de Santiago, un total de 27 retratos de los reyes donantes, la mayor parte de ellos entronizados y, al final, el escudo de León y Castilla⁷²⁸. En su elaboración han sido distinguidas hasta cuatro etapas, que coinciden más o menos en el tiempo, siendo la primera, que debió tener lugar entre 1129 y 1134, el momento en el que se ilustró la viñeta inicial y 24 de las efigies, una de las cuales es la que interesa en el presente estudio⁷²⁹. De todas ellas, nos afecta la que ilustra el texto del

⁷²⁵ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 59. Parece ser que está incompleto, pues en su prólogo se expresa el contenido previsto. Debía tener 5 libros en los que se recogerían los documentos de personajes reales, los testamentos condales, las donaciones de arzobispos y obispos, las efectuadas por el clero menor, y las de los miembros de la familia eclesiástica. FERNÁNDEZ, *Retrato regio*, pág. 41.

⁷²⁶ En Galicia, Asturias y Portugal se denominan *tumbos*; en Castilla se refieren a ellos como *beceros*; en Aragón son *cabreos* y en Cataluña *capbreus*. Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ “Los antiguos tumbos de Santiago”, en Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ; Fernando LÓPEZ ALSINA y Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid, 1985, pág. 11. Citados como DÍAZ Y DÍAZ, *Antiguos tumbos y DÍAZ Y DÍAZ et alii*, *Tumbos de Compostela*, respectivamente.

⁷²⁷ *Ibidem*, pág. 12.

⁷²⁸ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 121. El gran número de soberanos efigiados hizo pensar a Fernando Galván, de acuerdo con Serafín Moralejo, que los monarcas fueron también, en cierto sentido, los destinatarios de este libro. GALVÁN, *Producción de manuscritos*, pág. 40 y n. 55.

⁷²⁹ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “La miniatura en los tumbos A y B”, en DÍAZ Y DÍAZ *et alii*, *Tumbos de Compostela*. Será referido como MORALEJO, *Tumbos A y B*.



folio 38v pues, única miniatura del códice que exhibe a un monarca ajeno a la corona asturleonera y de Castilla, presenta al rey aragonés Pedro I⁷³⁰.*(Fig.286) Comparte con la mayoría de figuraciones el marco cuadrangular⁷³¹ con decoración en los cantos o vértices, en este caso muy simplificada, el fondo monocromo⁷³² y la colocación sedente del personaje, si bien se observan significativas diferencias puesto que no puede integrarse dentro del grupo que Etelvina Fernández denominó como “efigies entronizadas”, retratos soberanos engalanados con el respectivo *ornatus* o regalia, atributos propios y exclusivos de su persona⁷³³. Y es que, aunque sorprendente, nuestra figuración evidencia la completa ausencia de insignias exclusivas de la realeza que, por otro lado, se confirman en el resto de representaciones regias⁷³⁴. Un rápido vistazo a la iconografía del cartulario confirma que esta desaparición tan sólo se produce en tres casos: cuando figuran personajes que no ostentan dignidad real⁷³⁵, cuando sí mantienen la dignidad aunque dentro de una condición de viudedad⁷³⁶, y en el más excepcional caso de Pedro I. ¿Qué motivo es el que ha llevado al artista a prescindir de corona y cetro en el caso del rey aragonés? Serafin Moralejo, que ya había advertido esta particularidad, suponía que la ausencia de los *regalia* se explicaría por la pertenencia del personaje a otra monarquía, es decir,

⁷³⁰ Aunque figura la reina Jimena de Navarra, quien fue madre de doña Urraca, segunda esposa de Alfonso V (999-1028) y, por tanto, vinculada directamente con la casa real castellana. En el encabezamiento del texto de su donación, en el folio 37v, también figura la reina viuda, como más adelante se verá. A pesar de los problemas relativos a su datación, los últimos estudios sitúan la donación de la navarra el 12 de septiembre de 1028. Manuel LUCAS ÁLVAREZ, *Tumbo A de la catedral de Santiago*, Cabildo de la S.A.M.I Catedral, Seminario de estudios galegos, Santiago, 1998, págs. 200-201. Se verá citado como LUCAS, *Tumbo A*.

⁷³¹ Weitzmann supone que el deseo del ilustrador de aumentar la importancia de su creación se expresó trazando, entre otras formas, una sencilla línea alrededor de la composición, de manera que el lector ya no concebía el texto y su ilustración como un todo homogéneo, sino que veía una imagen con marco aislada del texto. Deduce el autor que los marcos debieron de introducirse poco después de inventarse el códice, pues aparecen en las miniaturas de la *Iliada* de Milan, el más antiguo fragmento de códice ilustrado que se conserva. WEITZMANN, *Rollo y códice*, pág. 77.

⁷³² Aunque algunos soberanos se encuentran sobre fondos decorados de gran vistosidad, como es el caso de la representación de Ordoño III (951-956) en el fol. 13v, la de Alfonso V (999-1028) en el fol. 20v, o el que hubiera sido el de Fernando I (1037-1065) del fol. 25v, si se hubiera concluido.

⁷³³ FERNÁNDEZ, *Retrato regio*, pág. 47.

⁷³⁴ Como la corona o el cetro, por ejemplo. El manto, al igual que el trono, que en este caso no es del tipo curul, solamente es distintivo de alta dignidad, por lo que pueden emplearlo otras jerarquías inmediatamente inferiores.

⁷³⁵ Como son las representaciones de los condes Raimundo y Enrique de Borgoña –fols. 28v y 39r– o de las infantas, por ejemplo –fols. 34v, 38r y 38v–. En estos casos la ausencia de insignias entra dentro de la normalidad.

⁷³⁶ Se encontrarían dentro de este grupo las figuraciones de la reina Elvira (†1017), viuda de Vermudo II, en el fol. 35v y doña Jimena de Navarra, viuda de García Sánchez (994-1005), del fol. 37v. Quizás pueda intuirse que la ausencia de insignias se deba a su condición de viudedad, si bien mantienen el título regio en sus intitulaciones. Así, Elvira se intitula “*Ego Geluira regina*” y Jimena “*Scemena regina*”. Vid. docs. 89 y 90 en LUCAS, *Tumbo A*, págs. 194-197.



foránea, marcada además por el estigma de una bastardía original⁷³⁷. Otra teoría relaciona esta carencia por la ofensa que supuso la protección del rey aragonés a Diego Peláez quien, exiliado junto con varios canónigos y nobles gallegos, permaneció fuera del alcance del rey castellano Alfonso VI (1072-1109)⁷³⁸. Una tercera hipótesis estaría ligada a la personalización de su rostro mediante su poblada barba y los particulares cabellos rizados y oscuros, de aspecto moruno define Moralejo⁷³⁹, que parece identificarlo con la iconografía propia de san Pedro⁷⁴⁰. ¿Qué es lo que lleva al artesano a individualizar de tal manera al monarca aragonés y a despojarlo de todas las insignias propias de su soberanía? Su nombre, quizás. Pedro, “*Petrus*”, no sólo suponía una innovación ante el nombre de Sancho, que se repetía en la línea dinástica desde la hija de Aznar II (864-893), más recientemente compuesto con el de Ramiro, sino también la elección de un apelativo absolutamente desconocido en el ámbito regio aragonés del siglo XI⁷⁴¹. Teniendo en cuenta el significado de la elección de este singular nombre⁷⁴², podría aventurarse que el artista no hizo sino inspirarse en el entonces extraño calificativo del distante y foráneo rey. Así, recordando a san Pedro, lo particularizó mediante los rasgos propios del Apóstol, lo que quizás explique

⁷³⁷ MORALEJO, *Tumbos A y B*, pág. 51. El autor se refiere, sin duda, a una leyenda originada entre 1076 y 1134 como consecuencia de las rivalidades castellano-aragonesas y que se recoge en diversas crónicas medievales. Destaca, entre ellas, la llamada *Crónica silense*, escrita por un monje leonés hacia 1120, donde se cuenta que el primer rey aragonés fue hijo bastardo de Sancho Garcés III el Mayor de Navarra, quien concedió una insignificante parte de sus dominios –Aragón– para que el ilegítimo no pudiera alegar derecho alguno sobre los territorios legados a sus tres hermanos: García III de Navarra, Fernando I de Castilla y Gonzalo de Sobrarbe-Ribagorza. Esta bastardía puede deberse a una confusión de la crónica leonesa al identificar en una sola persona a los dos hijos del mismo nombre del rey aragonés. Que no era extraño denominar con el mismo apelativo a más de un hijo lo atestigua, por ejemplo, el propio Ramiro I, quien tuvo como descendientes, entre otros, a Sancho Ramírez, conde de Aibar, y Sancho Ramírez, futuro rey de Aragón. Antonio DURÁN GUDIOL, “Ramiro I”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 20. Figurará citado, en lo que sigue, como DURÁN, *Ramiro I*.

⁷³⁸ Teoría indicada, aunque no compartida, por Serafín Moralejo. MORALEJO, *Tumbos A y B*, pág. 51. Lo cierto es que los sentimientos del promotor Gelmírez hacia Pedro de Aragón no debieron de ser afables pues, según se refleja en la *Historia Compostelana*, siendo electo, no pudo atravesar el reino de Aragón para ser consagrado en Roma como obispo en 1101. Así, y de acuerdo con lo anterior, el cabello erizado, la piel negruzca y la gesticulación del aragonés serían atributos propios de su crueldad y lascivia. Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Poder, Memoria y Olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)”, en *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, nº 1, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pág. 192.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ Símil advertido por Javier Martínez de Aguirre, director de esta tesis doctoral.

⁷⁴¹ Parece que Sancho Ramírez adoptó este nombre para su primogénito el mismo año en que realizó su viaje a Roma, momento en el cual se convirtió en *miles sancti Petri*. Carlos LALIENA CORBERA, “Pedro I”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 32. Será referido como LALIENA, *Pedro I*. La utilización de este nombre también fue muy tardío en la órbita real castellana, pues el primer monarca que ostentó este apelativo reinó a mediados del siglo XIV.

⁷⁴² “En esta época, los nombres eran como un espejo que reflejaba el brillo de los antepasados o [...] de los vínculos que unían a los linajes; a los ojos de los demás rememoraban la fuerza y poder familiares y eran, para el que los portaba, una exigencia de comportamiento a la altura de los ancestros. Pedro era un nombre que unía al niño a la Iglesia y lo convertía en su campeón”. *Ibidem*.



la omisión de los elementos reveladores del poder. De hecho, el único indicio de soberanía se encuentra en las letras del pergamino que sostiene el aragonés, pues lo intitulan “PETRUS REX”, leyenda que además de permitir identificarlo hace que esta miniatura deba ser incluida dentro de la categoría de retrato. Y es que esta representación, al igual que ocurría en los códices anteriores, reemplaza al soberano en persona y, por tanto, valida el documento que ilustra⁷⁴³: Pedro I corrobora, con su presencia, la donación de unas casas y heredades de cierta importancia ofrecida a la iglesia jacobea en marzo del año 1098⁷⁴⁴. Sedente sobre un alto trono arquitectónico de tres escalones enriquecido por cojín de rollo y amplio lienzo, bastante austeros en comparación con los empleados por los otros reyes del códice, figura en ademán de señalar el texto de la dotación, actitud que ya se ha observado en otros manuscritos cercanos cronológicamente, como manifiesta la *carta de confirmación de Privilegios de Alfonso II*, fechada en 1174, ya analizada en el anterior bloque.

Los referentes más directos a esta iconografía han sido encontrados por Serafin Moralejo, quien estableció lejanos paralelos entre las representaciones entronizadas de la primera etapa del cartulario⁷⁴⁵ y la tradición languedociana definida hacia 1100 en unos retratos de Vespasiano y Tito provenientes de un manuscrito de Flavio Josefo que se conserva en Toulouse y, algo más próximos, en los grabados del relicario de san Demetrio, que procede del castillo de Loarre. A esta misma tradición estilística parece remitir, igualmente, alguna de las esculturas de la portada de Platerías, ya en la misma catedral de Santiago⁷⁴⁶. *(Fig.287) Entre los consecuentes más inmediatos, dentro del reino castellanoleonés, destaca el inconcluso *Libro de las estampas* de la catedral de León el cual debió de ser comisionado por Manrique, obispo de León hasta 1205, hacia 1200⁷⁴⁷. Por desgracia, en el ámbito de la Corona de Aragón se desconocen cartularios de esta índole con efigies regias entronizadas.

⁷⁴³ Algo advertido por varios estudiosos, como Serfin Moralejo, quien establecía, a propósito de la ya citada hipótesis de André Grabar: “en el tumbo bastó con la efigie de los respectivos otorgantes para autentificar y autorizar, como si de un sello se tratara, la documentación recopilada” o María Eugenia Ibarburu, por ejemplo, quien explicaba, más adelante en el tiempo: “todos estos retratos [del Tumbo A] podrían responder a la antigua tradición iconográfica que incluía retratos de autor junto al texto [...] como una forma de autentificar y garantizar los documentos que acompañan, mediante la imagen del otorgante”. MORALEJO, *Tumbos A y B* e IBARBURU, *De capitibus*, págs. 349-350.

⁷⁴⁴ Que, según parece, habían sido propiedades de Ibn Abtalib. LUCAS, *Tumbo A*, pág. 206.

⁷⁴⁵ Que son las que conciernen al presente análisis. Han sido distinguidas hasta cuatro etapas en la iluminación del códice. Sintetizadas en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, págs. 315-316.

⁷⁴⁶ En particular la Majestad del contrafuerte derecho de la portada. MORALEJO, *Tumbos A y B*, pág. 48.

⁷⁴⁷ *Testamentos de los reyes de León*, Archivo de la Catedral (Cód. 25). Fue publicada una edición facsímil junto a un estudio de sus miniaturas en *Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas)*, Universidad de León y Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León, 1997 y Fernando



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

409

*^(Figs.288-293)De mediados de esta misma centuria, es decir, del siglo XII, y ya dentro del marco aragonés, sobresalen las distintas versiones⁷⁴⁸, de las llamadas **Actas del concilio de Jaca** cuyas dataciones están aún hoy por determinar. El fin por el cual fueron creadas dichas Actas fue el establecimiento, en 1077, de la sede episcopal oscense en Jaca y la consiguiente reestructuración territorial de las diócesis y posesiones monásticas que en aquel momento integraban parte de Navarra, Aragón y Cataluña. Parece ser que se basaron en un concilio auténtico cuya documentación textual se ha perdido⁷⁴⁹, aunque en lo que a copias o falsificaciones se refiere, se han establecido un total de 15 ejemplares dispersos entre los archivos de Huesca y Jaca⁷⁵⁰, seis de ellos iluminados. El catálogo del presente estudio integra cuatro, aunque consta, sin embargo, la existencia de dos más; uno de ellos que prescinde de la figura real⁷⁵¹, y otro que, pese a exhibirla, lamentablemente no ha podido ser estudiado directamente⁷⁵².

GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las estampas de la Catedral de León*, Universidad de León y Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León, 1997, 123 págs. Se citará como GALVÁN, *Estampas*. Vid. también, del mismo autor, "Libro de las Estampas", en BANGO (Coord.), *Maravillas*, pág. 125.

⁷⁴⁸ En la actualidad los historiadores aceptan que estas actas son falsificaciones que responden al intento de buscar apoyos legales e históricos para hacer frente a los diversos litigios surgidos entre los obispados y contra los monasterios en materia de límites y posesiones. M^a del Carmen LACARRA DUCAY, *Catedral y Museo diocesano de Jaca*, Musea Nostra, Bruselas, 1993 –en adelante, LACARRA, *Catedral–*; o Domingo J. BUESA CONDE, "Actas del Concilio de Jaca", en VVAA, *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S.A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, pág. 170 –en lo que sigue, BUESA, *Actas–*.

⁷⁴⁹ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "*Rex caput ecclesiae*. Actas del concilio de Jaca (*synodus novem episcoporum in Iacca*)", en BANGO (Coord.), *Maravillas*, pág. 106. Será referido como CARRERO, *Actas*. De acuerdo con las tesis tradicionales, en el supuesto concilio se reunieron las más importantes personalidades: Ramiro I y su hijo y sucesor Sancho Ramírez, y los magnates del reino. Por parte de los eclesiásticos acudieron el arzobispo de Aux, en calidad de prelado metropolitano de las tierras de Aragón, y los obispos afectados por la reorganización de los límites aragoneses: Guillermo de Urgell, Eraclio de Bigorra, Esteban de Olorón, Gómez de Calahorra, Juan de Pamplona, Sancho de Jaca, Paterno de Zaragoza, Arnulfo de Roda, y los abades Blasco de San Juan de la Peña, Banzo de San Andrés de Fanlo, y Garuso de San Victorián de Asán. BUESA, *Actas*, pág. 170. En todos los pergaminos miniados, uno con escritura mozárabe y el resto con escritura visigótico-carolina, Ramiro I y su hijo Sancho comunican que, a resultas de un sínodo convocado en Jaca con nueve obispos, se restauraba el antiguo obispado oscense, con lo que se establecía la sede provincial en aquel lugar y se concedían diversas donaciones para su completa restauración.

⁷⁵⁰ Antonio UBIETO ARTETA, "El románico de la catedral jaquesa y su cronología", en *Príncipe de Viana*, año XXV, n^{os} 96-97, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1964, pág. 187. Se citará, en lo que sigue, como UBIETO, *Románico*. En opinión de Antonio Durán todas las copias fueron realizadas en el *scriptorium* de la catedral de Huesca a mediados del siglo XII con motivo de la defensa, por parte de los canónigos de Huesca, de sus aspiraciones territoriales contra los intereses de los obispos vecinos y de los principales monasterios, como san Juan de la Peña y Montearagón. Vid. Antonio DURÁN GUDIOL, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, CAZAR, Sabiñánigo, 1973. Citado en LACARRA, *Catedral*, págs. 72-73.

⁷⁵¹ Es el códice de la catedral de Huesca (Ms. AH 2-70) que, según Antonio Durán, fue realizado después de 1155. Incluye un total de nueve figuras alineadas en la parte inferior y ataviadas con casulla e



*^(Fig.288)Por cronología, el primer ejemplar⁷⁵³, escrito en letra mozárabe lo que puede ser muy significativo, despliega una disposición que se organiza por registros – texto-figuración-texto-figuración–⁷⁵⁴, y aunque parece encontrarse distorsionada por la colocación de las personas regias en el lado izquierdo del registro dedicado al discurso textual, no lo está, pues aquella ocupa el área en donde debiera encontrarse el crismón, elemento que suele encabezar los textos medievales de cierta relevancia. Lo cierto es que no debe menospreciarse esta colocación, pues la representación real se encuentra, visual y espacialmente, sustituyendo al tradicional monograma de Cristo.

Porter lo creía originario del *scriptorium* de san Juan de la Peña, al igual que los ejemplares jacenses a los que más adelante se hará referencia, y, a instancias de Ricardo del Arco quien opinaba que se trataba del documento original, había sido fechado en 1063⁷⁵⁵. Lo cierto es que, aunque no es el documento auténtico, esta falsificación parece corresponder a la redacción más antigua que, de acuerdo con estudios de Antonio Durán, habría tenido lugar en Roma entre los años 1130 y 1140⁷⁵⁶ con la posible intervención del maestro Juan, clérigo de la cancillería de la curia pontificia y abogado de la parte aragonesa en el pleito ante la Santa Sede sobre los límites de la nueva diócesis⁷⁵⁷. Quizás pudiera realizarse allí, aunque con la ayuda de maestros oscenses quienes, conforme a Lacarra y Morte, “supieron aunar un tradicionalismo autóctono, de fuerte expresividad y vigoroso colorido, y un afán

insignias como el báculo y un particular tipo de mitra. Están colocados de frente y sin título alguno que permita su identificación. En el centro destaca, por su mayor tamaño, el arzobispo. M^a Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA, *Catálogo del museo episcopal y capitular de Huesca*, Guara, Zaragoza, 1984, pág. 135. Aparecerá, en las siguientes líneas, como LACARRA y MORTE, *Catálogo*. La miniatura aparece publicada en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, fig. 72.

⁷⁵² Aunque se hará la pertinente descripción más adelante. La cuestión es que tras la muerte de mosén Antonio Durán el archivo de la catedral de Huesca permanece cerrado, por lo que no ha sido posible consultar y, por tanto, fotografiar, ningún códice allí conservado.

⁷⁵³ Archivo de la Catedral de Huesca (Perg. 2-47).

⁷⁵⁴ El segundo de ellos, destinado a dibujo, permanece en blanco. Este tipo de composición se generalizó en el siglo V sobre los mosaicos monumentales de los arcos triunfales y sobre los muros del ábside de las basílicas del arte cristiano. Fórmula anunciada en la imagen de terracota Barberini, se caracterizaba por distribuir la escena en dos o más registros superpuestos que presentaban en lo alto a la figura de Cristo rodeado por guardas angélicos, evangelistas y santos y, en el resto, a las otras categorías. En los monumentos imperiales, este esquema se tradujo colocando al soberano, generalmente, en el centro de la composición y en el registro superior, acompañado por cortesanos, senadores, generales, etc. en los registros inferiores. Para más información, véase GRABAR, *L'empereur*, pág. 209.

⁷⁵⁵ Ambos autores citados en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 162.

⁷⁵⁶ No obstante, Antonio Urbieto proponía que la versión más antigua fue falsificada bastante antes, entre 1096 y 1101, mientras que Domingo J. Buesa proponía el período que transcurre entre 1104-1130. Vid. BUESA, *Actas*, pág. 170.

⁷⁵⁷ Citado en LACARRA y MORTE, *Catálogo*, pág. 132.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

411

renovador en sentido naturalista tomado, muy probablemente, de los talleres pontificios⁷⁵⁸.

En esta representación el rey se encuentra, junto al heredero al trono, en el espacio en principio destinado, como se ha advertido, al crismón⁷⁵⁹. Con respecto al resto de ejemplares, en esta primera copia conservada se han empleado tintas amarilla y encarnada junto al color negro, que destinó a los contornos, a los trazos de las fisonomías, a los cabellos y a algunos detalles de las indumentarias. Destaca, en primer lugar, la relativa simplicidad en la elaboración de los personajes regios en relación con los eclesiásticos quienes, situados en la franja inferior, figuran conversando sentados en vistosos tronos curules, con una única excepción, al tiempo que ostentan sus más significativos complementos propios de sus cargos. En segundo lugar, llama la atención la ausencia de insignias, pues tanto el soberano como su inmediato sucesor prescinden de cualquier *ornatus* que aluda a su dignidad regia. Tan sólo Sancho Ramírez, identificado por la diferencia de edad manifiesta entre los dos personajes⁷⁶⁰, porta, casi imperceptible por la sutileza de sus trazos, un elemento distintivo: la diadema. De hecho, este es el único elemento que permite conjeturar que ambos individuos pueden tratarse del rey y de su sucesor y, aunque esta identidad podría ser desmentida, los términos con los que se inicia el documento, “*Ranimirus gloriosus rex et Sancius filius eius*”⁷⁶¹ parecen corroborar la hipótesis.

⁷⁵⁸ Las investigadoras llaman la atención sobre los parecidos entre estas ilustraciones y las iluminaciones que figuran en la biografía de la condesa Matilde de Toscana (1046-1115) titulada *Vita Mathildis*, de Donizo de Canossa, del siglo XII, conservada en la Biblioteca Vaticana de Roma. También encontraron parentescos con los *Rollos del Exultet*, de origen siciliano. *Ibidem*, pág. 133.

⁷⁵⁹ Antonio Durán especifica que ambos se encuentran sentados. Antonio DURÁN GUDIOL, “Actas del concilio de Jaca”, en *VVAA, Signos*, pág. 284 –en adelante, DURÁN, *Actas*–. Quizás son las franjas horizontales sostenidas por una estrecha banda curva que se distinguen en sus espaldas lo que incitó al historiador a lanzar esta hipótesis. Teniendo en cuenta la sencillez de sus escasos atributos y que los personajes eclesiásticos también se encuentran sedentes, su teoría parece plausible. Hay que tener en cuenta que en los siglos XI-XIII la posición sedente estaba reservada a Dios y a los personajes reales o alegóricos que gozaban de una superioridad jerárquica y de un poder. El rey, el papa, el obispo o el juez ejercían sus poderes sentados. Cito a GARNIER, *Signification et symbolique*, pág. 113.

⁷⁶⁰ Ramiro I se presenta con barba y bigote, muchas veces signo de longevidad, mientras que su hijo se exhibe con un rostro jovial y perfectamente rasurado. Esta diferencia entre ambos quizás deba ponerse en relación con la idea que desde antiguo se tenía de la barba. Marca de belleza, virilidad, gravedad, sabiduría, de fuerza física y de coraje, fue empleada para los dioses más pujantes de los diversos panteones. Para más información acerca del concepto positivo y negativo de este elemento, remito a Georges LANOË-VILLÈNE, *Le livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mytologie*, vol. II, Imprimeries Gounouilhou, Bordeaux, 1926-1936, págs. 26-32. Será indicado, en lo que sigue, como LANOË-VILLÈNE, *Livre des symboles*.

⁷⁶¹ Conforme a la transcripción que, procedente de la edición de Antonio DURÁN GUDIOL, *La iglesia en Aragón*, Roma, 1962, se ofrece en UBIETO, *Románico*, Apéndice, doc. 1.



Es preciso hacer constar que la carta legal presenta una serie de elementos que se repetirán en el resto de copias de las *Actas del concilio de Jaca*. También distribuidas en cuatro franjas que alternan texto e imagen, se exhibe el rey en compañía de sus hijos –aunque en este caso sólo se representa con su primogénito– en el extremo superior izquierdo. Entre las dos partes textuales, suele colocarse una hilera de obispos que flanquean al arzobispo, franja que aquí se ha dejado sin miniar y, al pie del manuscrito, se sitúa el resto de personas eclesiásticas hasta alcanzar el número de nueve⁷⁶². A pesar de que la presente ilustración muestra significativas diferencias concernientes a la posición, a la ausencia de insignias y a la única compañía de su inmediato sucesor⁷⁶³, en líneas generales coincide con el resto de ejemplares.

*(Fig.289)El segundo documento de las *Actas* conservado en el Archivo capitular de Huesca tan sólo lo conocemos por una descripción ofrecida por M^a Carmen Lacarra y Carmen Morte⁷⁶⁴. La copia es bastante tardía, de hacia 1285-1300⁷⁶⁵, y comparte las mismas características que se verán en los pergaminos jacenses, anteriores en su ejecución. De nuevo en el ángulo superior izquierdo, se presenta Ramiro I, aunque esta vez en compañía de sus dos hijos, los dos Sanchos si se acepta la identificación propuesta para las otras copias⁷⁶⁶, todos en pie y vestidos con túnica y manto. En la franja central, aparece representado el arzobispo, presidente del concilio, si bien aquí sedente en un trono y con actitud de bendecir. Lo flanquean seis prelados en pie, grupo que se completa en la franja inferior, donde se colocan otros personajes religiosos. Todos van destocados, ataviados con sencillez y sin atributos de jerarquía. Advierten las autoras que por su estilo corresponde a la modalidad francogótica

⁷⁶² Pues fueron nueve las personalidades que asistieron al concilio entre obispos, arzobispos, prelados y abades.

⁷⁶³ En este sentido conviene recalcar la singularidad de este pergamino.

⁷⁶⁴ LACARRA y MORTE, *Catálogo*, pág. 139.

⁷⁶⁵ Pues fue autorizada por el notario oscense Gil de Fraga y testificada por otros cuatro notarios, entre los cuales figura Pedro Ángeles, que residía en Huesca a finales del siglo XIII. *Ibidem*, págs. 139-140.

⁷⁶⁶ DURÁN, *Actas*, pág. 286; LACARRA, *Catedral*, pág. 73 y, más recientemente, CARRERO, *Actas*, pág. 106. Además de su legítimo primogénito y sucesor nacido en 1043, entre la descendencia de Ramiro I tan sólo se cuentan otros dos hijos varones: el ilegítimo Sancho, quizás tenido con Amuña o Muña, hija de Ínigo López de Bergua y afincada en Barbenuta en Serrablo, y García, que fue obispo de Aragón-Jaca desde 1076 a 1086. Los datos de la descendencia de Ramiro I se han recogido de DURÁN, *Ramiro I*, pág. 21. Cabría preguntarse si es posible identificar al segundo de los hijos con García, quien todavía no podía aparecer con los atributos propios de su jerarquía eclesiástica en el pergamino, donde se representaba a los participantes en el concilio de 1063. La ausencia de su nombre entre quienes suscriben el documento lo contradice. Por otra parte, la aparición de la expresión “*Sancius filius regis. Alius Sancius frater eius*” entre los firmantes, confirman la identificación con los dos hermanos del mismo nombre.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

413

lineal⁷⁶⁷ y que, por diversos particulares como la seguridad y flexibilidad en el trazo, comparte analogías con otras obras de pintura mural de datación aproximada, por lo que ha sido considerado como el mismo autor: el llamado “Segundo maestro de Bierge”⁷⁶⁸.

*^(Fig.290)Entrando ya en los códices guardados en el Archivo diocesano de Jaca y siguiendo el orden establecido por M^a Carmen Lacarra, el primer documento a analizar es el identificado como *Synodus novem episcoporum in Iacca*⁷⁶⁹. El manuscrito luce quince figuras al trazo que representan a Ramiro I con sus dos hijos acompañados por varios personajes, entre los que se distingue a nueve obispos con su respectivo báculo y a tres abades, bajo cuyos pies se escribió la confirmación de Pedro I de Aragón en árabe.

La composición, conforme a lo usual en estas falsificaciones, se organiza en cuatro registros. A excepción del soberano y su progenie, ubicados en el margen superior izquierdo, todos los individuos se encuentran identificados mediante anotaciones colocadas encima de sus cabezas. Al igual que ocurre con otros ejemplares, el arzobispo es de mayores dimensiones que el resto de acompañantes religiosos, jerarquía que también se aprecia entre la familia soberana, pues Ramiro I, que efectúa el gesto de aceptación con su mano⁷⁷⁰, es mayor que sus hijos. Tan sólo han sido empleadas notas de color, en rojo, para destacar ciertos detalles: las carnaduras, algunos elementos de la indumentaria en el caso de los clérigos, o alguna de las insignias, como el corto cetro flordelisado del soberano, los pequeños

⁷⁶⁷ Conviene advertir que el término “francogótico”, aunque ya ha sido utilizado en anteriores líneas, no ha sido aceptado por todos los historiadores ya que suponen que estos linealismos no son reflejo de la influencia francesa, sino el fruto de un desarrollo autónomo de la miniatura catalana. Vid. ESCANDELL, *Llibre dels usatges*, págs. 274-275.

⁷⁶⁸ Por ser él quien decoró la iglesia de san Fructuoso de Bierge (Huesca), ornamentación hoy repartida entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Museo Episcopal de Huesca y varias colecciones privadas de Barcelona. LACARRA y MORTE, *Catálogo*, pág. 140.

⁷⁶⁹ Identificado por detrás como “Concilio Nacional de Jaca. Año 1063, Acta original número 1”. LACARRA, *Catedral*, pág. 71. Sumarias y primerizas descripciones de estos tres cartularios se encuentran en Anthony KINGSLEY PORTER, “The tomb of doña Sancha and the romanesque art of Aragón”, en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XLV, n^{os} CCLVI-CCLXI, july.december, The Burlington Magazine Limited, London, 1924, pág. 176 –citado, en adelante, como PORTER, *Tomb of doña Sancha*– y en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 162, donde se fechaba el documento a finales del siglo XI o principios del XII. Más adelante ya se propuso una datación más tardía, como se recoge en la última descripción que realizó sobre el mismo Antonio DURÁN GUDIOL, “Actas del Concilio de Jaca”, en VVAA, *Aragón. Reino y corona*, pág. 327.

⁷⁷⁰ De acuerdo con François Garnier la mano abierta puede convertirse en el signo principal de una afirmación o de la aprobación de una proposición. GARNIER, *Signification et symbolique*, pág. 174.



pomos de los infantes⁷⁷¹ o los báculos de los obispos que, en relación con los elementos soberanos, sorprenden por su acentuación.

*(Fig.291) El segundo ejemplar de las *Actas*, también fechado a mediados del siglo XII, reproduce el mismo esquema ofrecido en el diploma anterior, si bien difiere en las medidas y en la factura, que denota una clara mediocridad del trabajo de su artesano con respecto al del primero⁷⁷². El esquema compositivo es idéntico, pues la superficie del pergamino también está dividida en cuatro registros que alternan texto e imagen, y la figuración real, de igual forma flanqueada por su progenie, se encuentra colocada donde debiera acomodarse el crismón. Coinciden ambos manuscritos en la técnica y los colores, en el número de personajes, en sus vestiduras y en sus respectivos atributos, aunque todo ello estampado con muy poca pericia y destreza. En general, se tiene la impresión de que este códice no es más que una tosca copia del anterior.

*(Fig.292) Algo más desigual es el tercer ejemplar⁷⁷³ porque, aunque se mantiene el mismo esquema compositivo, la posición del rey y de sus hijos varía considerablemente. Y es que las tres figuras soberanas, también en pie, se encuentran de frente y con las manos alzadas prescindiendo de cualquier insignia regia, a excepción de las coronas que ciñen Ramiro I y Sancho Ramírez, su inmediato sucesor⁷⁷⁴. Lo cierto es que en la Edad Media, la imagen de un personaje, real en este caso, cuyos brazos se encuentran elevados pudo ser un signo de poder. De hecho, el esquema de los brazos alzados, con o sin figuras que lo ayuden, es antiguo y se remonta al mundo preclásico de los hititas y babilonios. Parece ser que en la antigüedad, los dos brazos alzados se asociaban con la oración, reverencia y bendición. Los mortales alzaban sus manos para invocar poderes divinos y los

⁷⁷¹ Este pequeño pomo corresponde a un modelo icónico originario probablemente de Tours y llegado a la Península quizás desde Inglaterra, que sustituye el gran globo terráqueo por esta diminuta esfera. Ya se observa en las primeras improntas céricas de Alfonso VII de Castilla, y sirve igualmente para representar la tierra, como se ve en el *Beato de Gerona*, donde el Pantocrator sostiene con tres dedos una pequeña esfera sobre la cual se lee el término "tierra". Cito a Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Los sellos de Alfonso VII" Tirada aparte del libro José M^a SOTO RABANES (Coord.), *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora, Zamora, 1998, pág. 106 y n. 22.

⁷⁷² Por detrás consta: "Copia exacta y legal del concilio nacional de Jaca celebrado en 1063. hay adjuntos el original y otra simple copia bajo el número 1. Número 1. Concilio de Jaca, concurrió el rey Don Ramiro, su hijo don Sancho y nueve [sic] obispos, tres abades, y está signado de tres notarios". Vid. LACARRA, *Catedral*, pág. 71.

⁷⁷³ Por detrás lleva escrito: "Copia del Concilio de Jaca. Hay otra además legalizada y el original bajo el número 1". *Ibidem*.

⁷⁷⁴ El supuesto Sancho Ramírez, al ser señor de Aibar y por tanto, al no alcanzar dignidad real, tan sólo figura tocado con una especie de gorro frigio.



dioses, a menudo, para disponer sus favores o indicar su epifanía. La asociación de manos alzadas con el poder divino y la protección fue universal. Quizás desde Egipto, este gesto fue adoptado e investido de similares conceptos en las efigies de los dioses minoicos; en la Grecia antigua, este gesto mantuvo su importancia. Luego, esta misma iconografía se adoptó, inmutable, en el primer arte cristiano como *orans*: un hombre o una mujer vista de frente con las manos alzadas⁷⁷⁵. Y es que los cristianos, estimaba Schapiro, encontraron en este gesto un atributo corriente de poder que fue transferido del dios de la biblia hebraica y de las imágenes de las divinidades y soberanos paganos a las representaciones de Cristo y, de ahí, a las otras imágenes de autoridad⁷⁷⁶. De esta manera, ya en el siglo V, se encuentran testimonios iconográficos en los que Moisés alza sus brazos⁷⁷⁷, gesto que proseguirá realizando aunque con la ayuda de su hermano Aarón y de su yerno Hur a partir del siglo IX. Con la aparición de Aarón, sacerdote, asistiendo a Moisés, legislador, esta iconografía no hacía sino poner de relieve las estrechas relaciones entre lo político y lo sagrado, simbolismo que también adquirirían otras representaciones, como la de Maria-Ecclesiae, coronada, que alzaba sus brazos con la ayuda de David y Salomón⁷⁷⁸.

No se concluirá el análisis sin abordar el posible precedente de este tipo de escenas, tanto en lo que concierne a su temática, es decir, de concilios, como a la representación del rey acompañado por sus hijos.

*^(Fig.294)Por lo que se refiere al tema iconográfico, el pergamino muestra una escena que ya era familiar al ámbito de la miniatura hispánica, en concreto en los códices Albeldense y Emilianense, en alguno de cuyos folios se insertan miniaturas del rey en compañía de eclesiásticos que aludían a los concilios celebrados a instancias de ellos. Es preciso remitir a los folios 169v del *Códice Albeldense*, con Recesvinto en compañía de tres asistentes al concilio⁷⁷⁹, y al folio 347v del *Códice Emilianense*, que ilustra el *Ordo de celebrando concilio*, donde se muestra una

⁷⁷⁵ Helene E. ROBERTS (Ed.), *Encyclopedia of comparative iconography. Themes depicted in works of art*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1998, pág. 55. Se verá como ROBERTS (Ed.), *Encyclopedia*.

⁷⁷⁶ Meyer SHAPIRO, *Les mots et les images. Semiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000, págs. 50-65. Será citado, en lo que sigue, como SHAPIRO, *Semiotique*.

⁷⁷⁷ Como el mosaico de la batalla contra los amalecitas, en santa Maria Maggiore, de Roma.

⁷⁷⁸ Como se aprecia en el folio 7 de los *Evangelios de Metz*, conservados en la Biblioteca Nacional de Francia, Paris, Ms. lat. 11961. SCHAPIRO, *Semiotique*, pág. 64.

⁷⁷⁹ Siguiendo la identificación que, de la escena, hace P. Guillermo ANTOLÍN, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. I, Imprenta Helénica, Madrid, 1916, pág. 404. Se verá referido, en lo que sigue, como ANTOLÍN, *Catálogo*.



asamblea eclesiástica en presencia del rey⁷⁸⁰. Según Christopher Walter, quien analizó con bastante profundidad la iconografía de los concilios⁷⁸¹, ambas escenas, al igual que ocurre con las aludidas representaciones de los reyes aragoneses, no parecen tener precedente por su originalidad⁷⁸², aunque, por lo que se ve, tuvieron claros consecuentes dentro de la miniatura peninsular. Sin embargo, no por carecer de evidencias documentales que atestigüen la existencia de este tipo de miniaturas debe concluirse que, efectivamente, no existieron. En esta misma línea, André Grabar sostuvo que del mismo modo que los libros bizantinos empezaban mostrando al autor de la obra, pudo haber también libros de las actas conciliares con los retratos de los miembros del sínodo, al igual que constan pinturas murales que reúnen a los retratos de los miembros de todos los concilios⁷⁸³. De hecho, en los distintos reinos germánicos de occidente, obedeciendo a este mismo principio, los compiladores de muchos libros de leyes religiosas y profanas se hacían representar encabezando sus actas jurídicas y delante de las autoridades, eclesiásticas y laicas, imitando, seguramente, a los propios emperadores⁷⁸⁴. Es decir, pese a no haberse conservado ilustraciones de esta tipología en miniatura⁷⁸⁵ pudieron haber existido.

Por otro lado, hay que insistir, de nuevo, en el valor de la imagen como medio de legitimación. En esta línea se recordará lo señalado por Soledad de Silva, quien advertía que esta solución como medio de garantizar la autenticidad de las actas

⁷⁸⁰ CARRERO, *Actas*, pág. 106. Antolín describió la escena como “el rey sentado y un grupo de nobles”. Vid. ANTOLÍN, *Catálogo*, pág. 367. Más noticias sobre el *Ordo* en MUNIER, “*L’Ordo de celebrando concilio visigothique. Ses remaniements jusqu’au Xe siècle*”, en *Revue des Sciences religieuses*, n° XXXVII, Revue de la Faculté de Théologie Catholique de Strasbourg, Strasbourg, 1963, págs. 250-271; Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI, “Neovisigotismo iconográfico del siglo X. *Ordo de celebrando Concilio*”, en *Goya. Revista de arte*, n°s 164-165, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1981, págs. 121-124 y 398; y GODOY FERNÁNDEZ, C., *Arqueología y liturgia. Iglesias Hispánicas. Siglos IV al VIII*, Universidad de Barcelona, 1995, págs. 120-122.

⁷⁸¹ Christopher WALTER, *Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Institut Français d’Etudes Byzantines, Paris, 1970, Collection Archives de l’Orient Chrétien, n° 13, págs. 227 y sig. –en adelante, WALTER, *Conciles*–. Citado en Joaquín YARZA LUACES, “Los inicios de la miniatura hispana altomedieval”, en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell’arte medievale*, II serie, año XI, n°s 1-2, Viella S. R. L., Roma, 1997, pág. 41 –en lo que sigue, YARZA, *Los inicios*–.

⁷⁸² El problema de estas figuraciones conciliares es el mismo que el que se encontraba en los folios con las representaciones de los reyes porque, aunque se había establecido que ambos cartularios debían de inspirarse, en parte, en la Recensión Juliana, aportaban también iconografía novedosa. Así, Joaquín Yarza concluía: “en el gran siglo VII hispano, con los godos convertidos al cristianismo ortodoxo, se concibió y realizó un notable códice, la llamada Recensión Juliana, que unió a sus textos una ilustración en parte completamente nueva, en parte inspirada en modelos antiguos, al parecer más rica que la que entonces circulaba por otras zonas cristianas, dentro de la versión icónica”, y añadía: “Sin duda existen ciertas imágenes que han de ser necesariamente nuevas, como la famosa representación de los reyes visigodos, los navarros y los escribas”. *Ibidem*, pág. 85, n. 27.

⁷⁸³ Encabezando estos retratos parietales, suele encontrarse la figura del emperador que convocó el sínodo como su presidente. GRABAR, *Iconoclastia*, pág. 69.

⁷⁸⁴ GRABAR, *Iconografía*, pág. 70 y n. 25.

⁷⁸⁵ Si se tiene en cuenta que el repertorio de Walter es extenso y exhaustivo.



sinodales se ponía de manifiesto, sobre todo, cuando los retratos de los firmantes habían sido colocados entre o después de las suscripciones recogidas por las Actas. En este sentido, la misma autora añadía que es muy significativo el hecho de que, cuando se ha querido falsificar un documento, se ha retratado igualmente a los obispos con el fin de indicar que con la figuración de estos retratos se pretendía garantizar su autenticidad⁷⁸⁶.

En relación con el esquema del rey acompañado por sus hijos conviene advertir que no es extraño en la miniatura peninsular del momento. ^{*(Fig.295)}Recuérdese, por ejemplo, la viñeta de la portada del *Cartulario de Valdeiglesias*, de la segunda mitad de esta centuria⁷⁸⁷, donde, en tres compartimentos, aparece el rey Alfonso VII (1126-1257) con el conde Poncio, el abad Guillermo, posible promotor de la obra, y sus dos hijos Sancho y Fernando en una escena de donación a favor del cenobio. También en este caso las figuras se encuentran dibujadas a pluma mediante color negro, aunque presentan detalles con sombras y toques lavados de tinta amarilla. Teniendo en cuenta que estas dotaciones se realizan con los hijos de los soberanos como parte otorgante, no es raro que ellos también aparezcan representados junto a su padre, aunque aquí llevan corona, están identificados mediante cartela y no se hallan flanqueando a su padre.

No obstante, llama la atención que en la primera de las copias de las *Actas* Ramiro I se represente acompañado sólo por su sucesor, pues son ellos dos quienes comunican o notifican que establecen la sede episcopal en Jaca⁷⁸⁸, mientras que en el resto de falsificaciones aparece también con otro de sus hijos, el conde Sancho muy probablemente. No se ha podido averiguar qué llevó a la inclusión de este segundo hijo, ilegítimo aunque activo en la vida política del reino, en la iconografía de estos documentos, si bien esta introducción puede explicar el cambio compositivo observado entre la primera miniatura y las siguientes, donde el rey ya no aparece sentado, sino en pie y flanqueado por los dos miembros de su progenie.

Varias hipótesis pueden explicar la colocación de la iconografía real en los documentos analizados. Por un lado, el ya aludido valor de la imagen como elemento

⁷⁸⁶ Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Institución Príncipe de Viana, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1984, pág. 412. Aparecerá como DE SILVA, *Iconografía*.

⁷⁸⁷ Según Domínguez Bordona, pese a que la dotación fue otorgada en 1150, esta copia es de fecha algo más avanzada. En la actualidad se conserva en la Hispanic Society of America, en New York. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 59.

⁷⁸⁸ Según afirma el texto: [...] *Volumus notum fieri* [...]



legitimador. Por otro, una significación quizás relacionada con el antiguo tema de la *pietas*, entendido en el sentido de fidelidad a los deberes familiares y de afecto a los próximos, algo que no hacía sino beneficiar a la prosperidad del reino⁷⁸⁹. Así, podría conjeturarse que, del mismo modo que una representación del rey validaba y confirmaba el texto que ilustraba, la colocación de sus sucesores en la composición indicaba que esta validación estaba asegurada también en el futuro pues se tiene la impresión de que estas imágenes son los equivalentes iconográficos de las firmas de los representantes de la autoridad civil y eclesiástica y que son un sustituto jurídico de la presencia de los propios soberanos⁷⁹⁰. En esta línea, siendo los diplomas posteriores a la donación y algunos de ellos incluso posteriores al reinado de los hijos en ellos representados, puede pensarse que fuese un modo de forzar a los sucesores a dar y confirmar lo hecho por sus antecesores. Finalmente, si se tiene en cuenta que estas falsificaciones se realizaron con el fin de obtener apoyos legales e históricos para hacer frente a los numerosos litigios que enfrentaban a obispados y monasterios, parece lógico quisiesen evidenciar la participación regia que, reforzada por la presencia del sucesor, no sólo comunicaba la restauración del antiguo obispado, sino que también concedía diversas donaciones para su completa restitución.

*^(Fig.296)La siguiente figuración, también procedente de Jaca, se halla en un documento de **donación a la iglesia de San Pedro por parte de Ramiro I y su hijo Sancho Ramírez**⁷⁹¹. Este pergamino en cuestión es otra de las falsificaciones que la diócesis de Jaca-Huesca realizó para demostrar sus derechos sobre ciertas iglesias, por lo que debe enlazarse con el denominado Concilio de Jaca de 1063⁷⁹². A pesar de la unanimidad de los investigadores en lo que concierne a la falsificación y a la inserción del documento en el siglo XII, la fecha de realización es todavía hoy un oscuro punto por resolver⁷⁹³. En síntesis, y al margen de Domínguez Bordona, quien erróneamente juzgó el documento como verdadero al datarlo en el año 1063⁷⁹⁴,

⁷⁸⁹ GRABAR, *L'empereur*, pág. 100.

⁷⁹⁰ GRABAR, *Iconoclastia*, págs. 68 y sig. También BESANÇON, *Image interdite*, pág. 152.

⁷⁹¹ Museo Diocesano de Jaca (Docs. Reales, Leg. I, n° 3).

⁷⁹² Ana Isabel LAPEÑA, "Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca", en VVAA, *Signos*, pág. 292. Se verá citado, en lo que sigue, como LAPEÑA, *Ramiro I*. La carta parece ser una copia de un documento datado en abril de 1063 donde se recoge la entrega a la Catedral de 12 iglesias y un monasterio en los alrededores de la ciudad de Jaca. Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "Munificencia regia. Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca", en BANGO, (Dir.), *Maravillas*, pág. 125. Figurará reseñado como CARRERO, *Ramiro I*.

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 170.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

419

podría resumirse lo que sigue. Por un lado, Balaguer, que advirtió los parecidos con algunas de las copias de las Actas del Concilio de Jaca anteriormente vistas, supone que esta copia debió de realizarse en fechas tan tempranas como es el año 1100⁷⁹⁵. Sin embargo, por otro lado, Ubieto Arteta sospecha que, por las fórmulas empleadas en el escrito, se trata de una obra más avanzada, de hacia 1200⁷⁹⁶. Finalmente, de acuerdo con los postulados de Durán y Gudiol, la preparación de la copia más antigua debió de realizarse en Roma entre las décadas 1130 y 1140, opinión, esta última, compartida también por Lapeña quien, basándose en los parecidos entre las Actas y esta pretendida dotación, concluye que no es posible admitir que este documento sea de principios del siglo XII ni tan siquiera de sus primeras décadas⁷⁹⁷.

Quizás procedente del escritorio del monasterio de san Juan de la Peña, donde según Porter debía de encontrarse un grupo de excelentes iluminadores⁷⁹⁸, el pergamino inserta, en el lugar donde debiera ubicarse el crismón, la figura entronizada del soberano que conversa, animadamente, con su primogénito Sancho situado, en pie, frente a él. Dibujado a la pluma con tinta negra, Ramiro I porta las insignias propias de su dignidad real: corona ceñida sobre su cabeza, de similares características a las vistas en el *Liber Feudorum Ceritaniae*, manto y cetro, cuyo remate se compone por una flor de lis de la cual se ven surgir los estambres. Su actitud solemne se ve enfatizada por la colocación de las piernas, que mantiene cruzadas⁷⁹⁹, y por la disposición de su índice en alto que subraya su ademán dictaminador. Muy pocos detalles han sido resaltados mediante el color rojo, que se ha reservado para las carnaduras y el báculo del obispo de San Pedro, también de nombre Sancho, obispo de la diócesis entre 1058 y 1075, que figura en el margen derecho de la donación⁸⁰⁰.

La identificación de los personajes es tarea fácil, pues son los tres más importantes de todos los firmantes en el documento, esto es, “*Ranimirus rex*”,

⁷⁹⁵ BALAGUER, citada por LAPEÑA, *Ramiro I*, pág. 292.

⁷⁹⁶ Sobre las cronologías de las distintas versiones de las Actas, vid., entre otros, UBIETO, *románico*.

⁷⁹⁷ LAPEÑA, *Ramiro I*, pág. 292.

⁷⁹⁸ PORTER, *Tomb of doña Sancha*, pág. 176.

⁷⁹⁹ Definida como “una postura extraña y tenida por nada urbana en la Edad Media” por SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 36. François Garnier recordaba que la significación de las piernas cruzadas no era evidente; del siglo XI a la primera mitad del XII, los reyes, papas y obispos sólo cruzaban las piernas excepcionalmente. A partir de la segunda mitad del XII, como ya se ha advertido en anteriores líneas, los personajes que detentaron cierta autoridad se fueron representando cada vez más con las piernas cruzadas, especialmente si daban una orden, como sería este caso. GARNIER, *Signification et symbolique*, pág. 229.

⁸⁰⁰ M^a Carmen LACARRA DUCAY en *Catedral y museo diocesano de Jaca*, Musea Nostra, Bruselas, 1993, pág. 74. Figurará, en lo que sigue, como LACARRA, *Catedral*.



“*Sancius filius eius*” y “*Sancius ecclesiae iaccensis episcopus*”. Dentro del marco que alberga a la pareja soberana, también es sencillo discernir cuál es el rey y cuál el primogénito, pues además de la barba, signo de dignidad y de edad al poner de manifiesto la lógica diferencia de edad entre padre e hijo⁸⁰¹, tan sólo quien ostenta título real se encuentra sentado en el trono y con los *regalia* propios de su rango.

Sobre las características compositivas nada va a decirse, pues comparte, a grandes trazos, casi todo lo comentado en las líneas referentes a las distintas versiones de las *Actas del Concilio de Jaca*, algo que se hace extensivo a la técnica del dibujo y al uso de la bicromía. Tan sólo se resaltarán las relaciones con el trabajo escultórico del sepulcro de doña Sancha, el cual según Porter parece anunciar el estilo de esta miniatura⁸⁰², y con la pintura mural de la zona, datada en el tercer cuarto del siglo XII, advertidas por Carmen Lacarra y luego recordadas por Eduardo Carrero en una obra más reciente⁸⁰³.

*^(Fig.297)Nueva escena de dotación es la presentada en la copia de la ***Donación de Pedro I al obispo de Huesca***, de finales del siglo XII⁸⁰⁴ y conservada en el Archivo Diocesano de Jaca⁸⁰⁵. Quizás también procedente del *scriptorium* de San Juan de la Peña en virtud de sus parecidos con el documento anterior⁸⁰⁶, debe integrarse dentro del panorama religioso del momento, donde convergían las restauraciones diocesanas, la creación de nuevas, la entrada de la liturgia romana y la reforma de las antiguas instituciones monásticas⁸⁰⁷. Y también, claro está, los innumerables conflictos entre las diócesis, motivo o causa de todas estas falsificaciones

⁸⁰¹ Algo que, en contra de lo que opina Ana Isabel Lapeña, no debe entenderse como algo particular, si bien es una clara fórmula para distinguir la edad de Ramiro frente a la juventud de Sancho. LAPENA, *Ramiro I*, pág. 292.

⁸⁰² PORTER, *Tomb of doña Sancha*, pág. 176.

⁸⁰³ CARRERO, *Ramiro I*, pág. 125.

⁸⁰⁴ Ana Isabel LAPENA, “Donación del rey Pedro I a la diócesis de Huesca-Jaca de todos los diezmos de la ciudad, salvo las excepciones que determina”, en VVAA, *Signos*, pág. 252. Aparecerá como LAPENA, *Pedro I*. Este documento es una copia de otro anterior fechado en el siglo XI cuyo original se conserva en la catedral de Huesca. David L. SIMON en “Copy of donation of Pedro I”, en VVAA, *The art of medieval Spain. Ad 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, pág. 292. En lo que sigue, SIMON, *Copy* y VVAA, *Medieval Spain*, respectivamente.

⁸⁰⁵ Leg 1. Docs. Reales 10, E.

⁸⁰⁶ Otros investigadores sostuvieron que el carácter local se veía debilitado ante la llegada de influencias procedentes del sur de Francia y de Cataluña, como la actitud de los personajes figurados y el esquema de los paños, por ejemplo. Cito a DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 62 y *Manuscritos*, pág. 170. La simbiosis entre las tradiciones locales y las influencias foráneas son percibidas en SIMON, *Copy*, pág. 292.

⁸⁰⁷ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Munificencia regia. Donación de Pedro I a la diócesis de Jaca-Huesca”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 124. Reseñado, en las siguientes líneas, como CARRERO, *Pedro I*.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

421

documentales⁸⁰⁸. De hecho, de esta misma carta se han catalogado hasta siete copias⁸⁰⁹, aunque tan sólo dos contienen las ilustraciones de Pedro I y del arzobispo de Jaca-Huesca, también identificado en el texto con el nombre de Pedro.

Considerado como original por la historiografía tradicional y por tanto, erróneamente fechado en marzo de 1098⁸¹⁰, el pergamino alude a la donación realizada por Pedro I, rey de Aragón y de Navarra según se cita⁸¹¹, a la catedral de Huesca de los diversos diezmos de la ciudad, donación hecha en mano y en presencia del obispo⁸¹². Es precisamente este acto, el de donación al prelado oscense, el representado mediante los finos trazos negros de la pluma del miniaturista, quien ha entendido esta figuración como colofón del texto de la donación, concretamente en el margen derecho del pergamino, lugar tradicional de la signatura⁸¹³. Debajo de la ilustración puede leerse la confirmación otorgada por Alfonso II, quien además añade algunas disposiciones, recogida en las cuatro últimas líneas, confirmación que, se ha sospechado, debe encontrarse en fechas bastante cercanas a la realización del documento⁸¹⁴.

El soberano aparece sentado en un trono soporte de abundante ornamentación tanto geométrica como vegetal y animal. De él sobresalen las patas en forma de grandes garras y las cabezas de ave que deben cumplir la función de reposabrazos, si bien destaca, del mismo modo, la profusa decoración mediante incisiones en el respaldo, que lo convierte en solio magistral⁸¹⁵. Sobre el ya característico cojín de rollo trabajado con bordado y pedrería, se acomoda el rey Pedro vestido con igual indumentaria a la observada en otros cartularios ya analizados, como el *Liber Feudorum Maior*, por ejemplo. Sobre su cabellera oscura, densa y rizada, se dispone una alta corona que despliega cuidado ornato de joyería en su aro y remates, que junto al trono y a su indumentaria, hace clara alusión a su dignidad regia.

⁸⁰⁸ En opinión de Durán Gudiol, las relaciones entre Sancho Ramírez con el obispo Pedro no habían sido buenas a causa de la dotación, por parte de aquel monarca, a las otras instituciones eclesiásticas, por lo que ante las reclamaciones episcopales, su sucesor Pedro I debió ajustar sus primeras disposiciones. DURÁN, citado en LAPEÑA, *Pedro I*, pág. 252.

⁸⁰⁹ SIMON, *Copy*, pág. 292.

⁸¹⁰ CARRERO, *Pedro I*, pág. 124.

⁸¹¹ “*Ego PETRVS Sanzius dei gracia aragonensium et pampilonensium rex*”.

⁸¹² LACARRA, *Catedral*, pág. 74. Pedro fue obispo de esta ciudad de 1086 a 1099. CARRERO, *Pedro I*, pág. 124.

⁸¹³ SIMON, *Copy*, pág. 292. Conste que esta carta sí porta crismón en el encabezamiento.

⁸¹⁴ Que M^a Carmen Lacarra, en consonancia con el románico avanzado que evidencia el dibujo, sitúa dentro de la segunda mitad del siglo XII. LACARRA, *Catedral*, pág. 74.

⁸¹⁵ Ana Isabel Lapeña señala que este respaldo le recuerda a algunas letras capitales de otros manuscritos aragoneses. LAPEÑA, *Pedro I*, pág. 252.



Parece que desapercibidos por la mayoría de investigadores, descuellan los objetos sostenidos por el monarca que quizás debieran identificarse con un estilete y una tablilla de cera⁸¹⁶. La cuestión es que, aunque las clásicas *tabulae*, *tabellae* o *cerae* fueron soportes de la escritura poco incorporados en la iconografía que aquí se trata, pues son los códices o los rollos lo más representado, su uso continuó a lo largo de toda la Edad Media, ya que no se pierde su rastro hasta finales del siglo XV⁸¹⁷. Así no debe entenderse excepcional la aparición de estos instrumentos de escritura en manos de los soberanos, pues son relativamente frecuentes en la iconografía medieval. *(Fig.298)Un ejemplo anterior, aunque de gran parecido, es el expuesto en la inicial del primer folio de la *Epístola de Graciano* conservada en la Biblioteca Municipal de Alençon⁸¹⁸, de mediados del siglo XI, en cuyo interior figura el retrato, como siempre entendido en el amplio sentido del término, del emperador Graciano sentado y escribiendo con un estilete sobre una tablilla de cera que tiene el mismo aspecto que la ofrecida por el rey aragonés, aunque en su caso bifaz. Estas tablillas de cera consistían en un rectángulo de madera, a veces redondeado en uno de sus lados menores, algo vacío por dentro y recubierto por una delgada superficie de cera, que era escrita a través de las incisiones realizadas con un estilete de metal, marfil, hueso u otros materiales. Destinada a fines diversos, como correspondencia epistolar, testamentos, etc., su superficie podía volver a ser alisada para, después, reutilizarse de nuevo⁸¹⁹, aspecto este último que otorgaba de un carácter efímero al documento allí expuesto.

Al otro lado, se observa al prelado de la diócesis quien, sentado en la típica silla de tijera, de la cual sobresale las cabezas y garras de animal que concluyen sus remates superiores e inferiores, adelanta su mano derecha para alcanzar la tabilla que le ofrece el soberano. Entre ambos, y con unos trazos apenas perceptibles, se encuentra la signatura regia en caracteres árabes para evitar, según Ubieto Arteta,

⁸¹⁶ Desde estas líneas me gustaría agradecer al profesor Amancio Isla Frez, quien fue miembro del tribunal el día de la defensa de mi tesina, que llamara la atención sobre los mismos.

⁸¹⁷ Pere BOHIGAS, *Resum d'història del llibre*, Barcino, Barcelona, 1933, pág. 10. Referido, en lo que sigue, como BOHIGAS, *Resum*. Téngase en cuenta que gran parte de textos y dibujos preparatorios se realizaban en estas tablillas de cera, por lo que irremediabilmente se han perdido. Para más información, Robert W. SCHELLER, *A survey of medieval model books*, Evern F. Bohn, N.V. Haarlem, 1963, pág. 2 y STEANE, *Archaeology of power*, pág. 233.

⁸¹⁸ (Ms. 11). *Epistula Gratiani Augusti Ambrosio* [...]. Texto de Oderic Vital. Gabrielle SED-RAJNA, "Le manuscrit enluminé, témoin de l'histoire", en GLENISSON (Dir.), *Le livre*, pág. 195. Se verá citado, en lo que sigue, como SED-RAJNA, *Le manuscrit*.

⁸¹⁹ *Ibidem*, págs. 9-10.



posibles falsificaciones⁸²⁰, aunque tampoco debe olvidarse, como recuerda con acierto Simon, la influencia árabe en la educación de los príncipes cristianos⁸²¹.

Nos encontramos, pues, ante otra imagen de autor que valida y confirma lo establecido en el documento. Pero en este caso la iconografía difiere, pues se presenta no sólo la figuración del otorgante y la del remitente, sino, aunque no se trata de una una escena de dedicación propiamente dicha⁸²², el preciso instante en el cual el rey otorga su carta, recién concluida, a otro dignatario.

*^(Fig.299)La **segunda copia ilustrada de esta donación** se encuentra conservada en el Archivo Capítular de Huesca⁸²³ y a pesar de la unanimidad cuando se afirma que data de fechas bastante más tardías que la anterior, en el momento de precisar algo más no existe acuerdo. Ha sido propuesta, para la miniatura, una cronología cercana a 1300, pues su estilo, más avanzado, corresponde al gótico lineal⁸²⁴, aunque la mayoría de autores concluyen que podría incluirse en un momento anterior inserto en el siglo XIII⁸²⁵.

La influencia del primero sobre el segundo es evidente en todos los aspectos, si bien el segundo muestra unas líneas mucho más evolucionadas e integradas en el estilo gótico en contraposición al románico tardío de las de su precedente. Visualmente, el documento se asemeja al anterior por la idéntica colocación del crismón en el encabezamiento y de la escena en el lugar destinado a las firmas. Además, también realizada a pluma mediante sutil tinta negra, los principales elementos son igualmente parejos. Entre los más análogos cabe citar la corona que ciñe el soberano, el respaldo del solio regio y los remates inferiores del mismo, la

⁸²⁰ Antonio UBIETO ARTETA, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Escuela de Estudios Medievales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1951, págs. 18-19. Citado en CARRERO, *Pedro I*, pág. 124.

⁸²¹ Simon pone esta firma en relación con el rol de la educación árabe en la corte cristiana. Añade que muchos príncipes tuvieron tutores árabes, como fue el caso del padre de Pedro, Sancho Ramírez. SIMON, *Copy*, pág. 292.

⁸²² Kurt Weitzmann ve este nuevo tipo iconográfico como una de las grandes consecuencias de la evolución en la iluminación de libros pues dentro de las posibilidades que ofrecían las imágenes de autor, había surgido la escena en la que el autor hablaba u ofrecía su obra a otro mandatario. WEITZMANN, *Ancient book*, pág. 125.

⁸²³ (Pergaminos, 2-102). No ha sido posible ofrecer una mejor fotografía pues, como ya se ha adelantado en una nota anterior, este archivo permanece actualmente cerrado y, por tanto, sus fondos no pueden ser consultados. La que se presenta pertenece a la obra de Josefina MATEU IBARS y M^a Dolores MATEU IBARS, *Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón, siglos IX-XVIII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1980.

⁸²⁴ LAPEÑA, *Pedro I*, pág. 252. Aunque la letra es de tipo carolino y corresponde a finales del siglo XII. LACARRA y MORTE, *Catálogo*, pág. 141.

⁸²⁵ François Bucher precisa que la escena puede ser datable en el segundo cuarto del siglo XIII y que podría ser atribuida al maestro principal de la Biblia de Pamplona. Vid. BUCHER, *Pamplona Bibles*, pág. 58.



caracterización del rey aragonés mediante una espesa melena oscura rizada y una tupida barba que enmarca sus facciones, y los objetos que porta: la tabla de cera y el estilete. También existen similitudes evidentes entre las dos representaciones del prelado oscense quien, del mismo modo que en el documento jaqués, adelanta su mano para recoger el documento que le ofrece el monarca. Para finalizar, tan sólo se hará hincapié en la signatura que flanquean ambas figuraciones, asimismo de letra árabe aunque, esta vez, realizada, o tal vez repasada, con tinta más oscura y con trazos de mayor espesor que la empleada para los dibujos.

Privilegios

Un segundo grupo dentro de los códices de naturaleza jurídica en manuscritos de carácter devocional son los privilegios con los que dotaron los reyes las distintas instituciones religiosas a lo largo de la Edad Media.

*^(Figs.303-307)Muestra de libros iluminados de carácter jurídico en los que se registraban los títulos de propiedad y los privilegios que los reyes concedían a las instituciones religiosas, es el siguiente manuscrito a analizar, el precioso **Libro de privilegios de la cartuja de Valldecris**⁸²⁶. Mandado compilar por Martín el Humano⁸²⁷ y fechado en Valencia el 17 de marzo de 1404, según consta en la validación real dispuesta en el propio pergamino⁸²⁸, tres de sus folios ofrecen, a modo de autor, las figuraciones entronizadas de correlativos soberanos de Aragón: Pedro IV, Juan I y Martín I. Las tres capitales comparten una serie de rasgos que, pese a no separarlas del estilo general de la miniatura de la época, conforman un grupo en

⁸²⁶ De los distintos privilegios de la cartuja (Ms. I-4, I-5 y Ms. 947) destacan, por sus iluminaciones, el conservado en la Biblioteca de Cataluña (Ms. 947) y el que se guarda en el Archivo de la catedral de Segorbe (Ms. I-4). Es importante señalar que sólo habían pasado 20 años desde la fundación del monasterio cuando los reyes de la Corona se ocuparon de ratificar todas sus concesiones. En el manuscrito se reflejan las primeras dotaciones al cenobio cartujano. Francisco M. GIMENO BLAY, "Los códices de la fundación de Valldecris. Notas paleográfico-diplomáticas", en *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, tomo 61, V Centenario de la Cartuja de Vall de Crist (1385-1985), octubre-diciembre 1985, Castellón, 1985, págs. 503-504. En adelante, GIMENO, *Fundación de Valldecris*.

⁸²⁷ Para que el monasterio, fundado por él mismo, dispusiera en un volumen todos los documentos concedidos por la Real Casa. Fue confeccionado por los notarios Guillem de Monreal y Jaume Sala, según indica Jaume Tavesacán, autor también de la *claudatio* final, en su autenticación. *Ibidem*, págs. 504 y 507.

⁸²⁸ Pere BOHIGAS, "Les manuscrits à miniatures de la "Biblioteca Central" de Barcelone (Ancienne "Biblioteca de Catalunya)", en *Sanderabzug aus "Librarium", Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, 7 Jahrgang, Heft, vol. I, 1964, pág. 45. Se verá como BOHIGAS, *Manuscrits à miniatures*. Más adelante Francisco Gimeno transcribía "*Valencie, XVII die martii, anno a Nativitate Domini M^o CCCC^o quarto*". GIMENO, *Fundación de Valldecris*, pág. 509.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

425

cierto modo aislado⁸²⁹. ^{*(Fig.306)}La utilización de la técnica de grisalla para rostros y manos, las figuras de canon alargado y delgado, de aspecto enfermizo, y el predominio de tonos morados han sido los motivos que han favorecido que algunos encuadraran esta obra dentro de la órbita del llamado Maestro de las figuras anémicas, nombre que dio Post a un anónimo pintor de retablos⁸³⁰.

^{*(Fig.303)}La iluminación figurada comienza en la capital I del folio 1r⁸³¹. Acompañado por dos cupidones provistos con flechas⁸³², el Ceremonioso se dispone sentado sobre trono gótico-humanístico cuya estructura se ajusta al propio cuerpo de la inicial. Ataviado con gran elegancia mediante bordada hopa dorada de alto cuello y amplias mangas, lleva, además de la corona de altos remates apuntados sobre sus cortos cabellos, cetro floronado en su mano diestra y pequeño pomo en su siniestra. ^{*(Fig.304)}De más pequeña dimensión es la N⁸³³ del folio 6r dentro de cuyo campo, decorado con la tradicional malla reticulada y ornamentada de fino trazo de oro, se muestra Juan I también entronizado y exhibiendo todas las insignias propias de la realeza⁸³⁴. Dispone sobre la loba, similar a la anterior aunque más oscura y con decoración en piel en el ribete de las mangas, visible collar de oro, quizás en alusión a su pertenencia a alguna orden de caballería. ^{*(Fig.305)}Algo distinta es la N⁸³⁵ del folio 31r, donde figura, sobre fondo rojizo con fina, ensortijada y ágil decoración vegetal de oro, el rey Martín I, conocido con el sobrenombre de el Humano. Imberbe, se encuentra sentado sobre un trono en cuyos extremos emergen dos pináculos góticos y porta, además de cetro, pomo y corona rematada por elevadas cruces, collar idéntico al de su precesor. A su holgada hopa, también lisa, de cuello alto y con acabados en piel, se le ha ceñido, a la altura de la cintura, bello cinturón ornamentado por tachuelas doradas.

⁸²⁹ BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 258. Sus arte peculiar fue definido como “posición intermedia entre lo genuinamente valenciano y el lenguaje catalán”. PLANAS, *La miniatura*, pág. 550.

⁸³⁰ Chandler Rathfon POST, *A history of spanish painting*, vol. VII. II, The catalan school in the late Middle Ages, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1938, pág. 775, figs. 294-295. Citado en BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 258.

⁸³¹ De “*In dei nomine*”. En realidad, existe una primera inicial decorada, aunque sólo mediante *putti*, hojas y flores.

⁸³² Colocados sobre el trono y de los cuales han sido advertidas ciertas analogías con los que se encuentran en algunas orlas del *Breviario del rey Martín*. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 258 y PLANAS, *La miniatura*, pág. 550, quien señalaba, además, que son una versión más “popular” de los dispuestos en dicho breviario y en otros códices de la misma escuela. En la lámina se reproduce, solamente, el detalle del rey, que es el verdadero objeto a analizar en el presente estudio.

⁸³³ De “*Nos Johannes*”.

⁸³⁴ Parece ser que ha saltado el oro de los remates de la corona que, según parece, también debían de ser apuntados.

⁸³⁵ De “*Nos Martinus*”.



*(Fig.307) De factura similar es la única inicial que orna la **Confirmación de los privilegios de la cartuja de Valldecríst por parte de Martín el Joven**⁸³⁶. Aunque esta vez se presenta colocado en pie ante el cuerpo de una I⁸³⁷, inicial ubicada dentro de una estancia de suelo uniforme y muro cuadrículado, comparte con las anteriores el tipo de indumentaria y de insignias empleadas. Así, imberbe, vestido con loba de cuello alto y anchas mangas, ciñe corona floronada al tiempo que porta, en ambas manos, largo cetro y descomunal globo. La hermosa composición se acentúa por sutiles detalles tales como el perlado de los remates de la corona, el delicado rizado de sus cabellos, el bordado del cómodo atuendo y su grácil gesto pues, muy elegante, torna su cabeza para observar el texto que encabeza.

*(Fig.308) También ligada al ambiente eclesiástico, la siguiente figuración de un rey se inserta dentro de los legajos de la catedral levantina que componen el célebre **Liber instrumentorum**⁸³⁸. Mandado redactar e iluminar por Hugo de Lupià i Bages, cabildo de la seo valenciana entre 1396 y 1427⁸³⁹, su primer folio muestra un recuadro rectangular en cuyo interior, quien ha sido identificado con Jaime I⁸⁴⁰, se presenta ante la Virgen y el Niño para hacer la promesa de dotación a la nueva iglesia⁸⁴¹. La abundancia del oro, la sensación de profundidad lograda mediante el punteado del suelo, la combinación de colores y la sensibilidad en las facciones de los rostros evidencian un artista en pleno dominio de su arte. Descartada ya hace algunos años, tras la escrupulosa exploración del códice llevada a cabo por Amparo Villalba⁸⁴², la intervención directa de Domingo Crespi en su decoración miniada⁸⁴³, hay más consenso en atribuir la obra a su yerno Domingo Atzuará, el cual aparece

⁸³⁶ Archivo de la catedral de Segorbe. (Ms. I.-4). Sobre los distintos códices de la cartuja remito Elena SÁNCHEZ ALMELA, "Códices de fundación de Vall de Crist", en VVAA, *Luz de las imágenes*, pág. 258.

⁸³⁷ De "In nomine". La parte superior de la capital se observa sobre la cabeza coronada del rey.

⁸³⁸ Archivo capitular de Valencia (Ms. 162).

⁸³⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 165 y BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.II, pág. 18. Fue este prelado quien había determinado, el 29 de enero de 1403, reunir en un único volumen todos los privilegios otorgados por los monarcas aragoneses a la iglesia de Valencia al igual que otros documentos de singular importancia. Según consta en el prólogo del códice, la obra se concluyó en 1414. Francisca ALEIXANDRE TENA, "Liber instrumentorum", en VVAA, *Luz de las imágenes*, pág. 280. Se citará, en adelante, como ALEIXANDRE, *Liber instrumentorum*. Sus armas figuran, pendientes, en la zona inferior de la orla del folio iluminado.

⁸⁴⁰ En el texto se lee: "Nos Jacobus Dei gracia Rex Aragonum et Regni Maioricarum Comes Barchinone et Urgelli".

⁸⁴¹ En el texto se lee: "Instrumentum quo dominus rex promisit dotare ecclessiam". Transcripción en Francisca ALEIXANDRE, "El gobierno de la sociedad. El govern de la societat [Liber Instrumentorum]", en VVAA, *Ciudad de la Memoria*, pág. 181.

⁸⁴² VILLALBA, *Los comienzos*, págs. 35 y sig. y, más adelante, de la misma autora, *Miniatura valenciana*, pág. 59.

⁸⁴³ Autoría errónea sostenida por SANCHÍS SIVERA en *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pág. 29. Citado en BOHIGAS, *Manuscrits à miniatures*, pág. 46.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

427

citado en los libros de obras de la catedral, o, quizás, a algún otro miembro de su taller⁸⁴⁴. Esta otra paternidad no está reñida, no obstante, con el entorno Crespí, pues Atzuara se había formado en el taller de su suegro hecho que, por otro lado, explica también las semejanzas en cuanto a técnica y estilo⁸⁴⁵.

La viñeta, ubicada en la parte superior de la caja de escritura encabezada por los términos “*Liber Instrumentorum*”, muestra, sobre fondo reticulado que alterna dos colores, al rey Jaime arrodillado que, en presencia de varios religiosos, entre los que destaca por su gran tamaño un obispo destocado y también en oración⁸⁴⁶, el obispo y promotor Hugo de Llupià, se presenta ante el Niño bendecidor arropado en los brazos de María⁸⁴⁷. En señal de respeto, también descubierto se exhibe el rey, quien ha relegado su corona, que culmina sobrio yelmo en consonancia con el arnés que viste bajo sobreseñal palado, a un segundo plano. Ambas figuras se acompañan de filacterias ondulantes con inscripciones de salutación⁸⁴⁸.

Con acierto señalaba Marisa Melero que en el anacronismo de efigiar juntos a un rey del siglo XIII, conquistador de Valencia y primer dotador de la iglesia levantina, y a un obispo que ejerció su cargo a caballo entre los siglos XIV y XV y que no es otro que el promotor del manuscrito, explica el significado político de la imagen⁸⁴⁹. Con esta representación el obispo y el cabildo de la catedral de Valencia buscaban la legitimación y reafirmación del compromiso de dotar a la iglesia de Valencia que había asumido Jaime I y que debían respetar sus sucesores, manteniendo los privilegios adquiridos por la catedral. En este sentido, de acuerdo

⁸⁴⁴ Entre ellos, Pedro Cardona, Pedro Soler, Guillem Carbonell, Juan Sánchez o Leonardo Crespí. ALEIXANDRE, *Liber instrumentorum*, pág. 280. Es el mismo taller que según Dominguez Bordona, quien aboga por un maestro distinto que él denomina “maestro del Liber Instrumentorum”, realizó obras como los *Capítols de santa Maria de Betlem* (Ms. 74 de Valencia), el *Communiloquium de Johannes Gallensis*, de la Biblioteca Nacional de Palermo, y un libro de horas del museo británico (Eg. 2653). BOHIGAS, *Manuscrits à miniatures*, págs. 45-46.

⁸⁴⁵ ALEIXANDRE, *Liber instrumentorum*, pág. 280.

⁸⁴⁶ Su mitra se encuentra en manos del joven tonsurado ubicado justo detrás. El resto de personajes simbolizan el resto del cabildo catedralicio. Antonio GARCÍA FLORES, “La Virgen y el rey. Liber instrumentorum”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 433.

⁸⁴⁷ Conforme a Amparo Villalba, es posible que la tipología de la Virgen derive del modelo de madonas entronizadas procedente del modelo creado por Jaime Serra en la tabla de Sijena; tipo que habría llegado a tierras valencianas por medio, probablemente, de Lorenzo Zaragoza. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 63. *(Fig.309)

⁸⁴⁸ Este tipo de filacterias que pueden verse en otras obras foráneas con representación real, como evidencia el famoso *Breviculum* ilustrado de Ramón Llull, comienzan a generalizar en el entorno de la Corona en obras como el *Terç del Crestià*, mandado copiar por orden de Ramón Çavall hacia 1400, y en un libro de las *Políticas* de Aristóteles. Más detalles en Josefina PLANAS BÀDENAS, “Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía”. Separata del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vols. IX-X, Madrid, 1997-1998, pág. 81. Será referido como PLANAS, *Francesc Eiximenis*.

⁸⁴⁹ Marisa MELERO MONEO, “La Virgen y el rey”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 424. En lo que sigue, MELERO, *Virgen y el rey*.



con la autora, el propio rey y la Virgen se utilizaron a favor del interés de los eclesiásticos incluidos en la escena, que no son sino los representantes de la iglesia de Valencia, para defender los intereses de la catedral, por lo que se eligió la imagen de la Virgen y la del rey emblemático que legitimaba los documentos que se compilarían a continuación. Para finalizar, se hará hincapié en la iconografía devota que, del mismo modo que podía ocurrir con la del más temprano códice de los *Fori et privilegia Valentiae*, también valentino, podía aludir a la condición de que el rey, pese a ser quien concedía voluntariamente los fueros, estaba sometido y debía obediencia a Dios⁸⁵⁰.

^{*(Fig.310)}Con iconografía muy distinta y mucho más tardía es la última figuración a analizar, la inicial que encabeza los ***Privilegios de la santa Cruz de Valladolid***⁸⁵¹. Dentro del campo, cortado horizontalmente por una vara decorada con molduras, que no es sino el travesaño de la E⁸⁵², los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, todavía muy convencionales, aparecen afrontados adelantando sus brazos en señal de afecto. De medio busto y ciñendo espléndidas coronas decoradas con rica pedrería, ambos se presentan, en riguroso perfil, con precioso atavío sobre fondo azul en el que se intuyen nubes blanquecinas. Fernando, con cabellos muy oscuros, exhibe precioso collar sobre su jubón mientras que Isabel, rubia y de tez muy clara, presenta otro parecido sobre su bordado y escotado brial⁸⁵³. Ambos, con rostros serenos, se corresponden con la mirada. Es precisamente esta correlación y reciprocidad entre los esposos lo que debe destacarse de la imagen, pues no hace sino expresar, como ocurría también en otros soportes artísticos, los particulares de su reinado. Ya señalado en un capítulo anterior, este tipo iconográfico, con los reyes coronados afrontados, reflejaba en nuevo modelo gubernamental; el “tanto monta monta tanto” ideado por Nebrija⁸⁵⁴. ^{*(Fig.311)}Advertía Joaquín Yarza, con gran acierto,

⁸⁵⁰ Y más si se tiene en cuenta los primeros términos de la donación, en la que se hace constar que Jaime I prometió la donación: “*dominus rex promisit dotare ecclesiam*”

⁸⁵¹ Biblioteca de la Universidad de Valladolid (Doc. 9). Es un documento que ratifica lo dicho en otros dos anteriores. Jesús M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, “El abrazo de los reyes”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, Valladolid, 1995, pág. 583. En adelante, CAAMAÑO, *Abrazo*. Una reciente descripción en Miguel Ángel ZALAMA, “Carta de privilegios de los Reyes Católicos al colegio de Santa Cruz de Valladolid”, en M^a José HUESO SANDOVAL (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, pág. 233.

⁸⁵² De “*En el nombre de Dios padre*”.

⁸⁵³ También en este caso Elisa Bermejo señala que los rasgos de la reina, pese a no ofrecer un fiel retrato, coinciden con los datos ofrecidos en las crónicas. BERMEJO, *Retratos*, pág. 50.

⁸⁵⁴ Remito, para más información, a Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS, “El humanista y el príncipe: Antonio de Nebrija, inventor de las empresas heráldicas de los Reyes Católicos”, en *Antonio Nebrija*.



que el anónimo miniaturista quizás tomara como modelo los anversos de algunas de las monedas acuñadas por entonces⁸⁵⁵. No pudo inspirarse en las batidas en la Corona de Aragón, pues, como se refirió en el apartado dedicado a numismática, este tipo monetario, con los bustos coronados, en perfil y afrontados, se adoptó en aquellos territorios a raíz de la segunda reforma, que fecha el 13 de Junio de 1497, por lo que es posterior a 1484, año de emisión de los privilegios. La iconografía de la inicial se basa, en realidad, en el *medio excelente*, mucho más cercano al autor, ideado con motivo de la primera reforma llevada a cabo en Castilla por estos mismos reyes cuya Real Cédula, que se conoce gracias al descubrimiento de Claudio Sanz Arizmendi, fecha en 1475⁸⁵⁶. *(Fig.312) No debe causar extrañeza esta transposición iconográfica desde la numismática, pues también consta en otros géneros artísticos, como evidencian los grabados, por ejemplo. Se citarán, como muestra, la inicial que inicia las *Ordenanzas Reales* de Díaz de Montalvo, también fechadas en 1484⁸⁵⁷ aunque esta vez inspiradas en otra acuñación, y la que, casi idéntica, encabeza el *Aureum Opus Regalium*, editado en Valencia en 1515⁸⁵⁸.

Otros

*(Fig.313) La única imagen que se integra dentro de este epígrafe es la que ilustra el ***Rolde de la cofradía de San Martín de Valdonsera***, del siglo XIV, que hoy se halla conservado en el Archivo Diocesano de la ciudad de Huesca⁸⁵⁹. La única referencia al

Edad Media y Renacimiento, ed. de C. Codoñer y J. A. González Iglesias, Salamanca, 1994. El abrazo como expresión de la soberanía copartícipe ya había sido señalado por Jesús M^a Caamaño, si bien este autor llamaba la atención por el carácter intimista de la escena, pues los reyes habían rehusado de las insignias de realeza que portan en otras ocasiones, como la espada o el cetro. CAAMAÑO, *Abrazo*, pág. 583. Como se verá, el abandono de estas regalías se debe más al modelo iconográfico sobre el cual se basa la composición, que a un expreso deseo de mostrar a los reyes en una actitud afectuosa o familiar.

⁸⁵⁵ Joaquín YARZA LUACES, "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", en *23 Semana de Estudios Medievales. Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas*. Estella, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1997, pág. 454 –se verá, en lo que sigue, como YARZA, *Imágenes reales*–. Es una propuesta que no reitera en su reciente estudio de catálogo "Carta de Privilegios de los Reyes Católicos al colegio de Santa Cruz de Valladolid", en VVAA, *Reyes Católicos*, pág. 364, donde señala que, salvo el gesto de los brazos, es un tipo que proviene del mundo antiguo y que resulta original para la época.

⁸⁵⁶ Octavio GIL FARRÉS, *Historia de la moneda española*, Adrados, Madrid, 1976, pág. 375.

⁸⁵⁷ Jesusa VEGA, "Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España", en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 213.

⁸⁵⁸ En 1972 apareció la edición facsímil de la imprimida en 1515. Luis ALANYA, *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentie*, colección Textos Medievales, dirigida por Antonio Ubieto Arteta, Valencia, 1972.

⁸⁵⁹ (Sign. 5-4 XXVII/3). Desde aquí, mi más sincero agradecimiento a don Luis García quien, con su interés y buen hacer, me facilitó las labores de investigación en el Archivo Diocesano oscense. Igualmente, desearía hacer constar mi reconocimiento a la señora M^a Dolores Barrios, de la Diputación de Huesca, quien me atendió con gran diligencia y predisposición.



mismo se encuentra en la temprana obra de Domínguez Bordona⁸⁶⁰ quien revela que, procedente de la iglesia parroquial de san Julián de Banzo, se localizan entre sus páginas tres miniaturas, una de las cuales presenta, posiblemente con carácter confirmatorio, a un rey que el historiador identificaba con Pedro IV⁸⁶¹. Aunque el mal estado de conservación del *Rolde* impide un estudio pormenorizado, es posible observar sus características más significativas⁸⁶². Rodeado por un marco rectangular sin ornamentación y sobre un fondo cuadriculado en azul y en rojo, sobresale la figura en majestad de un rey, quien debería de identificarse con Jaime II por ser este monarca quien fundó la cofradía de san Martín⁸⁶³. Ciñe corona floronada a dos alturas, como sobre su mano derecha y largo cetro flordelisado en su mano izquierda. Viste una ancha cota con capilla dimidiada en sus colores que destaca sobre el fondo neutro del trono, decorado tan sólo en su parte inferior mediante cojín de rollo y tela roja con bordado de estrellas de oro. Sobre él, dos escudos con los palos de Aragón, quizás repintados en época más moderna.

** * **

^{*}(Fig.314) Este bloque sería más extenso, aunque también de mayor heterogeneidad, si en el análisis se hubiese incorporado la efigie aislada de la reina Isabel quien, como afirman las numerosas evidencias materiales conservadas, se muestra, casi siempre con talante devocional, en varias iniciales iluminadas⁸⁶⁴. Al margen de estas últimas figuraciones que no se van a abordar, con el análisis se ha podido constatar que la representación de los reyes de Aragón fue relativamente abundante en los códigos jurídicos de carácter religioso, si bien incomparable en cantidad y calidad con respecto al pródigo grupo anterior de naturaleza civil. Desde el temprano siglo XII, cuando constan las primeras imágenes figurativas compendiadas, hasta 1484, año en el que fecha la última de ellas, más de una quincena de obras

⁸⁶⁰ Advertido por Ricardo del Arco. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 172.

⁸⁶¹ Las otras dos presentan a San Martín y a Cristo en Majestad rodeado por el Tetramorfos y el Calvario.

⁸⁶² Parece ser que este cartulario, donde se anotan los hechos más notables de la cofradía desde el siglo XIV al XVII, fue hallado en los años 1970 en Sasa del Abaciado, empapado en agua y con las hojas pegadas. La restauración fue llevada a cabo por el Laboratorio del Archivo Histórico Provincial de Huesca en 1991.

⁸⁶³ Según noticias del texto.

⁸⁶⁴ Como muestra se citarán las iniciales que ornan el *Libro Blanco* de la catedral de Sevilla, fechado en 1477 –Archivo de la Catedral Mesa Cap., libro 1477 (4)–; los dos ejemplares de la *Carta de Hermandad*, ambas de 1477 y conservadas en el Archivo General de Simancas, Valladolid; o la que inicia la *Certificación del Obispo de Badajoz*, certificación que fue otorgada por el papa Inocencio VIII en Roma en 1490.



ilustran la riqueza iconográfica en lo que concierne a la representación del rey de Aragón en este tipo de manuscritos jurídicos. Además de las ya usuales fórmulas que lo muestran como autor, llaman la atención las que lo representan en el mismo instante de realizar la donación o de efectuar el privilegio; en este sentido son representativos los ejemplares de la *Donación de Pedro I al obispo de Huesca*. No menos interesantes son aquellas que muestran al rey en compañía de su sucesor, acaso para dar carácter de continuidad o con el fin de perpetuar, por exclusivo deseo de las fundaciones beneficiarias, la donación formalizada: las versiones de las *Actas del concilio de Jaca* podrían configurarse como ejemplo. Con idéntico propósito, según se desprende de los valencianos *Fori et privilegia Valentiae* o el *Liber Instrumentorum*, las jerarquías eclesiásticas hacen efigiar al soberano en presencia de Dios Padre o ante la Virgen María, esta vez ya no sólo para hacer constar la obligación del monarca con respecto a la institución religiosa, sino también su supeditación ante la divinidad.

En comparación con el bloque anterior, las composiciones de este segundo tipo de manuscritos son, en general y con alguna salvedad, bastante sencillas. Al margen de las efigies del soberano a modo de autor, donde, con una excepción⁸⁶⁵, siempre se exhibe entronizado y engalanado con sus insignias regias⁸⁶⁶, cabe destacar el tratamiento simplista que recibe la figura del rey, se supone que por deseo deliberado del promotor, en todos los casos eclesiástico. Aunque en las versiones de las *Actas del concilio de Jaca* la efigie real se coloca en el lugar reservado al crismón, en el resto de composiciones se observa, con respecto a los religiosos que participan en las escenas, un tratamiento de igualdad –*Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca, Donación de Pedro I al obispo de Huesca*–, o incluso de inferioridad –*Liber Instrumentorum*⁸⁶⁷–. Como en los códices del grupo anterior, la dotación era lo que daba derecho al monarca a hacerse figurar en un documento, aunque no pocas veces su efigie era utilizada, por los religiosos, para garantizar la autenticidad, legitimar la donación y, aunque no siempre, perpetuar los derechos adquiridos por parte de su institución. Como se ha demostrado, los distintos tipos iconográficos observados obedecen a estas diferentes voluntades.

⁸⁶⁵ La curiosa representación de Pedro I del *Tumbo A*.

⁸⁶⁶ Recuérdese, por ejemplo, las preciosas iniciales de los *Privilegios de Valldecris*, mandados recopilar por el rey Martín I, o el también analizado *Rolde de San Martín*.

⁸⁶⁷ Donde la figura de Jaime I, pese a encontrarse en el centro de la viñeta, es de menor tamaño que la del obispo Hugo de Lupià, ubicado a su lado y en primer término.



5.2.- Códices de carácter religioso

El segundo gran bloque, subdividido en dos grupos, lo conforman las miniaturas que ilustran los manuscritos, en general privados, de carácter religioso. La primera parte, donde se abordan los libros de oración, se ha ordenado en cuatro epígrafes que se corresponden a las distintas tipologías recopiladas: los tres libros de horas compendiados, un breviario, un misal, y una miscelánea de textos devocionales perteneciente a una abadía. Un segundo apartado, más escueto aunque más heterogéneo, lo conforman las obras devocionales de naturaleza literaria que fueron compuestos para los reyes o a instancias de ellos.

5.2.1.- Libros de oración

Los libros de oración, de uso cotidiano, muchas veces eran iluminados en sus principales pasajes, decoración en la que, en ocasiones, tomaba parte activa su propietario. Se han contabilizado, en total, cinco libros devocionales con efigies de los reyes de Aragón. Veamos.

- Libros de Horas

^{*(Figs.315-324)}El análisis arranca con el precioso **Libro de horas de María de Navarra**⁸⁶⁸, libro de hacia 1340-1342⁸⁶⁹ que, parangonable con otros ejemplos franceses, cuenta con nueve imágenes figurativas de quien se convirtió en reina de Aragón a raíz de su matrimonio con Pedro IV en el año 1338. La pertenencia de esta obra a doña María se manifiesta en la gran cantidad de escudos que, dispersos por toda la obra, muestran en distintas combinaciones las armas de Aragón, Navarra, Evreux y Francia⁸⁷⁰. Es por ello que todos los estudiosos han coincidido, pues, no

⁸⁶⁸ El códice había pertenecido hasta 1857 a la familia Andrighetti, quienes lo transmitieron por herencia a los Zon, y de ellos a los Marcello, los cuales cedieron la obra, por fin, a la biblioteca Marciana de Venecia en 1974, donde actualmente se guarda (Cod. Lat. I, 104). VVAA, *Biblioteca Marciana Venezia*, Nardini editore, Firenze, 1988, pág. 96. En 1996 la editorial Moleiro publicó el facsímil acompañado por un volumen de estudios. *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Moleiro, 1996.

⁸⁶⁹ Josefina PLANAS BÁDENAS, "Lecturas pías de los reyes: el libro de uso devocional durante los siglos del gótico" en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 464. Aparecerá como PLANAS, *Lecturas pías*. La cronología se adelanta un año en ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127. Años antes Alix SAULNIER-PINSARD en "Le livre d'heures de Marie de Navarre", en Emanuela SESTI (Ed.), *La miniatura italiana tra gotico en rinascimento. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Crotona, 24-26 settembre, 1982*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1985, pág. 37, apuntaba una amplia cronología que abarcaba los años 1338-1348. Se citará, en adelante, como SAULNIER-PINSARD, *Marie de Navarre*.

⁸⁷⁰ Fol. 20, dos escudos de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 45r, escudo con las armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 75, armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 87r, armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 127r,



sólo en su propiedad, sino también en la identificación de la joven reina, a quien se le ha dedicado un elevado número de representaciones. Debido a esta vinculación con la monarquía, el presente libro cobra un interés adicional por configurarse como el primer testimonio material de un libro de oraciones perteneciente a la casa de Aragón⁸⁷¹.

Adscritas dentro de la órbita italianizante, lejos del largo período marcado por el gótico parisino visible todavía en algunos manuscritos de los *Usatges*, sus miniaturas han sido atribuidas, tras unas primeras hipótesis que las acercaban a la obra del maestro de san Marcos y su taller⁸⁷², a Ferrer Bassa⁸⁷³, cuya actividad como pintor de retablos, pinturas murales e iluminaciones está muy documentada entre los años 1324 y 1348⁸⁷⁴. De todos modos, sus folios denuncian la indudable intervención de varios artesanos adheridos, todos ellos, a idénticos presupuestos del arte italiano contemporáneo, por lo que las iluminaciones participan de una evidente unión de estilos⁸⁷⁵. Entre ellos, además del propio Ferrer, cabe distinguir a Arnau Bassa, hijo del anterior y, quizás también, al maestro de Baltimore, muy relacionado con la

armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 154, armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 161, armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 166r, armas de Aragón-Evreux-Navarra; fol. 179, escudo armoriado con las armas de Aragón-Navarra-Francia; fol. 183v, escudo armoriado Aragón-Navarra-Francia; fol. 196v, armas de Aragón-Evreux-Navarra y fol. 254, armas de Aragón-Evreux-Navarra. Algunas de ellas se exhiben independientes del retrato de María.

⁸⁷¹ Algunos autores apuntaban que existe documentación que atestigua la existencia de, cuanto menos, dos libros de horas relacionados con la monarquía anteriores al que ahora se analiza. Uno perteneció a la reina Blanca de Anjou, y un segundo parece que iba a ser usado por Jaime II. Más información acerca de ellos y de otros libros de horas coetáneos al de María de Navarra en Joaquín YARZA LUACES, Susy MARCON y M^a Josefa ARNALL, "María de Navarra y la ilustración del libro de horas de la Biblioteca Nazionale Marciana", en *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Moleiro, Barcelona, 1996, págs. 114-115. Aparecerá, en adelante, como VVAA, *María de Navarra*.

⁸⁷² SAULNIER-PINSARD, *Marie de Navarre*, pág. 37. De hecho, la calidad de las producciones de este maestro, como por ejemplo el conocido como *psalterio anglocatalán*, recuerdan en gran medida a este libro de horas. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 338.

⁸⁷³ DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 154. Trens publicó un documento fechado en Barcelona el 26 de abril de 1342 en el cual Pedro IV pedía a su esposa María el envío desde Valencia de unas "*Oras pulciores [...] quas depincsit Pferrarius Bassa*". vid. Manuel TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pág. 167, doc. XV. Citado en Joaquín YARZA LUACES, "Llibre d'hores de Maria de Navarra. Ferrer Bassa i taller", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 253. Figurará, en adelante, como YARZA, *María de Navarra*. Pese a que no hay nada que permita identificar con seguridad este libro con el volumen que se analiza en las presentes líneas, Joaquín Yarza sospecha que, en efecto, se trata del mismo.

⁸⁷⁴ Consta que en 1350 ya había muerto. LASARTE, *De l'esplendor*, pág. 43.

⁸⁷⁵ Alix Saulnier advertía dos artistas. Al primero le corresponderían las grandes miniaturas, las iniciales historiadas y algunas pequeñas letras con personajes; las de los folios 45v-51v. Al segundo, se le atribuye el resto, "de concepción variable que aunque no le hace falta la originalidad, tiene un estilo mucho menos flexible, más agudo y más seco que el de la primera mano". SAULNIER-PINSARD, *Marie de Navarre*, pág. 40. Estudios posteriores se inclinan, más bien, hacia la participación de tres maestros. Vid. ALCOY, *La ilustració*, pág. 90; YARZA, *El mundo gòtico*, pág. 89; o PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 464.



cultura figurativa de los Bassa⁸⁷⁶. Lejos de poder dilucidar con certeza la identidad de quienes colaboraron en la ejecución de este hermoso libro, se puede concluir que poco después de hacerse efectivo el matrimonio entre María de Navarra y Pedro IV, o quizás a raíz del mismo, se encargó a Ferrer Bassa, pintor del rey desde hacía años, un libro de horas⁸⁷⁷. Fue el gran éxito del artista, que no podía responder a todos los encargos, lo que le llevó a recurrir, en su elaboración, a su hijo y a otros dos miniaturistas cuyas identificaciones, quizás uno de ellos fuera el maestro de Baltimore, aún hoy está por confirmar⁸⁷⁸.

Su organización interna⁸⁷⁹ evidencia la libertad e independencia compositiva que disfrutaba este tipo de libros de devoción⁸⁸⁰ y, del mismo modo, de acuerdo con su carácter privado⁸⁸¹, pone de manifiesto que bajo esta ordenación y tras la iconografía de la reina se esconde una clara intención y voluntad por parte de su promotor. Como se verá de inmediato, en líneas generales se aprecia una actitud devota hacia la Virgen María y cierta exaltación del linaje vinculado directamente con la casa real de Francia⁸⁸².

*(Fig.315) Al margen de los múltiples elementos marginales, la primera iluminación que atañe al presente análisis, la cual encabeza a modo de frontispicio el Oficio de la Virgen, presenta a la reina arrodillada ante los pies de la Virgen de la leche. Humilde, despojada de cualquier insignia propia de su alta condición, la adolescente María

⁸⁷⁶ ALCOY, *La introducció*, pág. 105-134. También, de la misma autora, “Los maestros del Libro de Horas de la reina Maria de Navarra. Avance sobre un problema complejo”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, vol. XXXIV, 1988, págs. 120-140 y “Els rostres profans del mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals”, en *Lambard. Estudis d’art medieval*, vol. IV, Amics de l’Art Romànic, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1990, págs. 139-158; *La pintura*, pág. 122 y *La il·lustració*, pág. 90.

⁸⁷⁷ SAULNIER-PINSAR, *Marie de Navarre*, pág. 48.

⁸⁷⁸ YARZA, *Maria de Navarra*, pág. 253. Tema que también se desarrolla en, entre otras obras del mismo autor, “Ferrer Bassa revisado”, en *Arte d’Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Sintesi Informazione, Cop., Roma, 1999, págs. 715-725. Será citado, en adelante, como YARZA, *Ferrer Bassa*.

⁸⁷⁹ Calendario, Oficio de la Virgen, Oficio de la Trinidad, Oficio de san Juan Bautista, Oficio del Santo Espíritu, Oficio de san Luis rey de Francia, y Horas de la Pasión. SAULNIER-PINSARD, *Marie de Navarre*, págs. 38-40.

⁸⁸⁰ Parece ser que el rotundo éxito de este tipo de libro se debió a su fácil adaptación a las devociones particulares. PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 463. Es lo que ha sido expresado como libros hechos “a la carta”. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127.

⁸⁸¹ Pues es precisamente esta privacidad lo que ha determinado las numerosas variantes en los textos, incluyendo rezos locales o cultos particulares según el ambiente religioso que rodea a la persona comitente del volumen. Para más información vid. Giovanni MORELLO, “Immagini dai libri d’ore”, en Gulielmo CAVALLO (Dir.), *Pregare nel segreto. Libri d’ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, edizioni de Luca, Roma, 1994, págs. 29 y sig. Se verán, en lo que sigue, como MORELLO, *Immagini* y CAVALLO (Dir.), *Pregare nel segreto*. Sobre los tipos de devoción en la Edad Media, vid. Claudio LEONARDI, “Devozione privata e devozione liturgica nel medioevo”, en CAVALLO (Dir.), *Pregare nel segreto*, págs. 8 y sig.

⁸⁸² PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 464.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

435

reza según revelan sus brazos cruzados sobre el pecho⁸⁸³. Tal y como recogía Rocío Sánchez Ameijeiras, esta nueva expresión de oración derivaba del gesto ritual de consagración de los obispos, el cual, a su vez, se había tomado prestado de la *commendatio* feudal⁸⁸⁴. Desde el siglo XIII esta actitud apareció incorporada a la liturgia penitencial y, más adelante, se convirtió en la disposición para orar recomendada en los misales. Aunque, conforme a la autora, pueden distinguirse hasta dos interpretaciones para esta misma representación –la que alude únicamente a la oración y la que refuerza su sentido con la indicación de la penitencia⁸⁸⁵–, en esta ilustración de doña María tan sólo debe ser tenida en consideración, de acuerdo con el carácter de la miniatura, la primera, esto es, la orante.

Sospecha Yarza que este folio forma parte de una cuadernillo distinto de los que constituyen el resto del códice y que fue añadido en la última etapa de elaboración del mismo⁸⁸⁶. También de acuerdo con las suposiciones del autor, la iconografía de esta miniatura debe ser entendida dentro de un sentido propiciatorio, pues es a la Virgen de la leche a quien acuden aquellas que quieren ser fértiles⁸⁸⁷. En este sentido, no es necesario insistir en la conocida obsesión de Pedro IV por concebir un hijo varón, obcecación que terminó por arrastrar a su joven esposa hacia la muerte⁸⁸⁸, por lo que no tiene que resultar extraño leer la imagen en esta dirección: su intención principal no era otra que la de solicitar fecundidad a la Virgen⁸⁸⁹.

⁸⁸³ Joaquín Yarza advirtió en el códice dos gestos de oración: con los brazos que se cruzan sobre el pecho en los fols. 20r, 45r, 81r, 98r, 254r y 342r, y con las manos unidas en la actitud orante tradicional en los folios 15v, 20r, 98r, 254r y 342r. VVAA, *María de Navarra*, pág. 246.

⁸⁸⁴ Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, nos 7-8, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, págs. 333-353. Citada por Marta CENDÓN FERNÁNDEZ y M^a Dolores BARRAL RIVADULLA en “Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega”, en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, n 10, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998, pág. 404.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ Algo que publicó en el estudio que acompaña a la edición facsimil de esta obra; VVAA, *María de Navarra*, pág. 248 y que también recogió en YARZA, *Ferrer Bassa*, pág. 717.

⁸⁸⁷ El tipo de la Virgen María lactando al Niño comenzó a ser frecuente desde el siglo XIII sobre todo en Cataluña. *Ibidem*. Un ejemplo algo anterior y no muy lejano del ambiente regio es la silla abacial del monasterio de Sijena, hoy exhibida en el Museo Diocesano de Lérida. Datada en fechas próximas a 1321, momento en el que comienza a ser abadesa Blanca, la hija de Jaime II y Blanca de Anjou, presenta, en su parte exterior, la representación de una magnífica *Virgo lactans*. MORELLO, *Immagini*, pág. 34. Sobre este tipo de imágenes marianas remito a la recopilación iconográfica y al ya clásico trabajo de Luis TRAMOYERES BLASCO, “La Virgen de la Leche en el Arte”, en *Museum. Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Artística Contemporánea*, vol. III, Establecimiento Tipográfico Thomas, Barcelona, 1913, págs. 79-118.

⁸⁸⁸ Llegó a dehinca de la reina que tan sólo podía engendrar niñas. José Luis CORRAL LAFUENTE, “Pedro IV”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 126. El único hijo varón que logró dar a luz la navarra, Pedro, murió al día siguiente de su nacimiento. “la reina [...] parí infant mascle, de la qual cosa tota la terra hac gran foig e [...] pagament [...] tothom anava esbalaït e quaix eixit de seny. E [...] tots los nostres curials e de la reina, dones e donzelles, anaven ballant per [...] València; grans dons [...] meravelles se feren en aquest dia. Mas [...] Déus, volent firar aquest foig en dolor, pres-se lo dit infant [...]”



*(Fig.317) Siguiendo el orden establecido por el libro devocional, la siguiente representación que interesa en el presente estudio es la inicial del folio 20r, donde la reina de origen navarro, que ciñe delgada corona de oro floronada y viste sencillo traje, se arrodilla ante un mueble trabajado donde reposa un libro de cubiertas rojas que ella misma lee. La presencia de un ángel en la I del *incipit*, colocada inmediatamente antes de esta figuración, llevó a Rosa Alcoy a afirmar que la reina arrodillada hacía, de un modo implícito, el papel de Virgen de la Anunciación⁸⁹⁰. *(Figs.320, 322 y 323) Muy parecidas a esta, aunque sin significado latente por la ausencia de elementos secundarios a ellas conectados, son las capitales de los folios 98r, donde la reina aparece en compañía de una sirvienta doméstica⁸⁹¹; 249r, en la que coloca sus manos unidas en la posición de oración característica; y 254r, prácticamente idéntica a la primera de esta tipología.

*(Fig.318) Algo diferente es la del folio 45r pues la soberana, aunque también se encuentra leyendo un libro de oraciones ahora apoyado sobre mostrador encubertado, se presenta esta vez en genuflexión, vistiendo un rico brial azul bordado en oro y en el interior de una estancia en la que se ha colgado un rico tapiz que exhibe los palos de Aragón. Quizás esta posición, única en todo el códice, junto a la colocación de su mano en la superficie de una de las páginas del libro, pretenda mostrar el preciso momento en el que la reina se dispone a leer y a meditar en alguna de las estancias de palacio⁸⁹².

*(Fig.319) Pasando por alto la inicial del folio 81r, donde sobre el fondo usual de reticulado en oro se recorta la figura de la humilde reina en oración, esta vez sin ningún otro objeto adicional, *(Fig.321) sobresale la del folio 198v, ya dentro del Oficio de

de la mort del qual [...] muntà més lo dol e la ira que [...] lo goig que d'abans n'haviem hagut per lo seu naixament". Cinco días después falleció la propia reina que, a pesar de haber dispuesto ser sepultada en Poblet, fue enterrada en la ciudad de Valencia. La crónica de Pedro IV continúa así con el trágico suceso: "e per tal com la reina [...] havia haüt mal part e soferts de grans afanys per lo prenyat, així com Déus plagué, après mort del dit infant cinc dies, la dita [...] així com vera catòlica e amiga de Déu, reté la sua ànima molt devotament a Déu [...]. E manà en son testament que lo seu cos fos sebollit en lo monestir de Poblet; mas per tal com teniem grans afers entre mans, sebollim-la molt honradament en lo monestir de sent Vicent en la ciutat de València". PEDRO IV, *Crònica*, cap. 4, en SOLDEVILA, *Les quatre*. Jerónimo de Zurita también se hace eco la indiferencia ante las disposiciones testamentarias de la soberana, vid. ZURITA, *Anales*, lib. VII, cap. V.

⁸⁸⁹ O, como también ha sido expresado, la de propiciar el nacimiento del heredero. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127. El éxito de la devoción hacia la Virgen de la Leche en el entorno regio se pone de manifiesto también en la tabla de la *Virgen del Tobed*, de hacia 1359, donde Enrique II de Castilla, identificado mediante la inscripción "*Enricus Rege*", ora ante la Virgen en compañía de su esposa e hijos.

⁸⁹⁰ Esta inicial I, habitada por el ángel, inicia el libro dedicado al Oficio de la *Beata Verge Maria*. ALCOY, *Rostres profans*, pág. 79.

⁸⁹¹ YARZA, *María de Navarra*, pág. 246.

⁸⁹² *Ibidem*.



san Luis de Francia⁸⁹³, en cuyo campo se observa a María orante ante la figura de dicho santo⁸⁹⁴. Así, ataviada con gran sencillez y luciendo corona de plata, se arrodilla con gran devoción sobre suelo espigado ante la presencia de su santo familiar. Es precisamente esta conexión de linaje lo que explica la aparición de este ciclo dedicado al santo francés, ciclo que también se observa en manuscritos de otros miembros de la casa Evreux, como son los libros de horas de Juana de Evreux, de hacia 1325-1328 y pintados en grisalla por Jean de Pucelle, y las posteriores horas de Juana de Navarra, madre de María, de hacia 1336-1340⁸⁹⁵. A pesar de la existencia de estos inmediatos antecedentes, no es posible establecer una relación entre ellos, como sería por ejemplo la de sugerir que el barcelonés fuera una copia de los dos primeros, pues Josefina Planas, quien ha comparado las diversas series iconográficas dedicadas a san Luis, observa que en el libro de horas de Pedro IV tiene algunas escenas que no tienen precedentes, y las que lo tienen no siguen un orden establecido⁸⁹⁶. Lo que sí parece indudable es que esta parte del volumen enfatiza no sólo las relaciones familiares que tenía la reina con la casa de Francia, sino que pone de manifiesto, de un modo palpable, el vínculo del casal de Barcelona con esta familia ultrapirenaica que, entre sus miembros, contaba con un santo. Teniendo en cuenta que las monarquías de Hungría, Inglaterra, Alemania y Francia disfrutaban de un predecesor venerable⁸⁹⁷ y que esta santificación era un modo de legitimación dinástica ante la pugna de distintos poderes, cabe la posibilidad de que Pedro IV utilizara esta conexión con el fin de dignificar su propio linaje⁸⁹⁸.

*^(Fig.324)La última representación de María de Navarra se encuentra en la inicial D del folio 342r, donde coronada, ataviada con preciosas vestiduras y arrodillada, parece invocar a Cristo que le bendice desde lo alto⁸⁹⁹ quizás repitiendo las palabras

⁸⁹³ *Ofici de sant Lluís*.

⁸⁹⁴ Para plasmar los diversos tipos de naturaleza en la misma escena se ha seguido el tipo de yuxtaposición, esto es, en la representación no se distinguen las diferencias de naturaleza, no se aprecian divergencias entre los diversos niveles de realidad. Para más información, RINGBOM, *Dévotion*, págs. 56-57.

⁸⁹⁵ Conservadas en el Metropolitan Museum of Art. The cloisters of New York (acc. 54-1-2) y en la Bibliothèque nationale de France, en Paris (nouv. Acq. Lat. 3145), respectivamente. Marie Thérèse GOUSSET, "Images de saint Louis", en *Livre des faits de Monseigneur saint Louis (ms. 2829)*, Société Nationale des éditions du Chêne, Paris, 1990, págs. 89-90. Se citará, en adelante, como GOUSSET, *saint Louis*.

⁸⁹⁶ PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 464.

⁸⁹⁷ San Esteban de Hungría, san Eduardo el confesor, Enrique II de Alemania y san Luis de Francia.

⁸⁹⁸ Sobre todo si se tienen en cuenta sus dificultades en el terreno político –tanto en el interior como en el exterior– y personales –sus dificultades para concebir un hijo varón y, por tanto, un heredero al trono para su reino–.

⁸⁹⁹ YARZA, *María de Navarra*, pág. 246.



que el mismo Yavé expresó en el célebre sueño de Salomón: “He escuchado tu oración”⁹⁰⁰. Al igual que todas las anteriores, evidencia la calidad de las miniaturas vinculadas al mundo de los Bassa: fusión de formas sienesas y características tradicionales locales, lujo en los detalles de las vestiduras y objetos, modelado de los alargados rostros con tonos verdosos, delicadeza en el dibujo, en la aplicación del color y gran calidad en los materiales –entre ellos el azur de acre–.

*^(Figs.325-343)El siguiente grupo de representaciones reales se inserta dentro del espléndido **Libro de horas de Alfonso el Magnánimo**⁹⁰¹, que quizás habría que denominar *Libro de horas de fray Joan de Casanova*⁹⁰², fechado hacia 1442⁹⁰³ y que ha sido considerado como la obra cumbre de Leonardo Crespí⁹⁰⁴. Y es que en los pergaminos del oracional de Alfonso V, encomendado por el cardenal Joan de Casanova⁹⁰⁵, incluyen, pese a su mediana dimensión, miniaturas espectaculares, de ostensible influencia italiana⁹⁰⁶ y flamenca⁹⁰⁷, por su cantidad, por su calidad y, lo que es más significativo, por su variada iconografía⁹⁰⁸ común, no obstante, en la miniatura contemporánea⁹⁰⁹.

⁹⁰⁰ I Reyes, 9: 3-4.

⁹⁰¹ British Library. London (Add. Ms. 28962). Se dio noticia del códice en VVAA, *Catalogue of additions. 1861-1875. British Museum*, British Museum, London, 1875, pág. 579.

⁹⁰² Puesto que, a pesar de estar destinado a Alfonso V, muchos de sus rasgos, tanto de carácter iconográfico como relativos a la organización del texto, invocan a este personaje, que fue su directo promotor. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova”, en *Locus Amoenus*, n° 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 2002-2003, pág. 92. Se verá como ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*.

⁹⁰³ Es la fecha que figura en la miniatura del folio 263v. BOHIGAS, *Manuscrits i biblioteques*, pág. 48. El códice debió de comenzarse, sin embargo, años antes en el taller familiar de Domingo Crespí, a quien se refiere, junto con su hijo Galcerán, sacerdote, un recibo del año 1437. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 181. Más adelante se volverá sobre esta cuestión.

⁹⁰⁴ A pesar de la intervención de varios miniaturistas en un prolongado período de tiempo, la unidad de estilo, la fecha de 1442 y la documentación restante –pagos de varios recibos desde 1439 a 1442– hacen sospechar que la labor básica de decoración del libro se debe a Leonardo. *Ibidem*. Detalles sobre los documentos en VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 105 y, en su apéndice documental, documentos n°s 41-47.

⁹⁰⁵ Quien quería obsequiar al rey con un suntuoso libro devocional. Parece ser que murió sin haber visto el libro concluido. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 152. Sobre la personalidad del eclesiástico, remito a ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, págs. 95-96.

⁹⁰⁶ Pere BOHIGAS, “Repertori de manuscrits catalans”, en *Estudis Universitaris catalans*, vol. XII, Institució Patxot, Barcelona, 1927, pág. 437. Se verá, en adelante, como BOHIGAS, *Manuscrits catalans*. El autor advierte también ciertas analogías con otros códices salidos de la escribanía real, como las *Ordinacions del rei Pere* de la Biblioteca Nacional de Francia que serán analizadas más adelante.

⁹⁰⁷ Sobre todo en sus orlas, influencia tan propia de la última etapa del gótico internacional. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 181.

⁹⁰⁸ Aunque en todas de ellas muestran la devoción y piedad de Alfonso V, uno de los principales rasgos de su carácter. Y es que, tal y como afirmaba Joan Molina, todos los perfiles biográficos del momento dibujaron el retrato de un fiel ejemplar de acuerdo con los modelos de religiosidad de aquella época. Joan MOLINA I FIGUERAS, “La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos”, en *XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte: el Mediterráneo y el Arte Español. Valencia, septiembre de 1996*, Dirección



Recientemente analizadas en profundidad por Francesca Español⁹¹⁰, las miniaturas presentan al Magnánimo en oración conforme al *topos* ya usual en los libros de horas iluminados: la serie de retratos del duque de Berry⁹¹¹ o los del duque y la duquesa de Bedford⁹¹² lo confirman, si bien en el caso aragonés, como ya se ha anunciado en una nota anterior, coincide con la imagen que de él transmitieron los biógrafos aúlicos. En líneas generales, don Alfonso, a veces acompañado por su confesor y capellán, como también se observa en otras obras devocionales de la época, está arrodillado, con las manos unidas en señal de oración y engalanado con una preciosa corona y lujosas vestiduras en el interior de hermosos marcos arquitectónicos que evocan las distintas estancias de lo que podría ser el palacio real. De acuerdo con Español, por caminos que no han llegado a dilucidarse, para la realización de algunas de estas composiciones el artesano tomó prestadas, de entre otras, unas fórmulas que años antes se habían utilizado en el *Breviario de Martín P*¹³ y en el libro de horas asignado a la mano de Bernat Martorell que se conserva en Barcelona y que fecha con anterioridad a 1444⁹¹⁴.

Según la misma autora, la confección del manuscrito podría situarse, conforme al *cursus honorum* de fray Casanova, entre 1424, año de su nombramiento como obispo de Bassano, y 1430, que correspondería a su nombramiento como cardenal⁹¹⁵, período que, a su vez, corresponde con el momento inicial de la actividad de Leonardo Crespí. Parece ser que tras la muerte del promotor se interrumpieron los trabajos hasta que el misal se concluyó, por fin, en 1443⁹¹⁶.

*^(Fig.325)A modo de frontispicio y de acuerdo con su ubicación, pues la primera viñeta precede las oraciones privadas para la mañana y la noche, el soberano, identificado por el tapiz palado sobre el cual se arrodilla, se muestra, en la intimidad

General del Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, pág. 87. En lo que sigue, MOLINA, *Hagiografía del poder*, y VVAA, *Mediterráneo y arte*.

⁹⁰⁹ Véase, al respecto, el ya aludido estudio de RINGBOM, *Dévotion*, en especial la primera parte.

⁹¹⁰ ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, págs. 91-114.

⁹¹¹ Realizado en tres fases: hacia 1380, hacia 1404-1409 y hacia 1411. Un escueto análisis de sus miniaturas en “Les Très Belles Heures de Notre-Dame du Duc Jean de Berry”, en VVAA, *Codices illustres*, págs. 235-237.

⁹¹² De hacia 1423-1430. Sintético análisis, acompañado por magníficas ilustraciones, en “Bedford Hours”, en *Ibidem*, págs. 301-303.

⁹¹³ Obra que será analizada en el siguiente epígrafe.

⁹¹⁴ (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ms. A-398). Estas sintonías iconográficas y compositivas fueron advertidas en ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 102. La misma investigadora sostiene que estas miniaturas también comparten elementos que forman parte del patrimonio de los manuscritos del norte de Francia o de Italia de hacia 1400.

⁹¹⁵ En ninguna de las miniaturas figura con las insignias cardenalicias. *Ibidem*, pág. 93.

⁹¹⁶ La fecha está contrastada documentalmente. *Idem*, pág. 99.



de su dormitorio, dispuesto para la oración⁹¹⁷. El momento representado es el comienzo de la oración, pues el monarca, invocando a Nuestro Señor que le bendice desde las alturas, se santigua con su diestra mientras que, con la otra, abre un libro de oraciones que le sostiene un prelado de la orden dominica. Es, como afirmaba Josefina Planas, una muestra del carácter del rey, tan propio del espíritu tardogótico a los límites del incipiente Renacimiento, pues el Magnánimo era un soberano que no sólo leía a los clásicos, tal y como relatan, tantas veces las crónicas⁹¹⁸, sino que también compaginaba estas lecturas con las Sagradas Escrituras⁹¹⁹.

Muy destacables son los detalles de la composición que revelan la mano de un artista de fuerte personalidad alejado de los convencionalismos. Por un lado, en lo que concierne a la persona del rey, se aprecia el lujo en sus atavíos según denuncian las costuras de sus borceguíes, el cinturón de oro y perlas, su corona y el remate superior del precioso manto, forrado de armiño, ambos colmados de perlas y piedras preciosas. Suntuosidad, ésta, advertida, por otro lado, en los complementos del eclesiástico identificado con el promotor⁹²⁰. Conviene llamar la atención sobre el plano de igualdad entre ambos protagonistas, recurso compositivo que, como se ha visto, no es nuevo en la iconografía del rey de Aragón cuando aparece representado con ciertos miembros de la jerarquía eclesiástica⁹²¹. En este sentido, es necesario tener en cuenta las afirmaciones de Francesca Español cuando sostenía que la composición, pese a recordar a las escenas de presentación⁹²², ofrece un espíritu completamente distinto al habitual⁹²³.

⁹¹⁷ Todo ello rodeado por orla de profusas hojas trifolias con irradiaciones en sus vértices. En la parte inferior, escudo de la ciudad de Valencia sostenido por dos ángeles.

⁹¹⁸ La crónica *Dels fets e dits del gran rey Alfonso* son bastante ilustrativas en este sentido. Antonio Beccadelli *el Panormita* explica esta gran pasión; de hecho, Alfonso V afirmaba que “*més amaria e pus prest deliberaria perdre los regnes que tenia que no saber lo poch que de letres e sciència avia après*”. Entre la gran cantidad de referencias, destacan “*Hoint lo prudent senyor tots jorns la liçó de Tito Livi, la ystòria de la qual molt li plahia*”, y también “*hoint la liçó dels morals llibres de Sèneca, los quals lo prudent rey ab gran vigilàntia aprenia*”. Llega incluso a confirmar que el Magnánimo mejoraba de sus enfermedades cuando leía a los clásicos; estando el rey enfermo, el cronista consigue “*la vida e actes de Alexandre [...] que marvellant-se los metges, en los jorn que yo comencí [a] legir-los en aquell, la sua magestat milorà de la febra e guarí en tres jorns perfectament*”. Todas referencias proceden de su libro I. Antonio BECCADELLI, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcino, Barcelona, 1990. Será citado, en adelante, como BECCADELLI, *Dels fets e dits*. Diversas son, también, las referencias a esta cuestión en Lucio MARINEO SÍCULO, *Cronica d’Aragón*, edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524), El Albir, Barcelona, 1974, fol. LVIIv y en ZURITA, *Anales*, Lib. XVI. Cap. XLVII, por ejemplo.

⁹¹⁹ PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 465.

⁹²⁰ El cardenal de San Sixto, Joan de Casanova. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 35. En esta misma línea se sitúan las últimas investigaciones. Remito, a este respecto, como ya se ha adelantado, a ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 104.

⁹²¹ Fundamentalmente los promotores.

⁹²² Reflejo del tipo compositivo que estaría atestiguado tanto iconográfica como documentalmente. Por un lado, el eclesiástico, aunque no dedica al rey el libro de oraciones, quizás figuración de este mismo



Por otro lado, merece también especial mención todo lo que concierne a la estancia, ya que una multitud de curiosos pormenores la descubren como una de las escenas de mayor valor documental de la época⁹²⁴. Así, llama la atención el suelo, cubierto con baldosas de terrazo alternadas con otras de manises que dibujan líneas y figuras geométricas, como son los rombos en cuyo interior se inserta un cuatelado en sotuer con las armas de Aragón y Sicilia⁹²⁵. Destaca también el precioso ventanal de perfil gótico, del tipo elaborado seriadamente en Gerona⁹²⁶, con su festejador y sus portillos de madera semi abiertos que permiten distinguir el bello paisaje que rodea el palacio⁹²⁷. Y sus limpios muros, de muy buena mampostería, que han sido cubiertos por magnífico tapiz, o *drap de pared*⁹²⁸, pendido de una vara por multitud de hollados, que despliega, en su iconografía, escenas de exterior de carácter cortesano. También se distingue una bóveda azul, roja en su parte interior, desde cuya clave suspende, mediante cordel trenzado que pasa por pequeña polea dispuesta en una

libro, lo sostiene para que el monarca pueda orar con comodidad, gesto que recuerda notablemente al más usual en las escenas de presentación aunque evidencia que el volumen, más que entregarse, ya está en uso. Por otro lado, la voluntad inicial de fray Casanova fue, en efecto, realizar un libro devocional dedicado a Alfonso el Magnánimo, aunque hubiese muerto sin haberlo visto concluido.

⁹²³ ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 104.

⁹²⁴ Amparo Villalba sospechaba que el artesano se habría inspirado, quizás, en alguna de las estancias del palacio real. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 109. Francesca Español, en esta misma línea, concluye que sin duda lo hizo, pues según se deduce de la información que proporcionan los documentos contemporáneos, el escenario íntimo del rey no debió de ser muy distinto a este. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 153.

⁹²⁵ Este tipo de suelo está documentado en algunos palacios de época del Magnánimo. Vid., por ejemplo, J. G. DE OSMA, *Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del castillo de Nápoles*, Madrid, 1909. Citado en VILLALBA, *Miniatura medieval*, pág. 106, n. 23 y referido, en adelante, como DE OSMA, *Las divisas del Rey*. Con respecto a este palacio napolitano, Rosario Díez del Corral anotaba que consta trabajó un importante número de artesanos del reino de Aragón, muchos de ellos con nombre árabe, para la confección de azulejos y tejas decoradas con las armas de Aragón, Sicilia y Nápoles. Vid. Rosario DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos", en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 57. también son clarificadoras las obras de Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del levante español*, Labor, Barcelona, 1944-1952, especialmente el tercer volumen dedicado a "Azulejos, "socarrats" y retablos", págs. 7-18 y la de Victor M. ALGARRA PARDO, "Espacios de poder. Pavimentos, cerámicos y escrituras en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo", en VVAA, *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. III, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 270-289. Este último será referido como VVAA, *Poder real*.

⁹²⁶ Realizadas en piedra calcárea procedente de las canteras gerundenses de Montjuïc, su amplia difusión acabó por convertirlas en un signo característico del gótico civil en los territorios de la Corona de Aragón. Sobre la estandarización en el trabajo de estas piezas arquitectónicas es explicativo el epígrafe "Els marbres gironins: entre el blau nummulític i l'alabastre", en ESPAÑOL, *Gòtic català*, págs. 89-95.

⁹²⁷ Paisaje que Amparo Villalba destaca por ser el primero que se encuentra en la miniatura valenciana. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 109.

⁹²⁸ Este tipo de tapices, que ornaban las paredes de las estancias palaciegas, componían diversos ciclos lo que, de acuerdo con Francesca Español, permitía cambios sustanciales de unos días a otros. Parece ser que el Ceremonioso, que en sus célebres *Ordenaciones* dictaminó alguno de estos usos, reunió una notable colección, resultado de las adquisiciones realizadas a partir de 1347, en la que se contabilizaban ejemplares de temática religiosa, literaria e histórica. Más detalles en ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 84.



esquina, baldaquino decorado con delgadas fajas ajedrezadas que enclaustra el lecho cubierto por preciosa sobrecama roja con bordado y remates en hilo de oro.

*(Fig.326) Se presume menos documental la viñeta del folio 35r⁹²⁹, pues el marco en el cual se desarrolla la escena, también de oración, se intuye bastante más ficticio. En el centro de la composición y sobre una tarima encubertada, Alfonso V, coronado, reza en compañía de dos monjes, uno con hábito blanco y el otro con el propio de los dominicos⁹³⁰. A nivel superior y fuera de la estancia, que parece una terraza o glorieta a tenor de la balaustrada de piedra pese al inmaterial fondo ajedrezado, figura Dios Padre en tonos azulados quien, con nimbo y pomo crucífero, le bendice con su diestra. Destaca, del recinto palaciego, el cuidado enlosado, bastante parecido al anterior; las altas cortinas dispuestas para ofrecer la requerida intimidad al rey, pues le aíslan de dos cortesanos que platican; los dos losanges con el palado de Aragón, insertos en sendos polilóbulos integrados en la arquitectura; y las preciosas telas bordadas, preparadas para una mayor comodidad del soberano.

*(Fig.327) Hermosísima es la ubicada en el folio 44v, que inicia la “*devota salutatio ad crucifixum*”. De acuerdo con el *incipit*, el rey, custodiado por un joven ángel, se arrodilla ante un altar, con dos cirios llameantes, sobre el cual un retablo muestra la escena de la Crucifixión, pues se distingue a la perfección a Cristo crucificado flanqueado por María y por san Juan Evangelista. Arrodillado sobre un almohadón dispuesto sobre el suelo, que se cubre por la ya usual loza, el soberano se muestra coronado y ataviado por amplia ropa de terciopelo y armiño con las anchas mangas rasgadas⁹³¹. Muy interesante se presenta el entorno, que parece un pabellón edificado en las inmediaciones de la real residencia, si bien no se ha logrado encontrar este tipo de bastimentos en las residencias del rey de Aragón⁹³². Con trazos góticos flamígeros, se yerguen delicados y esbeltos muros que se cierran por cubierta adintelada de madera. Por entre sus espléndidos vanos, totalmente abiertos, a

⁹²⁹ Que inicia las oraciones y los salmos de David: “*Psalmus compilatus ex soliloquiis david ad consolationem domini regis*”.

⁹³⁰ Debe recordarse que un monje cisterciense, procedente de Santes Creus, era capellán real, mientras que integrantes de la orden dominica fueron, en tiempos de Alfonso V, quienes ejercían el sacramento de la confesión en palacio. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 152.

⁹³¹ Abertura que, muy frecuente en el siglo XV, dejaba al descubierto parte de la camisa o de la prenda de debajo. PUIGGARÍ, *Monografía*, pág. 153.

⁹³² Cuanto menos, no se mencionan en los de Barcelona, Gerona, Perpiñán, Tarragona, Tortosa y Lérida. Vid. Anna M^a ADROER I TESIS, *Palaus Reials de Catalunya*, Edicions 62, Barcelona, 2003. En lo que sigue, ADROER, *Palaus Reials*. Tampoco los hubo en los palacios mallorquines de Palma, Valldemossa, Sineu y Manacor. DURLIAT, *Regne de Mallorca*, págs. 142-163. Por otra parte, no he sabido encontrar referencias sobre ellos ni en la Aljafería de Zaragoza, ni en el palacio real valenciano, ni en la residencia regia napolitana.



excepción de la entrada, por cuyo vacío se distingue la hoja del portón, se distingue el mismo tipo de paisaje, tan naturalista, que se advertía en la primera viñeta del códice. La decoración escultórica, compuesta por polilóbulos, macollas, capiteles floreados y otras exquisitas ornamentaciones, rellenan los escasos lienzos de piedra ofreciendo un entorno en verdad digno de quien lo disfruta.

*^(Fig.328)Dentro de una M⁹³³ inicial, sobre campo cargado con malla negra que conforma cuadritos rojos, amarillos y azules con decoración de puntos en sus esquinas, se recorta la figura del monarca, de nuevo, orante y acompañado por un ángel. Con corona, algo más lujosa que la de la escena anterior, calzando borceguíes rojos y ataviado con amplia ropa aterciopelada con cuello y puños dorados, el rey implora por la salvación de su pueblo; sobre la capital en la cual se ubica el rey Alfonso, una gran viñeta muestra la ira del Señor o *indignatio divina* con la típica representación de Dios que amenaza con castigar a una ciudad lanzando las tres flechas del mal⁹³⁴.

*^(Figs.329-330)Parecidas en su composición, es decir, inicial en la que Alfonso observa la escena de la viñeta superior, son las capitales G y D⁹³⁵ de los folios 344v y 407v. En la primera de ellas, cuya profundidad se ha conseguido mediante la colocación de tres paneles, el soberano, coronado, y ataviado con soberbias vestiduras que cubre con manto azul con reverso de armiño, se arrodilla sobre almohadón castaño al tiempo que une sus manos en señal de oración y observa a la Virgen con el Niño en brazos, quienes, rodeados de muchos ángeles en el extremo superior de la viñeta, atienden sus oraciones y las del prelado nimbado. En la segunda, dentro de un marco más naturalista aunque todavía adeudado del inerte reticulado, pues asoma por detrás de la arboleda, el monarca, coronado y en genuflexión, mira hacia arriba, donde San Juan bautiza, en la ribera del Jordán, a Cristo en presencia de Dios Padre, fuera del marco del recuadro, y del Espíritu Santo.

⁹³³ De "*Miserere mei domine*", pues precede el miserere y otras oraciones recomendables para obtener ciertas gracias.

⁹³⁴ Que simbolizan la peste, la guerra y el hambre, plagas con las que se castigan el orgullo, la avaricia y la lujuria. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 108 y 111-113. En el caso de este libro de oraciones imploran al Señor no sólo la Virgen y san Juan Evangelista, sino también, desde la tierra, santo Domingo y san Francisco. Pere Bohigas intentó identificar el lugar, que presumió Gaeta y, más adelante, Ponza, donde el Magnánimo fue derrotado por los genoveses. BOHIGAS, *Manuscrits catalans*, pág. 438 y BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 36. Es una iconografía que bien puede ilustrar la naturaleza del entremés de San Vicente que se representó, según citan las crónicas, en la Aljafería en las fiestas de coronación de Fernando I. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 64.

⁹³⁵ De "*Grande flore virginali*" y "*Domine*", respectivamente.



*[Fig.331]De acuerdo con el texto que le sigue, “*Preces pro intrantibus bellus contra paganos*”, la siguiente representación se refiere, claro está, a la guerra contra los infieles, motivo por el cual lo que se exhibe es una efigie del rey como *miles Christi*⁹³⁶. Así, acompañado por sus huestes, que se identifican por los brillantes arneses y celadas, al igual que por los gonfalones en cuyos extremos ondean los señales de Aragón y de san Jorge, en primer término, el rey aragonés arremete contra un musulmán al que hiere de muerte. A pesar del gran desorden compositivo, que ayuda a recrear el ambiente de combate y enfatiza asimismo la sensación de movimiento, el soberano se reconoce con gran facilidad. Sobre su yelmo, cuya visera abierta permite observar las facciones del joven Alfonso, figura la corona, sobre la que emergen manojo de plumas con los tonos de Aragón; sobre su arnés, del que pueden distinguirse todas sus piezas, viste sobrevesta palada; finalmente, sobre su blanco caballo, gualdrapas con los colores del señal en la parte superior, con el palado en el volante y la divisa del libro abierto, tan propia del Magnánimo, en uno de los costados.

*[Fig.332]No se profundizará acerca de esta tipología iconográfica, pues fue relativamente frecuente en el marco de la Corona de Aragón. De hecho, ya fueron señaladas las influencias que pudieron ejercer, en la composición, pintores de la talla del mastro de Alcañiz o Marzal de Sax, por ejemplo⁹³⁷.

*[Fig.333]De nuevo, orante, vuelve a presentarse el rey en la gran miniatura del folio 106v. En el patio de un palacio o fortaleza, construcción en la que residen diversos personajes que se asoman en balcones y por la puerta entreabierta, el soberano, coronado y elegantemente ataviado, une sus manos en señal de oración al tiempo que dirige su mirada hacia lo alto, donde se sitúa, sobre una capilla y entre azuladas nubes que destacan sobre el ya usual fondo cuadriculado, Dios Padre. La identificación con Alfonso no es segura, pues esta viñeta encabeza los “*Feria secunda psalmus David*”. Sin embargo, que en la siguiente inicial el rey exhibido porte una filacteria que explica “*David profeti*” para que no haya confusión en su identidad parece indicar que el soberano orante es el aragonés, quien solicitaría, con fervor, lo que se reza en el primer versículo: “*Dominus illuminatio mea*”.

⁹³⁶ Recordaba Francesca Español que Alfonso creció inmerso en una atmósfera que tenía muy presente la imagen del rey cristiano como *miles Christi*; no en vano su padre había sido el artífice de uno de los más importantes logros militares contra los musulmanes, la toma de Antequera. ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 107.

⁹³⁷ VILLALBA, *Miniatura valenciana*, págs. 113-114. En el capítulo dedicado a pintura, se retomará la cuestión.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

445

*^(Fig.334)Es en el folio 281v donde se encuentra una de las miniaturas más bellas y, quizás también, una de las más reproducidas del código alfonsí. En ella, el rey y la reina, acompañados por su séquito, asisten a la misa que celebra un obispo, ayudado por dos oficiantes, ante un altar sobre el cual se dispone un retablo gótico dedicado a la Virgen⁹³⁸. Al igual que ocurría en anteriores escenas, el cuidado en los detalles del escenario obliga a describirla con gran detenimiento, pues guarda, su iconografía, alto valor documental⁹³⁹. Coronado y vestido con ropa de terciopelo azul y ribetes de armiño en bajos y oquedad de las mangas, el Magnánimo, flanqueado por dos frailes, uno dominico y otro cisterciense, participa, arrodillado, del Sagrado Sacramento. Para su mayor bienestar, se ha dispuesto un almohadón rojo con bordado de oro bajo sus rodillas y, enfrente, un encubertado atril sobre el que descansa misal abierto. Justo detrás, unos cortinajes con los palos de Aragón, colocados para, en momento de necesidad, ofrecerle privacidad⁹⁴⁰, lo destacan visualmente al mismo tiempo que lo identifican. Justo delante, la reina María, en compañía de su séquito femenino, sigue también el misterio. De perfil, arrodillada, luciendo rica corona sobre delicada toca de hilo blanco y envuelta por tornasolado manto, apoya sus manos sobre las páginas de su devocionario colocado sobre revestido atril. El resto del lugar está ocupado por individuos que se distribuyen, sentados, sobre bancos de madera. En el extremo, un grupo de monjes acompañan el oficio con sus cánticos.

*^(Fig.335)Esta escena, impregnada de preciosos detalles alusivos a las telas y a los tapices, así como a elementos constructivos como el ventanal biforo o el pavimento,

⁹³⁸ Pues según dice el texto, a ella se dedica la misa: “*Ad missas beate virginis officium*”. La dedicación de esta capilla también se corresponde a la de las capillas del palacio de Barcelona y de Zaragoza. Las restantes estaban consagradas a la Santa Cruz –Perpiñán–, San Pedro –Lérida–, San Juan Evangelista –Valencia–, y Santa Ana –Mallorca–. ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 106 y n. 98.

⁹³⁹ Se ha llegado a suponer que la capilla debe corresponder a la del Palacio Mayor de Barcelona. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 152.

⁹⁴⁰ Algunas veces, el aislamiento era todavía mayor y se conseguía encerrándose en una caseta. Francesc Eiximenis habla de ella, y se documenta en el monasterio de Poblet. Según cita Español, el franciscano explicaba: “*El lloc haura de ser a la cambra, a l’oratori secret o a l’església, però en general les persones reials tenen assignada una caseta on poden orar secretament*”. EIXIMENIS, *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria. Transcripció del manuscrit antic i nota preliminar i final de Curt Witlin, versió al català modern de Elisabeth Ràfols*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1985, pág. 9. Citado en ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 105, n. 96. Existen otros testimonios documentales que se refieren a los cortinajes que, destinados al rey, se colocaban en las capillas. Es ilustrativo el comentario que, con motivo de la coronación de Fernando I, realizó Alvar García de Santa María: “E otro día lunes por la mañana doze dias anados de febrero [...] E el rey salió a la hora de missa de su cámara [...] e entró en la iglesia, que es a la Aljafería, assentose en una silla sin cortinas para se mostrar a las gentes, e oyó missa” (las cursivas son mías). Margarita TINTÓ SALA, *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1979, págs. 317-318.



refleja un comportamiento que debía de ser bastante cotidiano no sólo en la corte aragonesa, sino también en otros tantos centros principescos contemporáneos. Prueba de ello es la escena que ilustra el folio 9r del algo posterior *Traité sur l'Oraison dominiciale*, de hacia 1457⁹⁴¹, donde Felipe el Bueno asiste, también en la capilla de su palacio, a un oficio religioso. Interesa destacar los puntos de contacto entre ambas representaciones, coincidencias que se atestiguan por la presencia de cortinajes, que acondicionan un espacio particular para el rey, por el grupo de cortesanos que acompañan a su señor durante el oficio, los cantores colocados alrededor de un libro de música dispuesto sobre su facistol y, en general, el rico ambiente en el que se desenvuelve la escena.

⁹⁴¹(Fig.336) En el folio 302r, dentro de una sencilla construcción abierta a una terraza desde la que se observa paisaje con árboles frutales, Alfonso V, presentado por un ángel que desciende en picado, reza ante la visión de María quien, en lo alto, se le aparece entre arrebol angélico⁹⁴². La estancia, a la que se accede mediante escalones, ha sido acondicionada, para mayor comodidad, con almohadón carmesí que destaca sobre los magníficos tapices que cubren suelo y paredes con decoración de brocado y losanges palados; emblema también advertido en la tela colgada a modo de dosel.

⁹⁴²(Fig.337) Más interesante resulta la viñeta del folio 312r, en cuyo interior se observa al monarca en una capilla del palacio. La identificación del personaje y del lugar se hace evidente por los losanges palados bordados en la tela que reviste los escalones del altar, por los emblemas de Aragón y de Aragón y Sicilia pintados sobre la cerámica de Manises del enlosado, y por el gran escudo que campea dentro de la inicial P⁹⁴³, colocada justo debajo. Flanqueado por dos monjes, uno dominico y otro de hábitos blancos, quizás cisterciense, reza ante la viva imagen de Cristo acompañado por la Virgen y varios santos, entre los que se distingue a San Juan

⁹⁴¹ Bibliothèque Royale de Belgique (Ms. 9092). L. M. J. DELAISSÉ, *Miniatures médiévales. De la librairie de Bourgogne au gabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Éditions Deux Mondes, Genève, 1959, pág. 172 —en adelante, DELAISSÉ, *Miniatures médiévales*—. Anterior a esta miniatura, aunque en una escena de devoción privada y no de un Santo Oficio, es la que se ofrece en el folio 181r del *Évangélaire de la Sainte Chapelle de Bourges*, de hacia 1405-1410, donde el duque de Berry ora ante San Andrés cobijado por un dosel cuya cortina es sostenida por uno de los cortesanos que, al margen, le acompañan. Véase la reproducción en Béatrice CHANCEL-BARDELOT (Dir.), *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, Somogy, Paris, 2004, n° cat. 55.

⁹⁴² Pues el monarca ha invocado a María: “*Ave maria gracia plena*”.

⁹⁴³ De “*Pie et crandibilis domine*”.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

447

Bautista⁹⁴⁴. La escena, que es observada, en silencio, por dos cortesanos colocados bajo el arco de la puerta de acceso, se completa con detalles como la cubierta de madera, muy bien dispuesta, los cuatro candelabros llameantes o la cavidad de la pared en el interior de la cual se han guardado todos los enseres para la ofrenda.

*^(Fig.338)El “*Officium defunctorum*” se encabeza, en el folio 378v, por una viñeta en la cual un cuerpo esquelético que ciñe tiara pontificia, cabalga sobre un buey tras un grupo de personas en procesión, entre los que se identifica, por sus insignias, a un rey y a un obispo. Es la personificación de la muerte quien, con arco y flecha en mano, persigue a los vivos para alcanzarles sin remisión con un esquema que tuvo gran difusión en Francia e Italia a lo largo del siglo XV y que dio pie a una variante excepcional: la muerte cabalgando un unicornio⁹⁴⁵. Se ha calificado la escena de original, pues esta representación parece ser una variante iconográfica muy poco frecuente de la Danza de la Muerte⁹⁴⁶.

*^(Fig.340)Pero una de las escenas de mayor valor iconográfico es, sin duda, la que obsequia el folio 383v⁹⁴⁷, donde se presenta, sobre fondo cuadrículado, el duelo por el difunto soberano⁹⁴⁸ conforme a un esquema compositivo similar a una serie de escenas relativas a la muerte o a las exequias de santos de la época⁹⁴⁹. Según las tesis de Danièle Alexandre-Bidon, este tipo de imágenes, lección de modestia cristiana y de humildad ante Dios, no estaba destinado a inquietar al devoto, sino a incitarle a la oración⁹⁵⁰.

⁹⁴⁴ Pues la viñeta inicia las oraciones a Jesucristo.

⁹⁴⁵ De acuerdo con el análisis de ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 102. La obra, de Jean Colombe, se encuentra en las *Muy ricas horas del Duque de Berry*, en el primer tondo del folio 86v. La reproducción de las láminas –*^(Fig.339)– procede de *Las muy ricas horas del Duque de Berry. Con las 131 miniaturas facsímiles a todo color del manuscrito del Museo Condé de Chantilly. Prefacio de Rogelio Buendía y textos de Jean Longnon y Raymond Cazelles*, editorial Casariego, ediciones de Arte, Facsímiles y Bibliofilia, Madrid, 1989. Se reseñará como VVAA, *Muy ricas horas*.

⁹⁴⁶ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 345.

⁹⁴⁷ Folio en el que se inician los matines de difuntos; “*In matutinis defunctorum*”. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 36.

⁹⁴⁸ Es la única escena de este tipo que ha podido recopilarse en la iconografía del rey de Aragón. En Castilla, sin embargo, consta, cuanto menos, la existencia de una miniatura, del siglo XIV, en la que se representa la muerte del rey Enrique III asistido por un obispo. Nos referimos al folio 24r del *Speculi historiales libri XXIV-XXXI*, de Vicentii Bellovacensis, que se conserva en la Biblioteca del monasterio de El Escorial (Ms. O. I. 4). ANTOLÍN, *Catálogo*, vol. II, pág. 573.

⁹⁴⁹ Francesca Español hallaba analogías con un libro de horas y misal custodiado en París (BnF. Ms. Lat. 757, fol. 114v) que se publica en *Il codice miniato. Rapporti tra codice. Testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura*, Cortona, 1988, con la *Muerte de San Martín* de Simone Martini, con el *Funeral de San Nicolás* de Vitale da Bologna en Udine, y con los funerales en Pavía en honor al rey Autari que forma parte de la capilla decorada por los hermanos Zavattari en la catedral de Monza, por ejemplo. ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 106.

⁹⁵⁰ Por ello, el cuerpo del difunto no solía figurar corrupto y predominaban las oraciones y las luminarias. Más detalles en Danièle ALEXANDRE-BIDON, “La mort dans les livres d’Heures”, en Danièle ALEXANDRE-BIDON y Cécile TRÉFFORT, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident*



En el folio, sobre camastro encubertado con preciosa tela carmín, bordada en oro y rodeada con negro festón con losanges palados y brocado en oro⁹⁵¹, yace el cuerpo del rey Fernando, fácilmente reconocible, a pesar del convencionalismo del retrato, por las blancas letras que señalan: “*Rex Ferdinandum*”⁹⁵². Inerte, el anciano rey ha sido engalanado, como requiere la usanza, con todas sus insignias⁹⁵³. Entre ellas, destacan la espléndida corona, ornada con abundantes perlas y piedras preciosas, la fabulosa espada, cuya vaina carmesí muestra el señal real inserto en losanges, un corto cetro sujetado por sus manos, colmadas de anillos y, sobre su ropa, banda cruzada sobre la que se distingue un broche *^(Fig.341) que no es sino un jarroncillo de oro del que sobresalen tres lirios blancos. La joya alude, claro está, a la *empresa de la Jerra*, instituida por el propio Fernando I en 1403, justo antes de ser rey de Aragón⁹⁵⁴. Esta identidad viene corroborada por alguna impronta sigilográfica conservada, que el monarca llamaba “*segell petit de la nostra Empresa de la Jerra*”, que muestra, en su campo, este mismo emblema flanqueado por los escudos de Aragón y de Castilla y León⁹⁵⁵.

Médiéval, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 83-94. Este último aparecerá como ALEXANDRE-BIDON y TRÉFFORT, *Réveiller les morts*.

⁹⁵¹ La colocación de las armas reales en torno al cuerpo difunto del rey era imprescindible según se desprende de la descripción de los funerales de los reyes de Aragón realizada por Maestre Longares: “*E si syra rey [el difunto] posen a quatre cantons del cadafal a cascu una bandera ab les armes reals de Aragó y Sicilia etc^a ab altres tants escuts o mes ab les dites armes*”. Se ha consultado la edición de Manuel BOFARULL Y SARTÓRIO, *Funerals dels Reys d’Aragó á Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Ilustració Catalana, Barcelona, 1886, pág. 15. En adelante, LONGARES, *Les funeralies*.

⁹⁵² Lo que constituye un verdadero *unicum*. Francesca Español encontraba, para tal identificación, una explicación relacionada con la fisonomía del representado. Sostenía que los rasgos fisionómicos del finado eran muy similares a los de Alfonso V en el códice, de manera que esta aclaración eliminaba la posibilidad de identificar al difunto con el Magnánimo. Advertía que quizás no fuese un desliz del miniaturista, sino que inicialmente se quisiera representar al propio destinatario del manuscrito, acaso para reflexionar sobre la vanidad de la vida que pudo haber concebido el promotor del libro. Más detalles en ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 107.

⁹⁵³ En el capítulo dedicado a “*Com deu esser habillat lo cos e possat en lo cadafal*” de Longares se especifica: “*sia li rasa la barba et sia vestit ab una roba de estat [...] et sien calçats ab calçes et çabates et sia posat lo cos en una sala la millor et mes apta per aço que sia en lo palau hon sira. En la qual sala se façe hun cadafal de rasonable altaria. Lo qual cadafal sie cubert de marreques et sobre les marreques alli hon estara lo cos sia posat un drap de or et sia possat lo cos sobre lo dit drap en lo cadafal de sobirans per amunt. E siali possada la corona en lo cap et si sira rey posenli lo estoch damunt als pits. E sia posat en lo cadafal á la part del cap un crucifixi de rasonable altaria*”. LONGARES, *Funeralies*, págs. 14-15.

⁹⁵⁴ DE OSMA, *Las divisas del rey*, págs. 64 y sig. En realidad, Fernando había instituido su divisa personal de la jarra y del grifo en 1403, vieja orden de caballería cuyos orígenes se hicieron remontar a García de Navarra. La noticia procede de Francesc MASSIP BONET, “Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)”, en VVAA, *Poder real*, pág. 379, donde también se ofrece bibliografía al respecto.

⁹⁵⁵ Ferran DE SAGARRA I SISCAR, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Estampa d’Henrich, Barcelona, 1916-1932, Pág. 131. En lo que sigue, DE SAGARRA, *Sigil.lografia*.



A un lado, le vela cuantioso número de personas, entre los que destacan obispos, cardenales, monjes y miembros de la corte que, conforme al gesto del Sumo Pontífice, quizás Benedicto XIII⁹⁵⁶, se encuentran en oración⁹⁵⁷. Quizás invoquen la más antigua oración de difuntos, la *commendatio animae*, que se recitaba en torno al lecho del moribundo o justo después de haber expirado su alma⁹⁵⁸. O quizás se encuentren en el momento del *Kyrie eleyson* y del *paternoster* al que también hacía referencia Longares⁹⁵⁹. En un extremo, cerca de sus pies, grupo de cuatro o cinco dolientes. *^(Fig.342)El estampado que visten estos plañideros, paño blanco con listeles horizontales de colores⁹⁶⁰, pone de manifiesto la larga vida protagonizada por esta clase de género en época medieval que se destinaba, fundamentalmente, a la confección de indumentaria para el duelo, por lo que su uso significaba el dolor y el llanto por la muerte⁹⁶¹. Al otro lado, es decir, en primer término, escolta el cuerpo sin vida una alargada banqueta sobre la cual yerguen casi una veintena de cirios negros, la *rahonable luminaria*⁹⁶², que, según denuncian las manchas de cera que salpican la

⁹⁵⁶ Con quien había tenido numerosos encuentros de carácter político y religioso. Por citar dos ejemplos representativos y cercanos a la muerte del soberano, en 1412 don Fernando había recibido de manos de Benedicto XIII la investidura de Córcega y Cerdeña en Tortosa y, en 1413-1314, había establecido los conocidos contactos en Morella con el fin de solucionar la cuestión del cisma que había sesgado a la iglesia. La efigie del prelado, con cabellos blancos y apariencia vetusta, coinciden con su biografía, pues nació en 1328 y murió en 1423. No obstante, y en contra de tal identificación, se señalará que en enero de 1416, muy poco antes de su muerte, el rey Fernando I había sustraído la obediencia al pontífice cismático. Begoña PEREIRA PAGÁN, *El Papa Luna. Benedicto XIII*, Aldebarán, Madrid, 1999, págs. 301-309.

⁹⁵⁷ Maestre Miquel Longares explicaba que “*facen venir alguns frares o capellans que tinguen acompanyant lo cos. E que estiguen alli psalmegant. E que aquest sien en tal numero que per tota la nit no cesse la psalmodia*”. LONGARES, *Les funeralies*, pág. 14.

⁹⁵⁸ Se trataba de un sufragio en el cual los vivos solicitaban la intercesión de Dios. Luego, se recitaba una lista de nombres de patriarcas del Antiguo Testamento, estableciendo una continuidad entre la memoria del pueblo de Israel y el presente histórico. Felipe Pereda llamaba la atención sobre esta cuestión, ya que la práctica derivaba de la convicción de que Dios intervenía en la historia, compadecía en ella y orientaba el destino de su pueblo y de la Iglesia dotándolo de sentido. Felipe PEREDA ESPEJO, “El cuerpo muerto del rey Juan II. Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Alta Edad Moderna)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, pág. 59.

⁹⁵⁹ Tras realizarse las misas “*en numero convinent*” los celebrantes y asistentes debían coger “*una caldereta de aygua beneita et lo salpeser e vagen hon esta lo cos et digua lo prevere algun respons ab “Kirieleyson” et lo “paternoster” et faça la absolta et aço façan tots los que per lo defunt celebraran*”. LONGARES, *Funeralies*, págs. 15-16.

⁹⁶⁰ Ya hace años Michel Pastoureau señalaba que la muerte no siempre ha sido negra, o al menos solamente negra. Esta cuestión es abordada en Michel PASTOUREAU, “Les couleurs de la mort”, en ALEXANDRE-BIDON y TRÉFFORT, *Réveiller les morts*, págs. 97-108.

⁹⁶¹ De finales del siglo XIII data la decoración de la tumba de Sancho Sáiz de Carrillo, parcialmente conservada en el Cincinnati Art Museum de Cleveland (Ohio). VVAA, *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, págs. 220-221. Aparecerá, en adelante, como VVAA, *Guia art gòtic*. Parte de la ornamentación pictórica, que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, muestra el momento del *planctus* que es llevada a cabo por numerosos personajes que visten de idéntica manera a los presentados en el *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*.

⁹⁶² En el capítulo “*De la luminaria ques deu encendre hon es lo cos*”. LONGARES, *Les funeralies*, pág. 13. Más tempranamente, las ordenaciones de Pedro IV hacían hincapié en esta cuestión: “*E ordonam que*



superficie de madera, llevan tiempo ardiendo⁹⁶³. Sendos incensarios humeantes colocados directamente sobre el suelo, cubierto por pavimento que alterna azulejos verdes, naranjas y de manises con las armas de Aragón y de Aragón y Sicilia⁹⁶⁴, la flanquean a ambos lados⁹⁶⁵.

*(Fig.343) Se finalizará el análisis del repertorio de este libro de horas con un breve comentario referente a la característica facial que, señalada por Español, se repite en todas las efigies de Alfonso V: el perfil aguileño⁹⁶⁶. Es cierto que no existen otras imágenes contemporáneas del rey en las que se haga patente este rasgo el cual, de acuerdo con las posteriores medallas de Pisanello, de mediados de la década de los cuarenta, parece que tenía⁹⁶⁷. La autora logra encontrar una explicación para tal originalidad: la imposición del promotor imbuido por un ambiente italiano tras su nombramiento como cardenal⁹⁶⁸. La hipótesis entraría en contradicción con la datación de las miniaturas, pues, de acuerdo con la iconografía del propio fray Joan de Casanova, se entiende que fueron realizadas antes de 1430, año en el que fue nombrado cardenal⁹⁶⁹. Lo cierto es que llama la atención este rasgo reiterado en el códice, semblante que no es fruto del modo de hacer original del artista si se acepta la suposición de que la miniatura del *Breviario del rey Martín* que representa al Magnánimo pudiera ser de la mano de Leonardo Crespí, si bien es verdad que sí se

quant farem cantar offici de defuncts e missa per pare o per mare o predecessors nostres sien hauts enceses en la solemnitat de les misses o dels altres divinals officis C brandons per lo sant Pare [...] LXXX brandons per cascun fill de Rey primogenit, IX brandons per los altres". Ordinacions de la casa del senyor rei Pere IV, Joan I, Martí I, Ferrando I y don Alfonso V, fols. LXXIV-LXXIIR. Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 5986).

⁹⁶³ Esta "bona luminaria de brandons" debía arder "de nit et de dia [...] los quals de continuo cremen". LONGARES, *Les funeralies*, pág. 15.

⁹⁶⁴ Por lo que algunos han identificado la estancia como la cámara mayor del palacio. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 152. No en vano, Miquel Longares especificaba que el cuerpo del rey debía ser colocado [...] *en una sala la millor et mes apta per aço que sia en lo palau hon sirà*". LONGARES, *Funeralies*, pág. 14.

⁹⁶⁵ En el capítulo dedicado a escultura se profundizará más acerca de todos los aspectos que conciernen a las exequias del rey: la preparación del cuerpo, los preparativos para los funerales, etc., cuestiones que, por otro lado, abundan también en las crónicas. Por el momento remito, tan sólo, a Salvador CÁCERES ZACARÉS, "Exequias Regias en Valencia (1276-1410)", en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1923, págs. 235-252 –citado, en adelante como CÁCERES, *Exequias regias*–; Flocel SABATÉ, *Lo senyor rei és mort!. Actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*, Edicions de la Universitat de Lleida, Estudi General, n° 1, Lleida, 1994. En lo que sigue, SABATÉ, *Lo senyor rei*.

⁹⁶⁶ ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 106.

⁹⁶⁷ Tampoco en la efigie que, de Alfonso V, se exhibe en el folio 444v del *Breviario del rey Martín*, mandado completar por el Magnánimo, quizás con la ayuda de Leonardo Crespí según DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 181 o YARZA, *El mundo gótico*, pág. 111.

⁹⁶⁸ ESPAÑOL, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 106.

⁹⁶⁹ Cuanto menos la primera, en la que se representa a Joan de Casanova como obispo y al rey Alfonso con esta característica fisonómica.



observa en otra obra suya posterior, la célebre *Descendentia dominorum regum Siciliae*.

⁹⁷⁰*(Fig.344)Dejando al margen el foráneo libro de oraciones de la British Library⁹⁷⁰ y ⁹⁷¹*(Fig.351)un libro de horas fechado en 1515 donde en alguna ocasión se ha afirmado están representados Juan II y Juana Enríquez⁹⁷¹, ⁹⁷²*(Figs.346-348)el último libro devocional peninsular dentro del cual se incluyen las figuraciones orantes de unos reyes de Aragón es el conocido erróneamente como **Libro de horas de Isabel la Católica**⁹⁷², códice devocional que fue fechado hacia 1460-1468⁹⁷³.

Lo cierto es que a pesar de la insistencia con la que se ha relacionado esta obra con la reina Isabel, actualmente no hay duda de que ni fue escrito para ella ni fue propiedad suya en exclusiva⁹⁷⁴. También atribuido a Juana la Loca por las inscripciones que rezan *Johanna*⁹⁷⁵ en el texto, el manuscrito perteneció a Juana

⁹⁷⁰ En una de cuyas miniaturas figuran los principales poderes europeos rindiendo homenaje a San Jorge, entre ellos el rey de Aragón Fernando II. El libro está fechado hacia 1493. Se publica en José Ángel SESMA MUÑOZ, *Fernando de Aragón. Hispaniarum Rex*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992, pág. 106. En lo que sigue, SESMA, *Hispaniarum rex*. No es la primera vez en la que un rey de Aragón se efigia, en miniatura, junto con otros reyes europeos. Sirva de muestra la viñeta que ilustra el *Breviculum* escrito por Thomas le Myésier y dedicado a la reina Juana de Navarra, entonces reina de Francia por haber contraído matrimonio con Felipe IV en 1284. Vid. ⁹⁷⁵*(Fig.345). En ella, identificados por los tres escudos que penden del gablete central, se efigian, en pie, los reyes de Francia, de Aragón, o quizás de Mallorca, y de Sicilia. Hoy se conserva en la Biblioteca de Karlsruhe (Sign. Sanct. Peter, perg. 92). Todas las miniaturas del códice fueron publicadas en 1893 por el director de la Sección de manuscritos de aquella biblioteca, Wilhelm BRANBACH en *Des Raimundus Lullus. Leben und Werke in Bildern des XIV Jahrhunderts*, Zwölf Luch + drucktafeln aus der Hoflichdruckanstalt von J. Schober in Karlsruhe mit erklärungen, Verlag von Ch. Th. Groos, Karlsruhe, 1893. Reproducida en la lámina 8, dedica una sumaria descripción en la página 7: "Lull con el papa y unos cardenales, y con los reyes de la cristiandad". De gran interés es el estudio de Jocelyn Nigel HILLGARTH, *Ramon Lull and lullism in fourteenth Century France*, Clarendon Press, Oxford, 1971.

⁹⁷¹ Fundación del Mayorazgo del marqués de Villena (Archivo Histórico Nacional, Madrid). Esta es la identificación que ofrecen Josep M^a SOLÉ I SABATÉ, *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents. 1359-1518*, vol. I, Generalitat de Catalunya i Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, pág. 207; o Ángel RODRÍGUEZ SÁNCHEZ y José Luis MARTÍN, *La España de los Reyes Católicos. La unificación territorial y el reinado (siglos XIV-XV)*, vol. 5 de la colección Historia de España, Espasa Calpe, Madrid, 2004, pág. 341.

⁹⁷² Biblioteca del Palacio Real. Madrid (No consta signatura).

⁹⁷³ Según Joaquín Yarza la obra debió estar en la Corona de Aragón antes de 1468. Joaquín YARZA LUACES, "Los Reyes Católicos y la miniatura", en VVAA, *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, pág. 76. Aparecerán como YARZA, *Reyes Católicos y la miniatura* y VVAA, *Artes en Aragón*, respectivamente. Esta misma datación es la propuesta en VVAA, *Codices illustres*, pág. 347.

⁹⁷⁴ O, cuanto menos, no existe ningún dato documental que demuestre lo contrario. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979; y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, María Luisa MARÍN ANSÓN y Faustino MENÉNDEZ PIDAL, "El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio", en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXVIII, n^o 110, Madrid, 1991, pág. 21. En lo que sigue, se verá como DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*.

⁹⁷⁵ Nombre escrito en azul en los folios 356v, 357v, 358v y 359r que, según análisis de rayos ultravioletas, no está escrito, como insinuaba Matilde López, sobre ningún otro. Matilde LÓPEZ SERRANO, *Libro de horas de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Testimonio Compañía editorial, Madrid, 1969, pág. 27 –en lo que sigue, LÓPEZ SERRANO, *Libro de horas–* y, de la misma autora,



Enríquez, madre de Fernando II el Católico, pues así lo testifican los escudos de armas que aparecen en el interior del manuscrito y en los esmaltes de su encuadernación⁹⁷⁶. En esta misma línea, cabe mencionar el propio calendario del libro pues, al incluir enunciados catalanes en diversas oraciones y al figurar, en el sufragio de los santos, Santa Eulalia y su correspondiente ilustración o San Jorge, evidencia que este libro de oraciones había sido escrito para algún destinatario catalán y, en concreto, barcelonés⁹⁷⁷.

Dentro de sus folios se encuentran hasta 98 miniaturas que se insertan dentro de un arte muy relacionado con los trabajos del Maestro Bocicaut, de los hermanos Van Eyk y de Willem Vrelant, este último sobre todo por su tradición compositiva⁹⁷⁸. Tres de ellas incluyen figuraciones de la reina de Aragón, en una de las cuales se acompaña por, entre otros, su esposo.

^{*}(Fig.346) Encabezando la Misa de la Virgen, la primera miniatura, ubicada en el folio 37v, presenta a la reina Juana ante María quien, bajo un dosel compuesto por el espléndido trono dorado sobre el cual asienta, coge a su hijo en brazos. Podría llamar la atención el hecho de que la reina mire hacia el frente y no hacia la Virgen, pero según ha sido afirmado, este no es sino un recurso típico de la pintura devocional de este período: en la imaginación del hombre medieval, el orante podía ver lo que acababa de leer en el libro de horas⁹⁷⁹.

Conforme a un esquema compositivo bastante usual⁹⁸⁰, la soberana, arrodillada sobre tapiz y almohadón y con las manos unidas en señal de oración –plegaria que

“Bibliotecas de El Escorial y De Palacio. Libros manuscritos de los Reyes Católicos”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 26, Patrimonio Nacional, Madrid, 1970, pág. 34 –aparecerá como LÓPEZ SERRANO, *Libros manuscritos*–.

⁹⁷⁶ El primero en advertir esta propiedad fue Paul DURRIEU, “Manuscrits d’Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur execution”, en *Bibliothèque de l’École des Chartes*, nº LIV, Paris, 1893. Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*, pág. 22. Con posterioridad a su publicación, volvieron a surgir las dudas con respecto a la identificación de la soberana. Vid, por ejemplo, DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 437.

⁹⁷⁷ J. K. STEPPE, “Vloamse kunstwerken in het bezit Von Doña Juana Enríquez, Echgenote Von Jan II Von Aragon en Moeder Von Ferdinand de Katholieke”, en *Mélanges historiques Etienne Von Cauwenbergh, Recueil de Travaux d’histoire et philologie*, serie 4, fasc. 24, Cauvain, 1961, págs. 301-330. Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*, pág. 23. Además, ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 154 y PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 466.

⁹⁷⁸ VVAA, *Codices illustres*, pág. 347. Las concomitancias con Vrelant, quien poseyó un buen taller de libros miniados que formó excelentes discípulos y que influyó en otros artistas, entre ellos a muchos de la península, fueron puestas de manifiesto por LÓPEZ SERRANO, *Libro de horas*, pág. 30; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*, pág. 25, donde se reseñaba la opinión del historiador americano James Douglas Farguhar, quien consideraba este libro de horas como obra de quien llamó “maestro del ms. 575 del Arsenal”; YARZA, *Reyes católicos y la miniatura*, pág. 76 o PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 466.

⁹⁷⁹ VVAA, *Codices illustres*, pág. 346.

⁹⁸⁰ Pueden observarse representaciones similares en las tempranas *Horas de Yolanda de Soissons*, de 1280-1290 –AVRIL, *L’enluminure*, pág. 26–, y en las más cercanas *Horas de Marshal Boucicaut*, de hacia



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

453

realiza con la ayuda del libro de oraciones que descansa, abierto, sobre atril encubertado— se exhibe magníficamente ataviada. Así, sobre sayo azul bordado en oro ha dispuesto pellote de armiño el cual, unido a la falda roja también bordada, se muestra casi idéntico al precioso manto que ata sobre sus hombros con anchos cordones dorados. La influencia flamenca, advertida en la abundancia y prestancia de los ropajes, se pone de manifiesto, asimismo, en el tocado de la reina que culmina en alta corona flordelisada. Destaca, del mismo modo, el marco arquitectónico en el cual se desarrolla la escena: suelo enlosetado con baldosas marrones y verdes que delinean dos tipos de dibujos geométricos y un tercero en el nivel superior que sirve de antesala; muro de buena sillería que se abre al exterior por cuyo vano atraviesan dos ángeles músicos que acompañan a otros dos ubicados a los pies de la Virgen; escaleras de caracol cuyos peldaños, tras una puerta adintelada con decoración de ramaje escuplido, permiten el acceso a un piso superior; o las cubiertas nervadas de la antesala, por ejemplo. *^[Fig.349]Tan sólo se añadirá, con respecto a este folio, la presencia de su escudo en la parte exterior de la orla, donde se observan las ya comentadas armas de Juana Enríquez, idénticas a las que esta soberana empleó en sus sellos⁹⁸¹. Ha sido advertido que escudos debieron de ser realizados por una mano distinta a la que iluminó las viñetas, pues muestran una torpe ejecución que contrasta con la gran pericia que caracteriza a las grandes miniaturas. Lo cierto es que cabe la posibilidad de que el libro de horas abandonara el taller con los escudos en blanco, algo que no debe extrañar por la relativa frecuencia de la práctica, en ciertos obradores, de miniar manuscritos carentes de propietario⁹⁸². Una vez estos códices eran adquiridos por alguien, los espacios en blanco se rellenaban con las armas de su dueño, algo que también explicaría el diferente tipo de letra y el distinto color con el que ha sido escrito, en diversas líneas del texto, el término *Johanna*.

*^[Fig.347]Viñeta dedicada a la oración al ángel custodio⁹⁸³ es la que se enseña en el folio 360v. En ella, dentro de una ilusoria construcción arquitectónica abierta hacia un exterior imaginario, la reina Juana reza a Dios Padre, revelado en lo alto en compañía de un séquito angélico, escoltada por un ángel que la observa con atención. Bien es cierto que, en lo que concierne a la imagen figurativa de la reina,

1405-1412 como fechas extremas, o el *Libro de horas de Catalina de Cleves*, de hacia 1440, por citar dos ejemplos representativos —reproducciones y análisis iconográficos en “Heures du maréchal de Boucicaut” y “The Book of Hours of Catherine of Cleves”, en *Ibidem*, págs. 296-271 y 310-311—.

⁹⁸¹ DE SAGARRA, *Sigilografía*, nos 172 y 173.

⁹⁸² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*, pág. 29.

⁹⁸³ *Ibidem*, pág. 22.



esta ilustración, similar a otras muchas de la época, es prácticamente gemela a la anterior, pues la soberana se presenta con similar indumentaria, con idéntica actitud devota y se rodea de parecidos utensilios devocionales. Sin embargo, esta composición es interesante por referirse al ángel de la guarda, culto arraigado en la Corona de Aragón a raíz, sobre todo, de los sermones de san Vicente Ferrer⁹⁸⁴.

*(Fig.348) Para terminar, antecediendo a la oración dedicada a la Virgen⁹⁸⁵, una tercera viñeta exhibe a la reina rezando, en esta ocasión, ante la Virgen de la Misericordia, cuyo manto, elevado por dos ángeles, cobija a un gran número de personas, entre las cuales cabe distinguir a un monarca, identificado con el esposo de doña Juana y, por tanto, con don Juan II de Aragón. Parece ser que esta oración, recitada cotidianamente con devoción, contricción y de rodillas ante una imagen de la Virgen, ofrecía a quien la pronunciaba la posibilidad de ganar indulgencia plena y perdón de todos los pecados por una concesión promovida a instancias de Bonifacio VIII⁹⁸⁶. Gracias a esta aseveración, Marisa Melero ha logrado explicar el motivo por el cual la soberana se encuentra al margen, ante la Virgen, y no junto a los protegidos bajo el manto divino: la reina ha sido representada en plena oración, en el momento de conseguir la indulgencia y el perdón de los pecados, hipótesis que avala el libro que lleva en sus manos en cuyos folios se encuentra la oración mencionada⁹⁸⁷.

Acompañada por un pequeño perro de aguas análogo al que figuraba en la anterior composición junto a un blanco lebrél, la reina se muestra, esta vez, con el libro de oraciones en sus manos y sin su característico tocado. Mientras, Juan II, también arrodillado y con las manos unidas en señal de oración, observa a al Niño, en brazos de María. Ataviado con ropa corta con ribetes dorados estrechada en la cintura mediante cinturón, destaca, entre el resto de protegidos, tan sólo por su roja indumentaria y por su corona.

*(Fig.350) Es verdad que este es el primer caso en el que se encuentra un rey de Aragón bajo el manto de la Virgen del Patrocinio, tipo iconográfico que será relativamente frecuente en tiempos de los Reyes Católicos, sobre todo en la pintura sobre tabla. De todos modos, existe algún ejemplo anterior ubicado en otro soporte artístico, como es el caso de una de las claves de bóveda de la nave central de la

⁹⁸⁴ Vicente FERRER, *Sermones*, I, 1932, págs. 63-64. Apuntado y citado por PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 468.

⁹⁸⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ *et alii*, *Libro de horas*, pág. 22.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, pág. 119.

⁹⁸⁷ MELERO, *Virgen y el rey*, pág. 422.



catedral de Barcelona, fechada hacia 1381⁹⁸⁸, cuya superficie muestra a la Virgen, en este caso sin el Niño, cuyo manto salvaguarda a distintos personajes, entre los cuales, como ocurre también aquí, se descubren reyes y obispos⁹⁸⁹.

- El Breviario

^{*(Figs.352-358)} Este epígrafe está constituido por el análisis de la colección de excelentes miniaturas que ilustran los folios del *Breviario del rey Martín*⁹⁹⁰ que, salvo una única excepción⁹⁹¹, han sido fechadas entre 1398-1410 y 1420-1430⁹⁹². Entre sus cinco pinturas a plena página, doce de medio folio y numerosas letras ornadas se ha podido constatar la presencia de cuatro representaciones de reyes, tres de las cuales acaso puedan ser identificadas con Martín I, promotor del libro según testifican las armas, su divisa *As far fasses* –lo que tengas que hacer, házlo– y el obituario de los reyes de Aragón⁹⁹³. Además, se conservan tres cartas que contienen las instrucciones del rey Martín destinadas a la confección de su breviario; parece ser que la copia ya estaba comenzada en febrero de 1398, mientras que la ilustración no fue concluida hasta 1403⁹⁹⁴. No debe pasar por alto, sin embargo, la estrecha relación de este libro de rezos con el cenobio populetano, monasterio cisterciense escogido, hacía tiempo, como lugar de sepultura de los reyes de Aragón. Y es que el encargo de un códice de lujo por parte del rey Martín, en cuya reseña

⁹⁸⁸ Más detalles en Joan BASSEGODA NONELL, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona. Un quart de segle d'estudis, projectes i obres 1969-1994*, Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de sant Jordi, Barcelona, 1995.

⁹⁸⁹ En el capítulo dedicado a escultura se analizará la pieza con mayor detenimiento, incluyendo las distintas posibilidades de identificación.

⁹⁹⁰ O *Breviarium Secundum Usus Cisterciensem*, nombre que designa el uso litúrgico del libro; la abadía cisterciense de Poblet, lugar de sepultura de los reyes de Aragón. Jean PORCHER, *Le Bréviaire de Martin d'Aragon*. Les Éditions Nomis, Paris, 1952, introducción –Figurará, en adelante, como PORCHER, *Bréviaire*–. El códice hoy se conserva en la Bibliothèque Nationale de France (Ms. Rothschild 2529) y de él se ha dicho que quizás sea la producción más rica de la Península de principios del siglo XV. SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 267.

⁹⁹¹ El folio 444v, que fue añadido al códice en tiempos de Alfonso V el Magnánimo.

⁹⁹² AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, págs. 108.

⁹⁹³ Los palos de gules sobre campo de oro se observan en los folios 17v, 18r, 293v, 341v y 374r; la divisa, en el folio 17v. Finalmente, en cuanto al obituario, se recordará que se inicia con la muerte de Pedro II en 1213 y finaliza con la muerte de Juan I en 1396, hermano y predecesor de Martín I el Humano. *Ibidem*, págs. 109-110.

⁹⁹⁴ El 17 de febrero de 1398 escribía desde Zaragoza al abad de Poblet, donde había confiado la ejecución de su breviario. En la carta indica no sólo la labor del escriba –“nosotros queremos que el escribano que nosotros os hemos enviado para escribir nuestro breviario copie tres lecciones cada jornada”–, sino que además ofrece los suficientes datos como para concluir, sin ningún atisbo de duda, que es éste el códice detallado tan escrupulosamente. PORCHER, *Bréviaire*, introducción. Según cita Josefina Planas, esta carta fue publicada por RUBIÓ en *Documents*, vol. I, pág. 397, doc. CCCXLVI. PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 462. Más detalles sobre las misivas en DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 166 y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 342.



necrológica se evocaba a sus predecesores, no era sino otra vía de exaltación dinástica, deseo de dignificación monárquica que también expresaba con el patrocinio de otras de sus empresas artísticas, como fueron, por ejemplo, la elaboración del célebre rollo genealógico de los reyes de Aragón y condes de Barcelona o la construcción de su palacio⁹⁹⁵.

Llevada a cabo por más de un miniaturista de difícil identidad⁹⁹⁶, como mínimo dos según se desprende de una epístola enviada por el soberano desde Valencia⁹⁹⁷ aunque cuatro según suposiciones de Josefina Planas⁹⁹⁸, su decoración figurada rezuma claras influencias no sólo procedentes del arte italiano, sino también del francés⁹⁹⁹, trazos foráneos propios del gótico internacional¹⁰⁰⁰ que aquí aunaron con postulados artísticos autóctonos de la Corona, tanto catalanes como valencianos¹⁰⁰¹. Sus modelos de confección, plurales, denuncian influjos parisinos que recuerdan, entre otros, a Jacquemart de Hesdin en sus *Ricas horas del duque de Berry*¹⁰⁰², a

⁹⁹⁵ Del mismo modo, es preciso insistir en la concepción, en todas las cortes europeas desde los Valois, de que el mecenazgo era una forma de prestigio y de autoridad. Guy ANNEQUIN, *L'apogée de l'enluminure (1380-1430). Le style gothique international*, Crémille, Genève, 1989, pág. 10, reseñado, en lo que sigue, como ANNEQUIN, *Gothique international*. En el ámbito de la Corona y, en concreto, dentro del reinado del Humano, PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 462 y, de la misma autora, "El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet", en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*, pág. 585. Referido, en adelante, como PLANAS, *Breviario del rey Martín*.

⁹⁹⁶ Advierte Domínguez Bordona que no pueden distinguirse dos manos claramente diferenciadas, salvo en el añadido de la página dedicada a san Jorge de tiempos del Magnánimo. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 181.

⁹⁹⁷ Dirigida al abad del monasterio de san Cugat. En ella el soberano solicita al eclesiástico que le remita su iluminador, por lo que consta, como mínimo, la participación de dos miniaturistas en esta primera fase de decoración. PORCHER, *Bréviaire*, introducción.

⁹⁹⁸ PLANAS, *Breviario del rey Martín*, pág. 593.

⁹⁹⁹ Quizás esta mezcolanza esté relacionada con el foco de Aviñón, ciudad papal que Martín había visitado entre el 31 de marzo y el 11 de mayo de 1397, aunque tampoco deben descartarse los vínculos familiares establecidos con la familia real francesa. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 181. Más adelante se volverá acerca de esta cuestión.

¹⁰⁰⁰ Que se caracteriza por un lenguaje común en la mayor parte de los estados europeos. Extenso refinamiento, elegancia y distinción, gusto particular por las líneas curvas ondulantes y gráciles, siluetas flexibles, vestimentas ricas y extravagantes son algunas de sus particularidades. Manifestado fuertemente en la Península, parece ser que se perpetuó más que en el resto de Europa aunque en Aragón, pese a su abertura hacia Europa, predominaron las influencias italianas entorpeciendo las influencias del arte cortesano francés. Más información en ANNEQUIN, *Gothique international*, págs. 7-10 y 110.

¹⁰⁰¹ Yarza apuntaba la posibilidad de que el rey hubiese reunido un taller para satisfacer esta necesidad concreta y, tras haber concluido la obra, sus comparecientes se hubiesen dispersado para trabajar, indistintamente, en otros lugares. Joaquín YARZA LUACES, "La miniatura del Renacimiento. Los territorios de la Corona de Aragón, 1400-1450 (La tendencia tardogótica)", en VVAA, *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, pág. 56 –en adelante, VVAA, *Renacimiento mediterráneo*–.

¹⁰⁰² Quien, tras haber participado, en sus comienzos, en algunas de las vitelas de *Las Pequeñas Horas*, había asumido, en su momento de esplendor, la dirección en *Las Muy Grandes Horas* y en *Las Muy Bellas Horas*. Rogelio BUENDÍA, en el prefacio de VVAA, *Muy ricas horas*, pág. 8.



Jean Pucelle en su *Breviario de Belleville* y, más adelante en el tiempo, en sus *Grandes Horas de Jean de Berry*¹⁰⁰³.

*(Fig.352) La primera figuración que engrosa el corpus de imágenes del rey de Aragón¹⁰⁰⁴ se encuentra en la inicial D¹⁰⁰⁵ del folio 42r. De acuerdo con el carácter privado de este tipo de libro religioso¹⁰⁰⁶, la escena reproduce a un grupo de personas entre los cuales se distinguen, por sus atuendos e insignias, un rey, un obispo y un cardenal. Arrodillados y con el tradicional gesto de oración invocan a Cristo quien, en el centro de ráfagas nubosas, les bendice desde lo alto. El anciano monarca ciñe alta corona de oro rematada por lises perladas y viste precioso sayo de oro que asoma por debajo de su grueso y amplio manto azul.

*(Fig.353) Es cierto que la búsqueda de miniaturas análogas en otros libros de horas ha resultado infructuosa, pero conviene tener en cuenta que el esquema compositivo es parecido, aunque con importantes variantes es verdad, a otras ilustraciones devocionales contemporáneas e incluso anteriores, como manifiestan algunos folios de las *Cantigas de Santa María*, por citar un temprano y conocido ejemplo peninsular¹⁰⁰⁷. Quizás tomado de la iconografía de la Transfiguración o de la Ascensión, en concreto del tipo que presenta la elevación de Cristo con diversos asistentes que permanecen sobre la tierra¹⁰⁰⁸, la escena de orantes ante apariciones milagrosas fue frecuente en el arte medieval, aunque se generalizó, sobre todo, en el siglo XV, cuando la iconografía de la piedad laica se acompañó de visiones

¹⁰⁰³ De entre otros, PORCHER, *Bréviaire*, introducción; AVRIL, *Péninsule Ibérique*, pág. 108; YARZA, *El mundo gótico*, pág. 116 o ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 149.

¹⁰⁰⁴ La decisión de integrar estas imágenes en el repertorio iconográfico se debe a que en ellas se observa, por cuestiones de diversa naturaleza que se irán comentando, cierta distinción con respecto al resto de figuraciones de reyes bíblicos.

¹⁰⁰⁵ De "Deus".

¹⁰⁰⁶ Aunque inicialmente estos volúmenes eran empleados tan sólo por monjes, con el paso del tiempo sus contenidos fueron variando, tras su popularización llevada a cabo por dominicos y franciscanos, en función del ritual religioso de la orden o del área geográfica donde el texto iba dirigido. Más información en BROWN, *Understanding*, pág. 25 y, a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, V. LEROCQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques de France*, vol. I, Paris, 1927 y *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, vol. I, 1940-1941. Citados, ambos, en PLANAS, *Lecturas pías*, pág. 462.

¹⁰⁰⁷ De la segunda mitad del siglo XIII. En algunos de sus folios se ha dedicado la parte superior a la imagen sacra mientras que la inferior se ha destinado al rey quien, junto con obispos, otros religiosos y un grupo de laicos, se encuentra en posición orante.

¹⁰⁰⁸ Que mantienen diversas posiciones según el espacio del que disponen. Se trata del segundo subtipo de la tercera tipología –el cuerpo entero de Cristo está a la vista– establecida por Réau. A su vez este tipo iconográfico procede, en última instancia y según Picard, de la combinación del tema pagano del rapto o elevación con el de la apoteosis. Christophe PICARD, *L'Invention des groupes d'enlèvement dans l'art grec*, Ginebra, 1935, citado en Louis RÉAU, *Iconografía del arte Cristiano*, tom. 1, vol. 2, Serbal, Madrid, 1996, pág. 609. En adelante, RÉAU, *Iconografía*.



imaginarias inspiradas en la iconografía antes propia de los visionarios o de los santos en éxtasis¹⁰⁰⁹.

*(Fig.354) También orante se presenta en la siguiente composición, ubicada en el campo de una I¹⁰¹⁰. Igualmente barbado, coronado y cubierto por rico manto, aunque en esta ocasión verde con bordado en hilo de oro, el rey se arrodilla ante la visión de Cristo quien, sedente en su trono, cuyo respaldo no es sino el cuerpo de la propia inicial, y acompañado por un grupo de inmateriales cabezas aladas, atiende y bendice a su regio invocador.

*(Fig.355) Más interesante es la miniatura del folio 248, donde se representa la procesión del Corpus Christi y en la que, según Josefina Planas, vuelve a evidenciarse la promoción regia de este sensacional códice¹⁰¹¹. Celebración típicamente barcelonesa instaurada en 1320 como resultado de la necesidad de exaltar el triunfo de la Eucaristía promovida por los milagros acaecidos y por la necesidad de contrarrestar las herejías¹⁰¹², consta, en el transcurso de la ceremonia, la participación de personajes de la familia real desde el año siguiente, 1321¹⁰¹³. De esta manera, de acuerdo con la tradicional iconografía utilizada en otras miniaturas y en otros soportes¹⁰¹⁴, acompañado de varios personajes en procesión algunos de los cuales llevan cirios encendidos, un obispo porta la custodia, con la Sagrada Forma visible, bajo palio sostenido por cuatro individuos. Uno de ellos, con lengua barba canosa y vestido con amplia hropa roja de vastas mangas rematadas en piel, bien pudiera asociarse con un monarca pues, según la historiadora, no sólo permiten la sospecha con cierta verosimilitud sus características iconográficas, sino también los

¹⁰⁰⁹ La escena con el mariscal y su esposa en adoración ante la Virgen en su *Libro de horas del mariscal Boucicaut* –1405-1412– es una muestra representativa, al igual que también lo es el más tardío *Libro de oraciones de Jaime IV de Escocia y Margarita Tudor* –h. 1503–, que evidencia el éxito de este tipo de compositivo. Todos ellos son analizados, en, entre otros, RINGBOM, *Dévotion*, págs. 27-32.

¹⁰¹⁰ De “*Inclina domine*”.

¹⁰¹¹ PLANAS, *Breviario del rey Martín*, pág. 591.

¹⁰¹² Milagros como el de Bolsena, en Italia; la mística visión de la beata Juliana de Lieja y el de Daroca en Aragón, por ejemplo. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 530.

¹⁰¹³ Durante aquel año estuvo presente, y participó en la procesión, el infante Martín cuando todavía era duque de Montblanch. PLANAS, *Breviario del rey Martín*, pág. 591. Más información sobre la fiesta del Corpus en, entre otros, “La festa del Corpus”, en DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. II, págs. 529-571, donde sintetiza un trabajo anterior completísimo titulado *La fiesta del corpus* que se publicó en 1943; y los más recientes análisis de Gabriel LLOMPART MORAGUES, “La fiesta del *corpus christi* y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XXXIX, Balmesiana, Barcelona, 1966, págs. 25-46 y, del mismo autor, “La fiesta del corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XLII, Balmesiana, Barcelona, 1969, págs. 181-210.

¹⁰¹⁴ Se atestigua, por ejemplo, que en la temprana fecha de 1330, Joan Loert pintó el retablo del Corpus Christi de la Catedral de Palma de Mallorca. Gabriel LLOMPART MORAGUES, *La pintura gòtica en Mallorca*, J. J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1999, pág. 17.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

459

acontecimientos históricos de la ciudad condal que han sido debidamente contrastados. ^{*(Figs.356-357)} Con gran acierto, la autora pone en relación esta composición con la ubicada en el folio 90 de los *Oficios de devoción privada de El Escorial*¹⁰¹⁵, surgido, con toda probabilidad, a raíz del encargo personal de algún miembro de la real casa a pesar de la ausencia de cualquier dato documental que permita confirmarlo¹⁰¹⁶. Lo que en verdad interesa, lo que realmente llama la atención, es la naturaleza civil de los séquitos que acompañan a las Custodias en ambas miniaturas¹⁰¹⁷. Y es que los dos códices plasman, con su iconografía, no sólo un acontecimiento religioso, sino también un evento social por la participación, entre los congregantes al acto, de altos dignatarios y, desde luego, de un representante del soberano¹⁰¹⁸. Para su ejecución, quizás el miniaturista pudo inspirarse, de acuerdo con lo dicho en estas últimas líneas, en alguna de las procesiones barcelonesas.

^{*(Fig.358)} Es hacia 1420-1430 cuando Alfonso V decide completar el manuscrito, quizás con la ayuda de Leonardo Crespí¹⁰¹⁹, con una parte dedicada al oficio de san Jorge según indica el *incipit* del folio en cuestión: “*Officium beati Georgii martiris, militis strenuissimi et qui est capud [sic] milicie Regis aragonum*”¹⁰²⁰. No debe olvidarse

¹⁰¹⁵ Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms.a.III.1). Algo que ya señaló en PLANAS, *La miniatura*, pág. 170.

¹⁰¹⁶ Josefina PLANAS BÁDENAS, “La miniatura catalana en los inicios del siglo XV: análisis de un códice escurialense”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n° 108, Madrid, 1991, págs. 54-55. Se verá, en adelante, como PLANAS, *Miniatura catalana*. La amplia hoya y el tocado circular que le ciñe la cabeza hacen suponer a la investigadora que el personaje representado está relacionado, directamente, con la familia real. PLANAS, *La miniatura*, pág. 472.

¹⁰¹⁷ Cuando normalmente es eclesiástico. Obsérvese esta misma escena en el *Misal de san Cugat* (Archivo de la Corona de Aragón, Ms. 14, fol. 258), el *Misal Tarraconense* conservado en la Hispanic Society of America (Ms. B.1143, fol. 273) o el *Misal de la santa Cruz*, por ejemplo. PLANAS, *Breviario del rey Martín*, pág. 591, n. 20. La mayoría eclesiástica también es evidente en la escena que abre el *Retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi de Vallbona de les Monges* -1340-1350-, una de las primeras representaciones de esta celebración en el campo de las artes. Una reproducción en Eduard CARBONELL I ESTELLER y Joan SUREDA I PONS, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona, 1997, pág. 218, fig. 170.

¹⁰¹⁸ Además de la participación del rey Martín, hay constancia de que en 1424 el rey Alfonso V llevó una de las varas del palio en compañía de, entre otros, los enviados de Valencia y Mallorca y los principales cargos públicos barceloneses. VVAA, *Barcelona, divulgación histórica. Instituto Municipal de Historia de la ciudad*, vol. I, 1945, pág. 97 y vol. VIII, 1951, pág. 290. Citado en PLANAS, *La miniatura*, págs. 471-472. Más información sobre la iconografía de este códice escurialense en el trabajo monográfico de Josefina PLANAS BÁDENAS, “Un manuscrito catalán iluminado en torno a 1400: los Oficios de Devoción Privada (a.III.1) de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, n° LVIII, Madrid, 1994, págs. 93-124. Sobre el carácter cortesano que adquirió la fiesta por la participación, en ella, de miembros reales, vid. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 555.

¹⁰¹⁹ Hijo de Domingo Crespí. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 181; YARZA, *El mundo gótico*, pág. 111.

¹⁰²⁰ VVAA, *Catalogue des livres de la Bibliothéque de M. le baron James de Rothschild*, tome III, Domascène Morgand Librairie, Paris, 1893, pág. 327. El mito a san Jorge se remonta al último ¼ del siglo X, cuando se estrecharon los contactos entre el abad Garí de San Miquel de Cuixà y Pietro Orseolo, fundador de San Giorgio Maggiore en Venecia. Josefina PLANAS BÁDENAS, “Rafael Destorrents y unos



la popularidad que alcanzó el culto a este santo dentro del entorno de la Corona de Aragón, sobre todo en el marco del ideal de cruzada contra los musulmanes; motivo por el cual, con toda seguridad, estas líneas lo califican de “*caput milicie*”. Recuérdese que había intervenido a favor de los aragoneses en sucesivas conquistas, tal y como hacen constar, muy tempranamente, las líneas de diversas crónicas¹⁰²¹, el interés por la obtención de sus reliquias¹⁰²² y también la promoción de diversas obras artísticas, como la predela de san Jorge de Pere Nissart o la famosa tabla de Marzal de Sax.

Volviendo al breviario del rey Martín, bajo una enorme viñeta en la que se representa a san Jorge cargando ante el dragón en presencia de la princesa, una inicial G¹⁰²³ muestra, en su interior, al rey Alfonso V, de joven apariencia, en oración¹⁰²⁴. Arrodillado sobre cojín carmesí cantonado con borlas y en compañía de una pareja de monjes que le observan con solicitud¹⁰²⁵, el soberano se inclina hacia el atril abundantemente encubertado para disponerse a leer el libro, supuestamente de oraciones, que tiene en sus manos.

De gran interés son los recursos empleados que lo identifican: por un lado, dentro del campo, descuellan no sólo la espléndida indumentaria complementada por cinto de oro y la magnífica corona, cuyos altos remates a dos alturas destacan sobre el fondo, sino también el soberbio palio púrpura bajo el cual se ubican los tres personajes; *^(Fig.359) por otro lado, escoltando a la inicial, se observan las divisas propias del Magnánimo: las espigas de mijo, el libro abierto y el trono ardiente o

membra disjecta conservados en la Fundación Lázaro Galdiano”, en *Goya. Revista de arte*, nos 271-272, julio.octubre, 1999, pág. 199, n. 28. Se verá, en lo que sigue, como PLANAS, *Rafael Destorrents*.

¹⁰²¹ La *crónica de San Juan de la Peña* explica que ya Pedro I fue ayudado por este santo en la batalla de Huesca: “*vinose San Jorge con el caballero a la batalla de Huesca et vidieronlo visiblement con el caballero en las ancas, et dexolo alli do oy en dia es la iglesia de San Jorge de las Boqueras*”. ORCÁSTEGUI, *Crónica*, cap. 18, 59-61. Con respecto a la conquista de Mallorca el *Libre dels feyts* dice: “*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a caball un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi*”. JAIME I, *Crònica*, pág. 84. Más adelante, Ramón Muntaner señalaba que, en tiempos de Jaime II, antes de comenzar las batallas los soldados gritaban: “*sent Jordi e Aragó*” y también “*via sus!, via sus! Sant Jordi! Sant Jordi!*”. MUNTANER, *Crònica*, caps. LV y CCXX, respectivamente.

¹⁰²² Pedro IV poseyó un relicario, que se guardaba en la capilla real de Barcelona, que contenía, entre otros restos óseos del venerable, un fragmento de hueso perteneciente a uno de los brazos. Más tarde, Matín I intentará conseguir la cabeza del santo, que finalmente fue depositada en San Giorgio Maggiore, en Venecia, en 1462. PLANAS, *Rafael Destorrents*, pág. 199.

¹⁰²³ De “*Georgi miles*”.

¹⁰²⁴ Todo ello acompañado por una completa orla de pequeñas hojitas de oro apuntadas y dentadas tan usuales de la miniatura francesa.

¹⁰²⁵ Cistercienses, identifica DOMÍNGUEZ BORDONA en *La miniatura*, pág. 181. Aunque Pere Bohigas las describe como “dos mujeres con hábito religioso”; BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.II, pág. 41.



flameante conocido con el nombre de *siti perillós*, todas ellas enseñas frecuentes en la miniatura, sobre todo italiana¹⁰²⁶, y, entre otros soportes artísticos, su sigilografía.

- El Misal

^{*(Figs.360-361)} Al encargo del obispo Joan Ermengol se debió la realización de la única obra a estudiar, el **Misal de santa Eulalia**¹⁰²⁷, iluminado en 1403 por el sacerdote Rafael Destorrents con la ayuda de otros miembros de su taller¹⁰²⁸, parece ser que más dedicado a la pintura de retablos¹⁰²⁹. Muestra también de la importante producción de libros de lujo a inicios del siglo XV, sobre sus pergaminos descansan varias miniaturas, una de gran formato y hasta 18 iniciales figuradas, dos de las

¹⁰²⁶ Caso ilustrativo es, por ejemplo, el *Códice de Santa Marta*, en cuyo folio 9r se muestra el rey entronizado en la inicial y, en los márgenes inferior y superior, sus divisas personales. Un completo estudio iconográfico del mismo en Pieruligi Leoni DE CASTRIS, "Códice de Santa Marta", en Gennaro TOSCANO (Coord.), *La Biblioteca Reale di Napoli al Tempo della Dinastia Aragonese. La Biblioteca Real de Nápoles en Tiempos de la Dinastia Aragonese*, Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, Comune di Napoli, Generalitat Valenciana et alii, 1998, págs. 502-517 –se verá como TOSCANO (Coord.), *Biblioteca Reale*–.

¹⁰²⁷ *Missale ad Barcinonensis ecclesiae Consuetudinem* (Cod. 116). José M^a MADURELL MARIMÓN, "El Misal de santa Eulalia de la Seo de Barcelona", en *Quaderns d'Arqueologia i Història de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, n^o 18, 1980, pág. 141. Se referirá, en adelante, como MADURELL, *Misal de santa Eulalia*. Actualmente se conserva en el Archivo de la catedral de Barcelona, donde se conocía al misal, hasta inicios del siglo XVI, como *Missal del bisbe Ermengol* aunque luego recibió una nueva encuadernación donde aparecía la cruz aspada de santa Eulalia, y de ahí su nuevo nombre. Pere BOHIGAS, "La decoració i la il·lustració del missal de santa Eulàlia", en VVAA, *Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, Barcelona, 1977; en adelante, BOHIGAS, *Decoració y VVAA, Missal*. Vid. también, Àngel FÀBREGA I GRAU, "El Missal de Santa Eulàlia: el llibre i el seu contingut", en VVAA, *Missal*, págs. 13-53. Escrito en pergamino con letra gótica a dos columnas, en su calendario y santoral figuran todos los santos barceloneses y se repiten las diversas conmemoraciones a que está dedicada la catedral, entre las que destacan la invención y exaltación de la santa Cruz (3-IV y 14-IX) y fiesta y primera translación de Santa Eulalia (12-II y 23-X). Josefina PLANAS BÁDENAS, "El misal de santa Eulalia", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, n^o XVI, 1984, págs. 33-36 –citado, en lo que sigue, como PLANAS, *Misal de santa Eulalia*–. Se ofrece un listado de su repertorio iconográfico en VVAA, *Missal* y en José JANINI, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, vol. II. Aragón, Cataluña y Valencia, Aldecoa S. A., Burgos, 1977, págs. 35-36. Se verá como JANINI, *Manuscritos litúrgicos*.

¹⁰²⁸ Una carta conservada en el archivo de la catedral, único testimonio artístico documentado y conservado de Rafael Destorrents, informa que el 8 de marzo de 1403 Rafael Destorrents, hijo del también miniaturista Ramón Destorrents, contratava con Joan Ermengol la confección de un misal "*de letres perfilades et florejadades et daurades et de ystòries*". El artista se comprometía a finalizar la obra en septiembre de aquel mismo año. El documento se daba a conocer en José M^a MADURELL MARIMÓN, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X, Barcelona, 1952, pág. 166, doc. 597, citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, págs. 163-164; PLANAS, *El esplendor*, pág. 116 y, de la misma autora, *Rafael Destorrents*, pág. 194; ALCOY, *La il·lustració*, pág. 116. Sobre la autoría de Rafael Destorrents, vid. también, José M^a MADURELL MARIMÓN, "El iluminador de libros Rafael Destorrents ¿artífice del misal de santa Eulalia?", en *Scrinium. Publicación periódica del Archivo y Biblioteca Capitular de la S. I. Catedral de Barcelona*, fasc. VIII-X, enero.diciembre 1953, págs. 1-8. Este misal fue heredado por el inmediato sucesor del obispo, Blanes, quien lo donó a la catedral de la ciudad condal en su testamento. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 343.

¹⁰²⁹ Aunque la iluminación de libros también debió de ser notable según SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 265. Parece que concluyó el encargo con gran rapidez, pues ni el texto ni la ilustración mencionan la translación de las reliquias de San Severo, acaecida en 1405. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 302.



cuales competen al presente análisis; las iluminaciones ubicadas en los folios 7r y 308v. Relacionables con la obra de otros dos pintores contemporáneos activos en la ciudad de Barcelona, Joan Mates y Gerau Gener, aunque nunca dependientes de ellos¹⁰³⁰, sus composiciones reflejan el interés por lo anecdótico y accesorio tan propio del estilo internacional, que poco a poco iba suplantando al arte italogótico hasta entonces tan arraigado en Cataluña, Valencia y Baleares¹⁰³¹. Ha llegado a suponerse que el miniaturista efectuase un viaje a Francia, donde se habría puesto en contacto con este nuevo lenguaje imperante; de hecho existen autores que coinciden en que fue él uno de los introductores de este estilo junto a Joan Melec¹⁰³².

*(Fig.360)La primera miniatura, ubicada en el recto del primer folio que se refiere al Juicio Final¹⁰³³, presenta, en la zona central de la franja inferior, donde se emplaza la zona más aterradora y temible de los infiernos, los castigos y escarmientos que imparten los diablos a quienes han obrado mal durante su vida. Entre los condenados se observa, además de un pontífice a quien dos seres espeluznantes, uno de ellos coronado, le torturan obligándole a tragar gran cantidad de moneda en alusión a la codicia, un rey que está siendo arrastrado a los fuegos del abismo. Es verdad que la colocación, aquí, de un monarca no debe ser entendida como una referencia directa al rey de Aragón, como sí es el caso de las figuraciones anteriores, pero parecía oportuno señalar la existencia de escenas relativas a la condena eterna cuya iconografía evidenciaba que el Juicio Final llegaba, en efecto, a todos los niveles sociales¹⁰³⁴. Así pues, además de la novedosa composición en la que la iluminación

¹⁰³⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 164.

¹⁰³¹ Sobre la progresión del triunfo del estilo internacional, AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 354.

¹⁰³² Existen autores que opinan que Rafael debió de inspirarse en obras de artistas del norte de Francia, como pudieron ser André Beauneveu, maestro del *Paramento*, y, en especial, Pseudo-Jacquemart. Más sobre esta cuestión en PLANAS, *Misal de santa Eulalia* y, de la misma autora, "Rafael Destorrents. El Missal de santa Eulàlia", en VVAA, *Thesaurus*, págs. 229-239 –se verá, en adelante, como PLANAS, *Misal de santa Eulàlia*–. Vid, también, YARZA, *El mundo gótico*, págs. 112-113. Por otro lado, Pere Bohigas advertía afinidades con otros manuscritos a los que aquí ya se ha hecho o se hará referencia, como el *De regimine Principum* de la biblioteca universitaria de Valencia; el *Psalterio anglocatalán*, el *Llibre verd* barcelonés, la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona* hoy en Salamanca e, incluso, las *Leyes palatinas* mallorquinas y las *Ordinacions* de Pedro IV conservadas en París. BOHIGAS, *La decoració*, pág. 63.

¹⁰³³ Esta iconografía, señalaba Josefina Planas, está en relación con el texto que acompaña pues alude a la misa dominica primera de Adviento. Recuérdese que es una liturgia que prepara la Natividad de Cristo y su retorno como juez de la humanidad. PLANAS, *El esplendor*, pág. 118.

¹⁰³⁴ Algo que se hace extensivo a la esfera religiosa, pues se distingue un papa, un cardenal y diversos prelados, aunque no se observa a ningún obispo quizás porque Joan Armengol, promotor del códice, no quiso comprometerse con el episcopado. Razonamiento propuesto por Joaquín YARZA LUACES en "La imatge del bisbe en el gòtic català", en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya. 100/1800. 24 desembre 1985 / 2 de març de 1986*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, pág. 135.



rodea, por los cuatro lados, la caja de escritura¹⁰³⁵, se pone de manifiesto el desvanecimiento de las jerarquías una vez las almas abandonaban el mundo material.

*^(Fig.361)Es, sin embargo, en la inicial del folio 308v donde se encuentra una verdadera figuración de un rey de Aragón cuya posible identidad es la de Pedro IV. Fue bajo su cetro cuando las reliquias de santa Eulalia fueron llevadas a la cripta, bajo el altar mayor, de la catedral de Barcelona; acontecimiento que, parece ser, es el representado en esta preciosa escena. No hay que olvidar que desde el hallazgo de los venerables restos, en el año 877, se realizaron dos traslaciones; una ya entonces, hasta la iglesia de santa María de las Arenas¹⁰³⁶, y otra en tiempos de Pedro IV, el 10 de julio de 1339; que esta miniatura se encuentre en el Propio de Santos indica que reseña el primer traslado, aunque la presencia del rey hace suponer que la escena se refiere, más bien, al segundo; al protagonizado por el Ceremonioso¹⁰³⁷ lo que identificaría al soberano con Pedro IV. Lo cierto es que el segundo traslado de la patrona de la ciudad condal fue un hecho de gran relevancia, pues en él participaron importantes representantes de la vida política y social del momento; las crónicas así lo ponen de manifiesto¹⁰³⁸, al igual que esta magnífica inicial.

En ella, un grupo de personajes transportan, alzado, un féretro abierto en cuyo interior se dispone, yacente, un cuerpo santo; el de santa Eulalia. Es fácil distinguir, entre los asistentes, a un individuo de espaldas quien, cubierto por gruesa loba de alto cuello y anchas mangas, ciñe corona flordelisada. Sin duda se trata de un rey. Su colocación anormal ha sido explicada por su propia identificación; el hecho de que

¹⁰³⁵ Tipo compositivo después empleado por el maestro de María de Borgoña pero que por aquellos años constituía un *unicum* dentro y fuera del marco de la Corona de Aragón. *Ibidem*. Por otro lado, Francesca Español indicaba que el miniaturista pudo haber concebido este folio como una réplica a la fórmula ideada por los boloñeses en relación con los textos glosados; es decir, con aquellos en los cuales el texto originario ocupaba la zona central del folio y la glosa se desarrollaba a su alrededor. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 302.

¹⁰³⁶ En concreto, en la iglesia de santa María de las Arenas, en el emplazamiento de la actual basílica de santa María del Mar. BOHIGAS, *La decoració*, pág. 30.

¹⁰³⁷ Advertido ya por Pere Bohigas quien, por otro lado, identificaba al rey de espaldas con Jaime II. *Ibidem*. Más adelante, Josefina Planas concluía que el monarca figurado podría ser identificado con Pedro IV. Entre otras referencias, véase PLANAS, *Misal de santa Eulalia*, pág. 51.

¹⁰³⁸ Que en ambos acontecimientos el traslado fue un evento social lo demuestra la crónica de Pedro IV, donde se explica, “*E foren-hi presents nós e lo dit rei de Mallorques, e un cardenal apellat lo cardenal de Rodés [...] e los infants En Pere e En Ramon Berenguer, oncles nostres, e l’infant En Jacme, frare nostre, e la reina dona Maria, muller nostra, e la reina dona Elicsén, relicta del senyor [...] avi nostre, e la reina de Mallorques, germana nostra, e l’arquebisbe de Tarragona [...] e menjaren ab nós lo dit cardenal, rei e reines, e comtes e comtesses, e altres de la nostra Casa real, e arquebisbe e bisbes, així que fom en una solemne taula justats*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 2. Jerónimo de Zurita, que también menciona el traslado, dice: “Y hizo el rey muy solemne y grande fiesta [...] se llevó en procesión a santa María de la Mar, y se volvió a la Seu y se puso en su capilla debajo del altar mayor”. ZURITA, *Anales*, lib. VII, cap. XLVII.



se encuentre de espaldas si mostrar el rostro podría indicar que este rey, se supone que Pedro IV, había fallecido cuando se concluyó el misal¹⁰³⁹.

*(Figs.362-363) No es difícil suponer que el miniaturista debió de utilizar, como modelo, alguna composición relativa a la dormición de la Virgen¹⁰⁴⁰ o, como indicaba Josefina Planas, quien ha estudiado en profundidad y en varias ocasiones la iluminación del códice, algunas escenas del traslado de la Virgen procedentes, sobre todo de Italia¹⁰⁴¹. Sin embargo, con gran acierto, la autora suponía como más probable que se inspirase directamente en la representación del segundo traslado esculpido en el sarcófago de la santa, de hacia 1327, donde se observa, integrando la comitiva, a miembros de la alta sociedad del momento, entre los que se advierten un obispo y un rey que se dispone a tocar el cuerpo sacro¹⁰⁴².

*(Figs.364-365) Por las razones ya comentadas en la introducción del estudio, se dejan al margen del análisis el *misal de la Capilla Real*, en cuyos folios sólo se efigia a Isabel la Católica, y el magnífico aunque foráneo *Misal-breviario de Fernando II*.

- La Miscelánea de textos devocionales de una abadía

*(Fig.366) Este manuscrito, que integra miniaturas de finales del siglo XIV¹⁰⁴³ y otras contemporáneas al reinado del Magnánimo, es el conocido bajo el nombre de

¹⁰³⁹ De no ser así, supone Josefina Planas, se habría representado de frente. PLANAS, *La miniatura*, pág. 441. Es algo que ella misma corrobora en, entre otros, *Misal de santa Eulalia*, pág. 51 y *El esplendor*, pág. 126.

¹⁰⁴⁰ Obsérvense, por citar un solo ejemplo, los parecidos iconográficos entre la escena del códice barcelonés con el manuscrito boloñés conservado en la Wallace Collection (inv. M338) de finales del siglo XIV. Esta misma escena es frecuente también en obras producidas dentro del marco de la Corona, como evidencian, por ejemplo, los retablos dedicados a la Virgen del maestro de Sijena, de hacia 1362-1375, o prácticamente contemporáneo al manuscrito catedralicio, el retablo de santos Creus de Guerau Gener y Lluís Borrassà, ambos conservados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. VVAA, *Guia art gòtic*, págs. 83 y 120.

¹⁰⁴¹ De características similares al compartimento del retablo de la Coronación de la Virgen de Duccio; donde se representa el entierro de María. PLANAS, *La miniatura*, pág. 441. De todos modos, observaba también que la originalidad de este grupo de miniaturas imposibilita, a veces, el rastreo y posterior localización de modelos compositivos de idénticas características. PLANAS, *Misal de santa Eulalia*, pág. 45.

¹⁰⁴² Se analizará el sarcófago de santa Eulalia, todavía hoy en la cripta de la catedral de Barcelona, en el capítulo dedicado a escultura, pues contiene, como se ha dicho, la imagen de un rey de Aragón: Pedro IV.

¹⁰⁴³ Que podrían ser obra del ermitaño montserratino fray Antonio de Verjós, antiguo escribano de la cancillería real a quien tanto elogiaba Juan I. VVAA, *Llibre vermell de Montserrat. Edició facsimil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat*, Col.lecció Llibres del Mil·lenari, n° 2, Fundació de la Revista de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 26. Aparecerá como VVAA, *Llibre vermell*. El libro se estaba copiando en 1399 según consta en un pasaje que habla de las 6 edades del mundo. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 259.



Llibre vermell de Montserrat¹⁰⁴⁴. De todas ellas, interesa al presente estudio la que encabeza la bula de indulgencia plenaria que Nicolás V concedió a los cofrades de la abadía¹⁰⁴⁵, pues presenta a los monarcas de Aragón Alfonso V y María de Castilla ante el Sumo Pontífice en presencia de civiles y eclesiásticos; que la miniatura represente un hecho auténtico hace que, a su vez, la ilustración cobre un carácter histórico. Fechada a mediados de siglo XV, presenta una factura que denuncia la mano de un artista autóctono de habilidad limitada¹⁰⁴⁶ que algunos han emplazado dentro de los cánones calificados, de modo impreciso según Josefina Planas, de hispano-flamencos¹⁰⁴⁷.

En ella, dentro de una estancia adintelada, en uno de cuyos muros se observan dos pequeñas ventanas por las que se filtran trazos de un humilde paisaje, el papa Nicolás V, sentado sobre cátedra, ciñendo tiara pontificia y ostentando báculo de su alto rango, ofrece al rey, con sus manos enguantadas, las indulgencias concedidas a la abadía. La autoridad del eclesiástico ha sido recalcada mediante la colocación de una tarima, sobre la cual se arrodilla el rey, el alto dosel y el grupo de cardenales que, algo atrasados, le flanquean a ambos lados. Al otro lado de la escena, un nutrido grupo de seglares, quizás miembros de la corte a tenor de las figuras femeninas tocadas en primer término, escoltan a sus soberanos, cuyas efigies contrastan con la magnificencia del romano no sólo en cuanto a actitud, de gran devoción, sino también en cuanto a colores, pues visten de riguroso negro, y en cuanto a insignias. Una posible explicación a esta deliberada sobriedad se relacionaría con el propio sacramento solicitado; el de la indulgencia, que no es sino la remisión ante Dios de la pena temporal correspondiente a los pecados ya perdonados.

¹⁰⁴⁴ Biblioteca de la Abadía de Montserrat (Ms. 1). El volumen recibe este nombre por las tapas de terciopelo rojo que lo encubertaban. Alexandre OLIVAR, quien analiza el códice en su vertiente litúrgica, en, de entre otros, "Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat", en *Scripta et documenta*, n° 18, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1969, pág. 17 y en Alexandre OLIVAR, "El llibre vermell" en VVAA, *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, n° 225, pág. 332 –se citará, en adelante, como VVAA, *Millenium*–. El volumen es una miscelánea de textos teológicos y devocionales destinados, en principio, a la comunidad religiosa; tanto monjes como presbíteros seculares encargados del cuidado pastoral de los peregrinos de Montserrat. VVAA, *Llibre vermell*, pág. 9.

¹⁰⁴⁵ BOHIGAS, *L'agrupament*, pág. 53.

¹⁰⁴⁶ Es, precisamente, este tipo de factura tan autónomo lo que ha llevado a colocar esta obra, pese a los saltos cronológicos que va a suponer, antes de la parte dedicada a las manufacturas promovidas por el Magnánimo, mucho más uniformes.

¹⁰⁴⁷ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 214. PLANAS, *El esplendor*, pág. 177. Rosa Alcoy define la decoración de *Llibre vermell* como una "derivación poco afortunada" de las aportaciones hechas por Pere García de Benavarrí. Más detalles en ALCOY, *La il·lustració*, pág. 131.



5.2.2.- Libros literarios

*(Fig.367) La primera figuración regia catalogada en nuestro repertorio perteneciente a este heterogéneo grupo se encuentra localizada en un magnífico y prácticamente acabado códice elaborado a instancias del vecino rey castellano Alfonso X: las **Cantigas de Santa María**. El conocido como el Sabio, impregnado de la religiosidad mariana imperante en la Europa del siglo XIII, inició, hacia 1257, un poema de exaltación a la Virgen con la ayuda de un grupo de poetas del cual formaba parte¹⁰⁴⁸. De este cancionero destinado a la narración de los diversos milagros marianos se han supuesto hasta tres ejemplares diferentes realizados entre 1257 y el año del óbito del rey, acaecido en 1284¹⁰⁴⁹. A excepción del denominado Códice Toledano, todas las copias despliegan una gran abundancia de miniaturas, si bien las más extraordinarias por su belleza, preciosismo, cuidado en los detalles y por el gran valor documental de sus escenas de la vida cotidiana son las integradas en el conocido bajo el nombre Códice Rico, sobre el cual llegó a afirmarse que era “la perla de la miniatura gótica española”¹⁰⁵⁰. De todas sus singulares escenas, tan sólo una integra la figuración de un rey aragonés, Jaime I, quien a raíz del matrimonio de su hija Violante con Alfonso X, se convirtió en suegro del castellano. Nos referimos a la cantiga CLXIX, una de cuyas seis viñetas, ubicada a la izquierda del registro central y encabezada por la sentencia “*C. os mouros pediron mercee al rei don James Daragon.*”, presenta al Conquistador con toda su fastuosidad y magnificencia¹⁰⁵¹.

En ella, de acuerdo con el texto que la acompaña, bajo uno de los arcos trilobulados formados por la esbelta y colorista arquitectura gótica, se presenta

¹⁰⁴⁸ M^a Victoria CHICO PICAZA, “La Virgen y el rey. Las cantigas de Santa María”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 432. Se verá citado, seguidamente, como CHICO, *Las cantigas*.

¹⁰⁴⁹ De los distintos ejemplares destacan: 1.- El llamado Códice Toledano (Biblioteca Nacional de Madrid. Ms. 10069), compuesto por 127 cantigas cantadas y sin miniatura. 2.- El conocido como Códice *Princeps* o De los Músicos (Biblioteca de El Escorial. Ms. b.I.2) por la iconografía de sus 41 ilustraciones y la perfección de su notación musical en los 416 cantos. 3.- El Códice Rico, (Biblioteca de El Escorial, T.I.1), que es el que aquí va a analizarse. 4.- El bautizado como Códice de Florencia (Biblioteca nacional de Florencia, antigua Maglia Becchiana, Ms. B.R.20), que no es sino el segundo volumen del códice anterior y que presenta una idéntica organización. *Ibidem*.

¹⁰⁵⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, Argos, Barcelona, 1950, pág. 112. De él, François Avril diría que es la realización más impresionante y original de los talleres de iluminadores castellanos del siglo XIII. Vid. François AVRIL, *L'enluminure à l'époque gothique*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, pág. 43. Se referirá como AVRIL, *L'enluminure*.

¹⁰⁵¹ La cantiga se refiere a los esfuerzos diplomáticos de los musulmanes para conservar el barrio de Arreixaca, donde se veneraba la imagen de la antigua patrona de la ciudad y cuyo santuario no pudieron destruir. Es una cantiga de gran interés, pues ofrece la representación de Alfonso como gobernador, de Jaime I, de Alfonso como rey de Castilla, y del sultán de Marruecos. José GUERRERO LOVILLO, *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, pág. 40. Se verá citado, en lo que sigue, como GUERRERO, *Miniatura gótica*.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

467

Jaime I haciendo acto de clemencia¹⁰⁵². Es, en términos de Kurt Weitzmann, una ayuda visual para el texto, porque no hace sino aclararlo y complementarlo¹⁰⁵³. A la derecha, pues, se encuentra el monarca quien, descansando sus pies sobre un pequeño cojín, se dispone sentado en un trono de escaño cubierto por un tapiz trabajado con primor. De dicho paño, sobresalen, sobre su fondo oscuro, cuatro escudos palados rodeados por perlas y filigrana de oro. Encima, la elegante efigie, vestida también con tejido azul colmado de botones de oro y escudos portantes del señal real, alza su mano derecha en exquisita actitud conciliadora. Ciñe sus ondulados y blancos cabellos una bella corona de remates compuestos por flores pentafolias que insertan perlas y rubíes en sus centros, ornamentación que también se descubre en el aro. No ostenta ningún otro atributo regio, si bien la corona y el alarde de los escudos palados, que también se hallan en las vestiduras de dos personajes que acompañan, al otro lado, al grupo de musulmanes arrodillados, son suficientes no sólo para evidenciar la dignidad soberana del individuo, sino también para identificarlo como el “*rei don James Daragon*”, como reza el texto¹⁰⁵⁴.

Se ha creído conveniente incluir en las láminas la figuración de Alfonso X quien, en la siguiente viñeta, también se encuentra realizando el mismo acto de misericordia. En esencia, las dos representaciones son idénticas, pues ambas demuestran la utilización de un mismo esquema compositivo: rey entronizado, coronado y sentado sobre un trono de escaño cubierto por sus insignias a la izquierda; grupo de musulmanes solicitando misericordia en el arco central y en parte del izquierdo; y, finalmente, colocación de algunos hombres cercanos al rey en el extremo. Sin embargo, quizás debido al interés del miniaturista por dar realismo a sus escenas, se insertan también algunas diferencias, como manifiestan los cojines sobre los cuales apoyan los pies de los soberanos, el número y vestiduras de musulmanes que les piden clemencia, y el número e indumentaria de sus respectivos cortesanos. Otra de las divergencias, que no debe entenderse tan sólo como fruto del

¹⁰⁵² Entre los códices de la época, esta manera de distribuir mediante arquitecturas las miniaturas es única entre los códices de la época. Sobre ella, José Guerrero ha visto ciertos paralelismos en obras de marfil y vidrieras francesas contemporáneas. GUERRERO, *Estudio arqueológico*, págs. 22-23.

¹⁰⁵³ WEITZMANN, *Rollo y códice*, págs. 82 y sig. Sobre la necesidad de invención de imágenes para ilustrar este texto y la no utilización de modelos existentes en otras historias anteriores, remito a YARZA, *Texto-imagen*, especialmente págs. 193-194.

¹⁰⁵⁴ Y más si se tiene en cuenta que en la misma cantiga aparece, a la derecha del primer registro, una escena de misericordia protagonizada por Alfonso cuando todavía era gobernador del reino y no ostentaba título real. En este caso, el miniaturista lo ha efigiado sin corona; tan sólo lleva la cabeza cubierta con un tipo de cofia bordada de gran parecido al birrete del infante Fernando que, también blasonado mediante trabajos de labor, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.



capricho del artista, concierne a las fisonomías de ambos monarcas. Jaime I ha sido presentado con poblada barba y ondulados cabellos blancos, mientras que su homólogo vecino ha sido representado, como en el resto de viñetas del códice, imberbe y con espeso cabello oscuro¹⁰⁵⁵. Aunque escasa, es verdad, la diferencia de edad de ocho años entre ambos soberanos, pues el aragonés había nacido en 1213 y el castellano en 1221, podría explicar esta iconografía. Jaime I no sólo era algo mayor que Alfonso X sino que además, era el padre de la esposa de éste. El uso de cabellos canos para la figura del Conquistador era un recurso más para ofrecer, junto a otros elementos, verismo, credibilidad y calidad a cada una de las escenas.

Y es que las miniaturas del Códice Rico asombran por su técnica y por la novedad en sus esquemas compositivos. Por un lado, en cuanto a la técnica, en contraposición a la ilustración europea contemporánea, este códice se pinta con dibujo muy fino aplicado directamente sobre el pergamino¹⁰⁵⁶, cuyo color blanquecino interviene en los efectos pictóricos del conjunto, y mediante tonos muy matizados que posibilitan los efectos volumétricos de las figuras a veces colocadas en auténticos escorzos. Este estilo, que no puede encasillarse en el gótico lineal ni tampoco en el italogótico, parece beber de multitud de influencias, entre las que destacan las bizantinas, las musulmanas, las de Italia del sur, las inglesas y las francesas¹⁰⁵⁷. Por otro, en cuanto a la composición, conviene destacar la individualización en los tipos de las figuras, el marcado interés por lo ambiental –con profusa arquitectura, pródigo mobiliario y multitud de enseres, algunos de ellos moriscos–, y una tendencia a la

¹⁰⁵⁵ Ana Domínguez señalaba que en las imágenes de las *Cantigas* hubo, por parte del autor, la intención de retratar a Alfonso X, pues existe una serie de trazos fisonómicos que se repiten en éste y otros códices que efigian al soberano. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Rey trovador*, pág. 234.

¹⁰⁵⁶ Aunque, excepcionalmente, hay algunas escenas presentadas sobre fondo de oro bruñido.

¹⁰⁵⁷ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 328. Joaquín Yarza advierte composiciones de los textos del tipo de al-Magamat de al-Hariri que luego son usadas en las cantigas, y las influencias italianas quizás en conexión, según resaltaba Ana Domínguez, con la admiración que el rey sentía por Federico II. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Filiación artística de la miniatura alfonsí”, en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, págs. 345-358. Reseñada, en adelante, como DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Filiación*. Véase también YARZA, *Texto-imagen*, pág. 194.



narración naturalista¹⁰⁵⁸ derivada del contenido anecdótico de las poesías del rey sabio¹⁰⁵⁹.

Es precisamente este conglomerado de influjos y este nuevo concepto escenográfico lo que ha llevado a pensar en la creación de un *scriptorium* especialmente organizado para la iluminación del códice¹⁰⁶⁰. Es decir, nos encontraríamos ante un taller real que, dado el carácter ambulante de la corte, se ubicaría en distintos lugares, lo que, por otro lado, parece justificar su naturaleza aglutinadora¹⁰⁶¹. Entre los distintos miniaturistas a los que se ha atribuido su participación destacan Pedro Lorenzo, maestro principal y escribano en Ciudad Real, Martín Pérez de Ráqueda, y Juan Pérez, este último también pintor del rey¹⁰⁶².

Bien es verdad que la confluencia de artistas de tradición diversa no hizo sino desembocar en una obra de único resultado pero, de acuerdo con Domínguez Bordona, al iluminar un texto original y no tratarse de ilustraciones bíblicas, litúrgicas o de otras materias consagradas, los artesanos pudieron, por fin, hacer gala de su notable imaginación que, con la ayuda de su demostrada pericia técnica, tuvo como consecuencia la ilustración de estas espléndidas hojas. A este tenor, estas ilustraciones deben ser entendidas como el reflejo de la vida castellana del momento

¹⁰⁵⁸ Con cierto “acento sentimental”, en términos de Jesús Domínguez Bordona. Añadía el autor que este nuevo tipo narrativo había surgido parejo a la aparición de nuevos géneros literarios que subministraban motivos de inspiración tomados de la vida real. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 111. En este sentido es preciso recordar las conclusiones de Alison Stones, quien afirmaba, no sin razón, que la ilustración de los nuevos textos –épicos, romances, poesía– había favorecido un nuevo desarrollo en la producción de libros medievales cuyas iconografías habían comenzado a asumir una independencia a los modelos litúrgicos a partir, sobre todo, de finales del siglo XIII. STONES, *Sacred and profane art*, págs. 100-109.

¹⁰⁵⁹ Con razón, sobre ellas se dirá: “son expresión gótica completa de la vida contemporánea en la paz y en la guerra, en las ciudades y en el agro, en la tierra y en el mar, en las relaciones públicas y en la intimidad de la familia”. DOMÍNGUEZ BORDONA, *El arte*, pág. 15.

¹⁰⁶⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 328. Si bien algunos autores creyeron que se trataba de miniaturistas españoles formados en la escuela francesa de su tiempo. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 117. También los consideraron de clara tradición francesa Valmar, Guerrero Lovillo o Nella Aita, entre otros. Ana Domínguez, sin embargo y como ya se ha adelantado, observó que dicha influencia no era tal, sino que más bien era, sin olvidar la bizantina, sobre todo italiana, llegando incluso a barajar la posibilidad de que alguno de los artistas del difunto Manfredo, sucesor de Federico II, emigrase a Castilla, dada las relaciones entre Alfonso X con los Staufen. Para más información sobre esta materia, vid. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Filiación*, págs. 347-358. Citados, todos ellos, GARCÍA CUADRADO, *Las cantigas*, pág. 53.

¹⁰⁶¹ AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid, 1990, pág. 291. Se verá como AZCÁRATE, *Arte gótico*. Amador de los Ríos pensó que las ilustraciones se pintaron en Sevilla, aunque José Guerrero estableció, para su ejecución, tres ciudades: Sevilla, Toledo y Murcia. Todos ellos citados en Matilde LÓPEZ SERRANO, *Cantigas de santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1974, pág. 60.

¹⁰⁶² *Ibidem*.



conformado por la convivencia de la cultura y costumbres cristianas, árabes y judías¹⁰⁶³.

*(Fig.368) Sobre sus precedentes más inmediatos en estilo se habían apuntado obras francesas como la *Biblia del cardenal Maciejowski*, de hacia 1250 y el *Psalterio de san Luis*, de hacia 1253-1270, pues compartían el carácter narrativo de sus escenas, un cercano tipo de compartimentación y el protagonismo otorgado a la arquitectura como marco de aquellas. En lo que concierne a la vertiente naturalista, se había apuntado como precedente el *Tratado de halconería*, de hacia 1250-1275, que había pertenecido al emperador Federico II¹⁰⁶⁴. En otro orden de cosas, sus consecuentes en el arte fueron evidentes incluso en las tierras aragonesas debido, con toda probabilidad, a las relaciones de índole político y familiar entre ambas monarquías. *(Fig.369) De hecho, Juan Ainaud de Lasarte había advertido ciertas influencias procedentes de los Cantos a la Virgen castellanos en algunos ciclos murales de los palacios barceloneses de finales del siglo XIII¹⁰⁶⁵, como las pinturas del *Palacio Aguilar* o las conocidas con el nombre de *Pinturas de la Conquista de Mallorca*, conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Teniendo en cuenta que estos murales serán convenientemente analizados más adelante por integrar en ambos casos figuras reales, tan sólo se apuntarán algunas de las particularidades que comparten con las Cantigas. Entre las más evidentes, destacan el tímido verismo manifiesto en indumentaria y armas, la importancia de los elementos heráldicos para las identificaciones de los personajes, la búsqueda de recursos individualizadores para cada una de ellos, el intento de modelado en las vestiduras, y el claro carácter narrativo de las escenas. Todas estas peculiaridades denotan, por sí mismas, un interés por la ambientación y la autenticidad, características cuyo precedente más cercano se encuentra en el manuscrito alfonsí.

*(Fig.370) De muy distinta índole es el siguiente libro que contiene una figuración de un rey, en este caso de una reina de Aragón. Pese a la inexistencia de unanimidad

¹⁰⁶³ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*, pág. 10.

¹⁰⁶⁴ La *Biblia Maciejowsky* se conserva en la Pierpont Morgan Library, Nueva York (Ms. 638). El *Psalterio de san Luis* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. lat. 10525). El *Tratado de halconería* o *De arte venandi cum avibus* puede consultarse en la Biblioteca del Vaticano (Ms. Pal. Lat. 1701). AVRIL, *L'enluminure*, págs. 15, 24, 47 y 49.

¹⁰⁶⁵ Juan AINAUD DE LASARTE, "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona". Discurso leído en día 18 de mayo de 1969 en el acto de recepción pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, citado en Rosa ALCOY I PEDRÓS, "Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanoblear a l'entorn del 1300", en VVAA, *Miscel.lania en homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Educación y Cultura y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, pág. 312. Esta última obra será referida, en lo que sigue, como ALCOY, *Decretum Gratiani*.



en lo que concierne a su datación, que se sitúa entre el largo período que transcurre entre 1396 y 1421¹⁰⁶⁶, la imagen es interesante por ofrecer, por vez primera una escena de presentación, tipo iconográfico cuyos primeros ejemplos se remontan al siglo IX¹⁰⁶⁷, ante una reina aragonesa identificada con María de Luna¹⁰⁶⁸. Nos referimos a la inicial que abre el lamentablemente desaparecido ejemplar del **Scala Dei de Francesc Eiximenis**¹⁰⁶⁹.

De modestos recursos, su anónimo artífice¹⁰⁷⁰, alejado de los convencionalismos del arte del momento, parece que pretendió imitar la miniatura valenciana del círculo del ya analizado *Liber Instrumentorum* de la catedral¹⁰⁷¹ para la elaboración de la única inicial historiada del código. Así, dentro del campo de una A¹⁰⁷² se exhibe una reina en majestad quien, flanqueada por dos ángeles que irrumpen el trazo de la capital vestidos como franciscanos, recibe un código por parte de un fraile arrodillado ante sus pies. Tonsurado y de menor tamaño que la reina María, con lo que denuncia el uso de la jerarquía en el canon, se envuelve también con los hábitos de la orden de

¹⁰⁶⁶ Según Pere Bohigas, la escritura del código pertenece a los años de probable redacción de la obra, que Jaume Massó supone entre 1404 y 1407. vid. Jaume MASSÓ TORRENTS, “Les obres de Fra Francesc Eiximeniç (1340?-1409?)”. *Essaig d’una bibliografia*, en *Institut d’Estudis Catalans, Institut d’Estudis Catalans*, Barcelona, 1909-1910, pág. 60. Aparecerá, en adelante, como MASSÓ, *Francesch Eiximeniç*. En la misma línea están BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 263 y Manuel J. Peláez, quien sostiene que la obra pudo finalizarse en 1404 según se desprende de unas cantidades abonadas por la reina al franciscano. Manuel J. PELÁEZ, “El pensamiento político catalán del siglo XV. Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya”, en *Societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV*, Lleida, 1994, pág. 35, citado en PLANAS, *Francesc Eiximenis*, pág. 77. También existe la posibilidad de que la obra se escribiese en 1396 con motivo de la coronación de la reina. PLANAS, *Ibidem*, aunque para esta misma autora, es plausible que sea posterior a la muerte de María, pues no sólo se sabe que María de Castilla había encagado en 1421 una copia de la obra de Eiximenis a Dalmau Colomes, calígrafo de Tarragona, sino que además, en la epístola dedicatoria se lee el apellido del autor con una forma muy generalizada por estas fechas tardías en el reino de Valencia. PLANAS, *El esplendor*, pág. 151.

¹⁰⁶⁷ Según las investigaciones realizadas por BEAUNE, *Rois de France*, pág. 20. En el siglo X se generalizaron, sobre todo en la miniatura ottoniana. Muy representativa es la escena de los folios 23v-24r del *Evangelario de Otón III*, con una escena de ofrecimiento algo posterior a 997, o la más significativa del folio 3r del *Codex Aureus* del Escorial, de 1043-1046, donde Enrique III ofrece su evangelario a la Virgen quien, al mismo tiempo, bendice a su esposa. Vid. ^{*(Fig.371)}

¹⁰⁶⁸ Entre otros, BOHIGAS, *Ibidem*; JORGENSEN, *Bibliography*, pág. 68; o PLANAS, *El esplendor*, pág. 151.

¹⁰⁶⁹ Hasta 1923 se había conservado en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo (Ms. Hisp. Q.I.7). PLANAS, *Ibidem*. Una temprana reproducción gráfica se publicaba, en 1909-1910, en MASSÓ, *Francesch Eiximeniç*, lám. 6. Es preciso recordar aquí las estrechas relaciones mantenidas entre el monje y la reina, pues no sólo fue su confesor sino que, además, había fundado, con ella, el monasterio del Sant Esperit de Morverdre. PLANAS, *El esplendor*, pág. 149. Parece ser que aquel monje la había asistido en la hora de su muerte. MASSÓ, *Francesch Eiximeniç*, pág. 60.

¹⁰⁷⁰ Andreu Ivars lo había identificado con el valenciano Pedro Soler, aunque no puede verificarse por la ausencia de testimonios artísticos de este artista. Andreu IVARS CARDONA, “Franciscanismo de la reina de Aragón doña María de Luna (1396-1406)”, en *Archivo Ibero-americano*, n° 36, 1933, págs. 265-266. Citado en PLANAS, *Ibidem*, pág. 151.

¹⁰⁷¹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 165 y BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 263.

¹⁰⁷² “A la molt alta e molt excellent senyora la senyora dona Maria, per la gracia de Deu regina d’arago, frare Francesc Eiximeniç, de l’ordre dels frares menors [...] Yo volent satisfer a la vostra sancta intenció e a creixement de la vostra devoció he ordonat lo libre següent”. MASSÓ, *Francesch Eiximeniç*, pág. 60.



san Francisco, por lo que ha sido identificado con el autor del tratado, esto es, Francesc Eiximenis.

Sorprende de la ilustración el perfil cuasi sacro que desprende la efigie de la reina, carácter que viene explicado, más que por el reconocido talante de la reina¹⁰⁷³, por el papel adoptado por el teólogo catalán ante la monarquía de acuerdo con los postulados de Josefina Planas. Y es que Eiximenis, en su *Dotzè*, había apostado por una soberanía constitucional y parlamentaria que culminaba con una visión teocrática que permitía al gobernante compararse con las jerarquías celestiales¹⁰⁷⁴, presunción, ésta, reflejada en el campo de esta inicial.

*(Figs.372-376) De carácter devocional y, a su vez, épico¹⁰⁷⁵ es el siguiente códice a analizar, el poema que ha recibido el nombre de **Cancionero de Pedro Marcuello**¹⁰⁷⁶, también conocido como *Devocionario de Juana la Loca*, que fue escrito y miniado expresamente para los Reyes Católicos pese a la dedicación, en uno de los folios y por parte del autor, a la infanta doña Juana, también presente en muchas de las ilustraciones¹⁰⁷⁷. Estudiado en profundidad por Carmen Bernis¹⁰⁷⁸, el manuscrito

¹⁰⁷³ Con respecto a doña Violante, el 15 de julio de 1392, Eximenis escribía al todavía infante Martín en estos términos: “*viu així com se pertany de dona excellent e savia e de muyller de tan gran senyor, en molta honestat e bonea e per aytal se fa tenir davant Deu e davant homens*”. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, ap., doc. IX, pág. 403. Matilde Miquel ponía de manifiesto que la presencia de Eiximenis y de María de Luna en la capital levantina había sido decisiva no sólo para que se estableciera una relación entre ellos repercutiendo en las necesidades y aspectos religiosos de la reina, sino también para estimular la vida social e intelectual local. Al respecto, remito al artículo Matilde MIQUEL JUAN, “Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia”, en *Anuario de Estudios Medievales*, n° 33/2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2003, págs. 781-814. Se verá como MIQUEL, *Martín I*.

¹⁰⁷⁴ “*La persona del princep és, per raó de son offici, aisi alta que toca aquella és tocar Déu*”. EXIMENIS, *Dotzè*, cap. 444. Citado en PLANAS, *Francesc Eiximenis*, pág. 77.

¹⁰⁷⁵ Es un poema en el que se elogia la labor guerrera desarrollada en los últimos años de la Reconquista, en la década que abarca de 1482 a 1492. Sobre la trascendencia de esta obra, que rinde culto al real matrimonio, vid. Ángel GÓMEZ MORENO, “El reflejo literario”, en José Manuel NIETO SORIA (Dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (Ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid, 1999, págs. 331 y sig. Se verá como GÓMEZ MORENO, *Reflejo literario* y NIETO (Dir.), *Orígenes*, respectivamente. Sobre el carácter atípico de este cancionero, remito a Michel GARCÍA, “El Cancionero de Pedro Marcuello”, en Alan DEYERMOND e Ian PACPHERSON (Coords.), *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Litterary Studies in memory of Keith Winnom*, Liverpool University Press, Liverpool, 1989, págs. 55-56. Incluye, desde la página 52 a la 55, un inventario de sus ilustraciones. En adelante, GARCÍA, *El cancionero*.

¹⁰⁷⁶ Bibliothèque du Château de Chantilly. Musée Condé (Ms. XIV. B. 14). Sobre los avatares sufridos por el libro hasta llegar a la biblioteca francesa, *Ibidem*, pág. 48. En 1995 apareció la edición *Pedro Marcuello. Rimado de la conquista de Granada. Edición facsímil íntegra del ms. 604 (1339) XIV-D-14 de la Biblioteca del Museo Condé, Castillo de Chantilly*, Edilán, Madrid.

¹⁰⁷⁷ En realidad la promoción de este cancionero se debía al interés que tenía Pedro Marcuello, alcaide de Calatorao, por agradar a los monarcas, de quienes esperaba cierto favor relacionado con su hija. Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993, pág. 15 –en adelante, YARZA, *Paisaje artístico*–. No en vano, la primera parte, con extensas composiciones devotas, lleva dedicatorias dirigidas a los Católicos y a la infanta doña Juana. En ella, el autor ruega a la Virgen, al Espíritu Santo y al Crucificado que velen por los reyes y por su ejército en la campaña de Granada. Carmen BERNÍS MADRAZO, “Las miniaturas de “El Cancionero de Pedro



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

473

presenta tres partes diferenciadas por ser tres los momentos de su creación: 1488, 1492-1495 y 1502. La mayoría de las figuraciones que atañen al presente discurso, es decir, las que insertan imágenes de Isabel y Fernando, incumben a la primera etapa, esto es, 1488. De todos modos, conviene añadir que todas las miniaturas que decoran los folios del cartulario fueron realizadas por una misma mano según corrobora su estilo tan uniforme, mano cuya identidad no ha sido todavía aclarada; se ha sostenido que quizás era aragonés al representar determinado santoral¹⁰⁷⁹, si bien investigaciones más recientes, como la realizada por Carmen Morte, creen identificarlo con el valenciano Pedro o Perot Arbucies¹⁰⁸⁰.

*^(Fig.372) Al margen de las primeras viñetas en las cuales Pedro Marcuello ofrece su obra a don Felipe y doña Juana, príncipes de Castilla y de Aragón¹⁰⁸¹, la primera composición en la que se advierten las efigies de los Reyes Católicos se encuentra en el folio 30v del devocionario, pergamino que forma parte del añadido de hacia 1492-1495¹⁰⁸². En ella, dentro de una estancia revestida de verde tapiz brocado con grandes motivos vegetales, han sido dispuestos los reyes en pie y conversando en compañía de su hija Juana, que ciñe guirnalda perlada en señal de su rango. La reina Isabel, con rostro joven y de rasgos idénticos a los de su hija, luce rica corona floronada con pedrería sobre sus peinados cabellos y viste, al igual que la infanta, según la moda española del momento que, parece ser, es originaria del reinado de Enrique IV¹⁰⁸³. Así, figura enfundada en bordado brial cuyas aberturas descubren las exageradas mangas apuntadas de la camisa de hilo blanca y la falda formada por rígidos verdugos. Por otro lado, el rey Fernando, del mismo modo de jovial aspecto y

Marcuello", en *Archivo Español de Arte*, nº 97, vol. 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 1-5. En adelante, BERNÍS, *Cancionero*. Es lo que Michel García sintetizaba como "Toda la obra se caracteriza por la violencia de un tono apasionado en el que resulta difícil distinguir lo que corresponde al misticismo religioso del autor y lo que se debe a su apego entusiasta a la familia real". GARCÍA, *El cancionero*, pág. 56.

¹⁰⁷⁸ BERNÍS, *Cancionero*, págs. 1-24.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, págs. 6-7.

¹⁰⁸⁰ Basa su hipótesis en la vinculación de este artista con Marcuello, el escritor del texto poético, pues su hija es beneficiaria principal del testamento de Arbucies junto a la Virgen del Pilar. Más detalles en Carmen MORTE GARCÍA, "Artistas de la corte de los Reyes Católicos en Zaragoza", en *Archivo Español de Arte*, nº 280, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, pág. 428. Se citará MORTE, *Artistas*. La mayor parte de las miniaturas se habrían realizado después de los poemas y teniendo los mismos a la vista. GARCÍA, *El cancionero*, pág. 55.

¹⁰⁸¹ En ambas escenas puede leerse, justo encima "Los principes muy ececlentes de castilla y de aragon" y "Don felipe y doña juana como principes son de castilla y de aragon reyes por la sucesion". Además de la citada edición facsimil puede consultarse el texto transcrito en José Manuel BLECUA, *Pedro Marcuello. Cancionero, edición, introducción y notas por José Manuel Blecua*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987. En adelante, BLECUA, *Cancionero*.

¹⁰⁸² BERNÍS, *Cancionero*, pág. 7.

¹⁰⁸³ *Ibidem*, pág. 8.



coronado, se engalana con sobrio sayo cubierto mediante loba trabajada en hilo azul que complementa mediante collar de oro y calzado bruñado. En el margen izquierdo de la composición, Pedro Marcuello, descubierto y de rodillas. ^{*(Fig.373)}Anterior en el tiempo, pues es de la primera etapa, casi idéntica es la miniatura del folio 35v, con la única excepción de que, en esta ocasión, se incluye en la escena un blanco lebrél el cual, sentado sobre el pavimento de típicas características levantinas, observa a la infanta.

^{*(Fig.374)}Del segundo período es la siguiente viñeta, en la que se observa a la “*Ellalta Reyna doña Ysabel Reina de Castilla y de Aragon*” dentro de un marco ideado, parece ser, a modo de relicario. Así, flanqueada por dos esbeltas columnas sustentadoras de un dintel cuya línea inferior dibuja un arco conopial y cuya superficie frontal despliega rica decoración de piedras preciosas engastadas, una bella composición exhibe a la reina Isabel ante un tapiz bordado que, pendido, hace las funciones de dosel. Bajo un pabellón colgante que recuerda sobremanera al observado en el folio 14v del *Libro de horas de Alfonso V*, la soberana, en compañía de distinguidas damas, recibe a Pedro Marcuello quien, arrodillado y descubierto, le ofrece el cancionero. También destaca, de esta misma escena, la inscripción que recorre la parte interior del arco cuyas letras, al igual que la escrita en la zona superior del palio, están consagradas a temas religiosos alusivos a María y a Jesús respectivamente.

^{*(Fig.375)}Igualmente preciosa es la representación del folio 64v, donde los Reyes Católicos reciben a un ángel que les presenta una cruz y un cáliz. De este modo, en el interior de una estancia similar a la primera aunque con distinto adoquinado, los reyes contemplan a un joven nimbado que, dirigiéndose a Fernando, le muestra una cruz de madera flordelisada y un sobrio cáliz de oro. En señal de recogimiento y de respeto, ambos soberanos colocan su mano izquierda sobre el pecho. No es preciso insistir en lo que concierne a sus tocados e indumentarias, pues en nada varían, salvo en sus colores, de las representaciones anteriores. Por otro lado, debe advertirse además, la presencia de otras tres composiciones análogas en los folios 65v, 66v y 67v¹⁰⁸⁴ cuya función no es otra que la de ilustrar el diálogo entablado entre los soberanos y el ser angélico que les insta a defender la fe.

¹⁰⁸⁴ Se han incluido en las láminas con un tamaño menor porque son prácticamente idénticas a la del folio 64v. Se advertirá, no obstante, que son visibles algunos cambios en los gestos, aunque presentan muy sutiles variaciones. Estas tres últimas corresponden a los pasajes: “Dize ell ángel a los Reyes”,



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

475

*^(Fig.376)La última representación a la que cabe hacer mención en el presente análisis está ubicada en el folio 71v, pergamino en el que se efigia a la reina Isabel en pie junto con Pedro Marcuello y su hija, para la cual el padre solicitaba ciertos favores¹⁰⁸⁵. Datada en el primer período, de hacia 1488, la composición muestra a la reina quien, dentro de una estancia en la que se ha dispuesto un dosel de tapiz bordado, recibe al promotor del códice, arrodillado y descubierto según denuncia el bonete prendido en una de sus manos¹⁰⁸⁶. Llama la atención, además del marcado paralelismo y de la palpable simetría de la escena tan propios de las composiciones de todo el códice, la jerarquía en el canon pues, de un modo muy evidente, Isabel está plasmada a mayor escala que los otros dos personajes.

El encargo de Marcuello a Pedro Arbucies pudo haber ocurrido en torno a 1498, y al momento final de 1502 corresponden las representaciones dedicadas a Felipe el Hermoso y doña Juana, quien el 27 de octubre de 1502 iba a ser jurada como heredera al trono de los Reyes Católicos¹⁰⁸⁷. El dato es significativo porque ayuda a comprender el motivo de la promoción de la obra: la representación de los reyes, de los futuros herederos al trono y, sobre todo, de la joven Isabel Marcuello, obedece a las aspiraciones del escritor de introducir en la corte real a su hija. De esta manera, es verdad que la elaboración del espléndido manuscrito debe ser interpretada en clave de obsequio a los reyes, a quienes se festeja como defensores de la verdadera doctrina¹⁰⁸⁸ y se agasaja mediante el enaltecimiento de la guerra santa vinculada, claro está, a la reciente guerra de Granada. No obstante, conviene precisar que las miniaturas evidencian también la exaltación del propio Marcuello y de su hija, por lo

“Respuesta por los Reyes al ángel” y “Dize el ángel a los Reyes”. Véase edición facsimil o BLECUA, *Cancionero*, págs. 147, 149 y 151.

¹⁰⁸⁵ Introducirla en la corte real junto a la infanta doña Juana.

¹⁰⁸⁶ Es una imagen prácticamente análoga a la del folio 73v, donde “la muy real infanta doña Juana” recibe, de nuevo y de forma idéntica, a Marcuello y a su hija.

¹⁰⁸⁷ MORTE, *Artistas*, pág. 429.

¹⁰⁸⁸ Carmen MORTE GARCÍA, “La iconografía real”, en VVAA, *Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pág. 146. En lo que sigue, MORTE, *Iconografía real y VVAA, Fernando II*. En esta línea son muy significativas las rimas destinadas a proclamar la victoria de los reyes en el folio 138r: “Gracias te dan, poderoso, los Reyes, bien ay testigo, don Fernando venturoso, doña Ysabel, famoso cavallero en campo, digo, y en los consejos doctor, sin duda mucho sabido, bien lo demostró, Señor, en Baça con tu favor, pues la guerra ha concluido. Donde el Rey tuvo ocho meses su real por te servir, recibiendo mill reveses y en rebatos, muchas vezes, ofreciendose a morir”. Tras poner la gratitud en boca de los príncipes y las infantas, los reales, el cardenal, la clerecía y los duques, los marqueses, los que sirven las capillas, las religiones juntas, las damas de la corte, los deudos de los finados, las ciudades y los lugares de frontera e incluso los cautivos, concluye: “Todos los reynos te dan gracias porque los juntaste estos Reyes que de Juhan son hijos y Juhan llaman al sucesor que les daste”. Véase fols. 138v-141v.



que la iconografía de sus folios no es sino un mecanismo velado de promocionarse a sí mismo y, sobre todo, a la joven Isabel.

*(Fig.377) La última iluminación que debiera analizarse en este epígrafe es la que figura en una **Vita Christi** del cartujano Ludolfo de Sajonia mandada copiar y decorar por Isabel la Católica al iluminador del rey Alonso Ximénez¹⁰⁸⁹ según indica un documento de pago del año 1502 que ha llegado hasta la fecha¹⁰⁹⁰. Si el ejemplar se ha conservado, todavía no ha sido identificado, por lo que no es posible analizar su decoración, que debió de ser muy copiosa a tenor de la cantidad de dinero ofrecida al maestro. *(Fig.378) De todos modos, no sería extraño que su frontispicio exhibiera una gran viñeta con una escena de presentación similar a la que orna los primeros folios de los cuatro volúmenes de que consta la obra en su edición imprimida donde se ofrece el libro a don Fernando y no a doña Isabel, la verdadera promotora.

** * **

La iconografía de los reyes de Aragón en los códices de carácter religioso es relativamente abundante y ofrece esquemas compositivos habituales en el arte medieval europeo. De acuerdo con el texto que cada viñeta o inicial encabeza, la iluminación suele presentar al soberano en oración ante el personaje sacro requerido –Cristo, la Virgen con el Niño, o algún santo de especial devoción– la mayoría de las veces a modo de visión de lo que acaba de leer en su respectivo libro de oraciones, aunque en algún caso también a modo de imagen plástica¹⁰⁹¹.

Suele ceñir corona sobre su cabeza y casi siempre se muestra arrodillado con las manos unidas al frente en señal de oración, aunque esporádicamente puede emplear las manos cruzadas sobre el pecho, como evidencian algunas iniciales del

¹⁰⁸⁹ Que también era capellán real. Carmen MORTE GARCÍA, “Fernando el Católico y las artes”, en VVAA, *Artes en Aragón*, pág. 174. Se verá, en lo que sigue, como MORTE, *Fernando el Católico*. Al clérigo, pese a realizar esta iluminación para doña Isabel, se le llama siempre en la documentación “capellán e iluminador del rey” según aparece en *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, vol. II, ed. A. y de la Torre, Madrid, 1965, págs. 558-559 conforme a la cita de Joaquín YARZA LUACES, “Política artística de Fernando el Católico”, en Ernest BELENGUER CEBRIÁ (Coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso Internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, vol. III, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, pág. 27, n. 38. Serán referidos como YARZA, *Política artística* y BELENGUER (Coord.), *Unión de coronas*. El valor iconográfico de este grabado ya fue puesto de manifiesto por Justa MORENO GARBAYO, “Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 26, Patrimonio Nacional, Madrid, 1970, pág. 41.

¹⁰⁹⁰ Gonzalo DE BAEZA, *Cuentas*, tomo II, págs. 593-594. Citado en YARZA, *Política artística*, pág. 558. El documento, que fue emitido el 30 de julio de 1502, indica un pago de 15.000 maravedíes por la iluminación del códice. YARZA, *Reyes Católicos y la miniatura*, pág. 81.

¹⁰⁹¹ Sirva como ejemplo el folio 44v del *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*, donde el monarca reza ante un altar cuyo retablo está dedicado a Cristo en la cruz.



temprano *Libro de horas de María de Navarra*. Salvo en este códice y en algunas otras miniaturas dispersas entre varios manuscritos, se efigia al rey engalanado con lujosa indumentaria, en alguna ocasión asistido por clérigos o acompañado por miembros de su corte, dentro de cuidados espacios que, de vez en cuando, presentan un asombroso detalle: las composiciones del *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo* se configuran como ejemplos extraordinarios en este sentido.

La jerarquía en el canon no es muy frecuente, si bien se aprecia un sentido muy distinto según aparezca en uno u otro de los dos tipos de obras devocionales establecidos. Por un lado, en los libros de oración, si se manifiesta esta jerarquía, se hace en detrimento de la imagen regia y en beneficio, claro está, de la figuración sacra: es lo que se observa en las composiciones del citado *Libro de horas de María de Navarra*¹⁰⁹², y en el folio 360v del *Libro de horas de Juana Enríquez*¹⁰⁹³. En las obras literarias, casi todas realizadas para ser ofrecidas o regaladas a los reyes, la jerarquía en el canon se evidencia entre la representación del soberano y la del promotor del manuscrito: es lo que se ve en el *Scala Dei* o en algunas ilustraciones del *Cancionero de Pedro Marcuello*.

Además de las escenas orantes y las de presentación, los libros devocionales también muestran otros tipos iconográficos de gran interés, como pueden ser las imágenes de la procesión del *Corpus Christi*, el traslado de las reliquias de Santa Eulalia o la oración ante el cuerpo difunto de Fernando I, por ejemplo. También se observa cierta diversidad tipológica en los libros de carácter literario, cuyo repertorio se inicia en la segunda mitad del siglo XIII con la representación de la clemencia de Jaime I en las famosas *Cantigas de Santa María*. Es precisamente en este último tipo de obras donde el rey se muestra con su máximo aparato y en un espacio exclusivo¹⁰⁹⁴, quizás por no encontrarse en oración en un ambiente privado de recogimiento, quizás por expresa voluntad del promotor que desea exaltar, visualmente, a la institución monárquica.

¹⁰⁹² La reina se presenta ante la Virgen de la leche en el folio 15r y ante San Luis en el folio 198v.

¹⁰⁹³ Viñeta dedicada a la Virgen del Manto.

¹⁰⁹⁴ Véanse las aludidas *Cantigas de Santa María*, el *Cancionero de Pedro Marcuello* y la figuración de los *Reyes Católicos* de la *Vita Christi Cartujano*. No obstante, la exclusividad espacial también se observa en una miniatura de un libro devocional: el folio 281v del *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*, donde el rey asiste, junto con su esposa, a una Misa.



5.3.- Códices de carácter histórico

5.3.1.- Crónicas

- Precedentes: imágenes de los reyes pamploneses

¹⁰⁹⁵*(Fig.379)La primera reseña interesante a la hora de conocer lo que será la iconografía del rey de Aragón, se encuentra en el folio 428r de la *Códice Albeldense*¹⁰⁹⁵ fechado a finales del siglo X en el monasterio riojano de san Martín de Albelda, concretamente hacia el año 976, para el abad Aurelio¹⁰⁹⁶. Manifestación del neogoticismo¹⁰⁹⁷ y de la influencia asturiana que se acusa igualmente en las piezas suntuarias encargadas por los monarcas pamploneses del siglo X¹⁰⁹⁸, y conocida también con el nombre de *Codex Vigilanus*¹⁰⁹⁹ por haber sido, con probabilidad, el monje Vigila su autor¹¹⁰⁰, es un completo código que contiene una colección de concilios hispánicos y el *Fuero Juzgo* junto con otros textos legales, patrísticos e históricos¹¹⁰¹. Embellecido con numerosas ilustraciones valoradas¹¹⁰²

¹⁰⁹⁵ Biblioteca del monasterio de El Escorial (d.I.2).

¹⁰⁹⁶ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 23. Y también, DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 31. Reseñados, en lo que sigue, como DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos* y DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, respectivamente. La obra básica para el conocimiento de su iconografía es la de DE SILVA, *Iconografía*.

¹⁰⁹⁷ Se entiende como neovisigotismo y neogoticismo el movimiento de recuperación del mundo hispanogodo toledano que vivió el reino asturleonés durante los siglos IX y X. Esta definición procede de JAVIER MIGUEL MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, "Creación de imágenes al servicio de la monarquía", en VVAA, *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, pág. 187. En las siguientes líneas, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Creación de imágenes* y VVAA, *Signos de identidad*, respectivamente.

¹⁰⁹⁸ Como la hermosa cruz de San Esteban. Conforme a José M^a Lacarra, ya Sancho Garcés I estaba contagiado por el espíritu que guiaba a los monarcas asturianos y leoneses, empeñados en recuperar la libertad del pueblo cristiano y alcanzar la salvación de España. José M^a LACARRA, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, vol. I, Pamplona, 1972, págs. 97-98. Citado en *Ibidem*, pág. 190, n. 11. Para la renovación ideológica de la monarquía pamplonesa tuvo especial relevancia la reconquista de la Rioja Alta, definitiva desde el año 922, y la restauración, o nueva fundación, de sus cenobios. *Idem*, pág. 189.

¹⁰⁹⁹ O *Codex conciliorum Vigilanus seu Albeldensis*. Agustín MILLARES CARLO, "Manuscritos visigóticos. Notas bibliográficas". Publicado en *Monumenta Hispaniae Sacra*, vol. I, Instituto P. Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Barcelona, 1963, pág. 18. Figurará como MILLARES, *Manuscritos visigóticos*.

¹¹⁰⁰ Conforme al conocido *topos*, el código fue escrito por el monje con la ayuda de Sarracino y García después de importantes dudas, pues Vigila temía que la obra fuese superior a sus fuerzas. Vid. Hipólito ESCOLAR, "El libro alto-medieval en los reinos cristianos", en ESCOLAR (Dir.), *Los manuscritos*, pág. 82. Se citará como ESCOLAR, *Libro alto-medieval*.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 82.

¹¹⁰² Son hasta 99 las composiciones figurativas, todas ellas de gran valor iconográfico. De entre las que integran a reyes o emperadores, destacan: fol. 145r, el rey Recaredo; fol. 151v, Sisenando sentado hablando con tres obispos; fol. 161v, Quintiliano con tres obispos; fol. 167r, tres obispos con Chindasvinto; fol. 169v, el emperador Recesvinto con personajes eclesiásticos; fol. 180v, tres obispos y el rey Recesvinto; fol. 182v, Recesvinto con Eugenio; fol. 209v, Arriamiro; y fol. 428r, con la imagen que aquí se trata. ANTOLÍN, *Catálogo*, pág. 404. La iconografía de los distintos concilios representados fue analizada por WALTER en *Conciles*, págs. 55-59. Además de aportar abundante bibliografía en su inicial estado de la cuestión, observa que las escenas de este manuscrito, junto con las del emilianense,



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

479

con desigual interés¹¹⁰³, destaca, por lo que aquí respecta, la gran miniatura que presenta a nueve personajes, pues el registro central muestra a tres personas regias navarras en cuyo tiempo se realizó la obra: Urraca, Sancho y Ramiro. Que se encuentren acompañados, en la franja superior, por otros tres soberanos visigodos, los verdaderos arquetipos¹¹⁰⁴, induce a pensar que la gran miniatura no hacía sino recordar el importante papel que tenían los concilios visigodos como instrumentos del poder regio¹¹⁰⁵.

Así, el folio se encuentra dividido en nueve secciones colocadas en el interior de un enmarque muy decorativo, ocupadas, cada una de ellas, por distintos personajes en pie cuya identificación está fuera de toda duda por las cartelas que los acompañan, grafías que parecen denotar un claro intento de individualización en esta iconografía que resulta ser la primera representación de este tipo en la península y única en todo el siglo XI¹¹⁰⁶. En la zona superior, como ya se ha adelantado, aparecen los reyes visigodos que ordenaron el *Fuero Juzgo*:

ofrecían una iconografía oficial de los concilios comparable a la de los mosaicos de la iglesia de la Natividad de Belén. Estas escenas conciliares también fueron estudiadas por M^a Eugenia IBARBURU ASURMENDI, “Elementos clásicos en las escenas conciliares de la pintura altomedieval hispánica”, en VVAA, *Actas de X Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Los clasicismos en el arte español. Comunicaciones*, UNED, Madrid, 1994, págs. 53-57 –este último se verá como VVAA, *Clasicismos*–. Joaquín Yarza, aunque haciéndose eco de la personalidad tan acusada del lenguaje formal de sus miniaturas, advierte ciertas comparaciones con el de algunas regiones de las islas Británicas aunque durante un tiempo muy determinado. Al respecto, vid. Joaquín YARZA LUACES, “La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el *scriptorium* monástico”, en VVAA, *Monasterios románicos y producción artística*, Fundación Santa María la Real, Santa María la Real, 2003, pág. 209. Se referirán como YARZA, *Memoria del pergamino* y VVAA, *Monasterios románicos*.

¹¹⁰³ Soledad de Silva recordaba que Ambrosio de Morales calificó sus miniaturas de toscas y disconformes, si bien sostenía que la miniatura podía enseñar algo “para que se entienda de alguna manera, qué traje era de un rey, de un obispo, de un sacerdote y un monje en el tiempo que el libro se escribió”. Ambrosio DE MORALES, *Anotaciones al código Vigilano*, 1561, fols. XIIv-XIIIr. Citado en DE SILVA, *Iconografía*, pág. 47, n. 50.

¹¹⁰⁴ Son los monarcas más sobresalientes en la refundición del caudal jurídico incorporado por el código en cuestión. Ángel J. MARTÍN DUQUE, “Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa”, en *Homenaje a José María Lacarra*, vol. II, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1986, págs. 529-530 –en lo que sigue, MARTÍN, *Algunas observaciones*–. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Creación de imágenes*, pág. 194, n. 35.

¹¹⁰⁵ John WILLIAMS, *Early Spanish manuscript illumination*, Braziller, New York, 1977, pág. 100. Será citado como WILLIAMS, *Spanish manuscript*. También DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 307. En el registro inferior figuran los escribas, que fueron también, quizás, los iluminadores. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 31.

¹¹⁰⁶ DE SILVA, *Primeros retratos*, pág. 261. Javier Martínez de Aguirre supone que la idea general de la composición en recuadros puede atribuirse a la creatividad de Vigila y Sarracín, sus autores. Apunta la posibilidad de relacionar este ordenamiento con las composiciones poéticas contenidas en el propio código Albeldense, con artificios literarios consistentes en la redacción de poemas que pueden ser leídos de más de una manera. Vigila, según señala el investigador, juega con figuras geométricas basadas en cuadrados, cruces y diagonales. Más detalles en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Creación de imágenes*, pág. 194.



“CINDASVINCTUS REX - RECESVINCTUS REX - EGICA REX”¹¹⁰⁷. Debajo, los reyes en cuyo tiempo se escribió el código: “URRACA REGINA – SANCIO REX – RANIMIRUS REX”¹¹⁰⁸. Y en la base, quienes escribieron el código: “SARRACINUS SOCIUS – VIGILA SCRIBA – GARSEA DISCIPULUS”.

De las diversas figuraciones incluidas, las que conciernen directamente al presente estudio son las de los reyes de Pamplona Sancho II Abarca, doña Urraca y Ramiro de Viguera, efigies que ya fueron analizadas hace algunos años por Soledad de Silva y que se conforman como los únicos retratos de monarcas reinantes en el siglo décimo presentados en códices a ellos contemporáneos. Concebidos como una serie o galería de personajes de gran vistosidad y novedad iconográficas¹¹⁰⁹, destacan del resto de sus protagonistas por sus atributos, únicos elementos que, junto a los nombres y rangos que los encabezan –*rex, regina*–, permiten identificarlos como monarcas, como son el cetro, la corona y, en el caso de Ramiro, hermano del rey, también la espada conforme a su estado de *dux* o adalid de la frontera¹¹¹⁰. Así, la reina Urraca, a la izquierda, luce elegante vestimenta, porta un curioso tocado y se acompaña de una especie de abanico. A su lado, Sancho, coronado parece ser que con diadema y mirando al frente al igual que hace el resto de individuos que ocupan las secciones centrales, alza su mano izquierda al tiempo que sostiene, con su derecha, la vara de justicia¹¹¹¹. A su siniestra, el rey Ramiro quien, a pesar de no cubrir su hermosa indumentaria con un amplio manto como sí hacen sus análogos, ciñe también corona, cetro y esta vez, en su mano izquierda, visible espada. Obsérvese que, a diferencia de los reyes visigodos, los navarros no portan documentos enrollados pues, en realidad, no mandaron redactar un nuevo código jurídico, sino compilar unos textos ya existentes. Si los llevan los escribas del registro inferior, ejecutores materiales del encargo regio. Llegados a este punto cabe la

¹¹⁰⁷ Y en el margen, “*hii sunt reges qui obtaverunt librum iudicum*”. ANTOLÍN, *Catálogo*, vol. I, pág. 404. De ahí que porten un rollo en sus manos; en clara alusión al escrito que mandaron escribir.

¹¹⁰⁸ Y en el margen también, “*in tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri hujus discurrante era TXIII*”. *Ibidem*.

¹¹⁰⁹ No en vano Joaquín Yarza afirma “sin duda existen ciertas imágenes que han de ser necesariamente nuevas, como la famosa representación de los reyes visigodos, los navarros y los escribas”. Vid. YARZA, *Los inicios*, pág. 37.

¹¹¹⁰ Se le intitula *rex* por ser hijo de reyes. MARTÍN, *Algunas observaciones*, pág. 529.

¹¹¹¹ Símbolo que merece por haber sido el promotor de la recopilación del Fuero Juzgo y de la Colección Canónica Hispana, *lex gothica* que regía la vida jurídica de los territorios cristianos y que eran el verdadero núcleo y razón de ser de la crónica Albeldense conforme Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1979 – en adelante, DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*–. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Creación de imágenes*, pág. 193, n. 31.



posibilidad de preguntarse sobre los motivos que llevaron al artífice a representar rollos en lugar de códices, pues estos últimos eran empleados en el mundo occidental desde hacía siglos¹¹¹². Parece ser que, a la falta de otro tipo de explicaciones de carácter práctico o material, los cristianos adoptaron el códice con el deseo de diferenciarse de los judíos y en protesta contra las costumbres paganas y judías. Así, se aferraron a la utilización del códice para contraponerse al rollo pagano y a la tora, aunque el rollo no desapareció sino que fue empleado durante toda la Edad Media¹¹¹³. De hecho, son numerosos los ejemplos conservados que indican esta continuidad, quizás derivada de la influencia bizantina, lugar donde, especialmente, el rollo prosiguió protagonizando las escenas de más alto contenido litúrgico.

Esta composición, junto al resto de las repartidas en este casi único ejemplar ilustrado de la colección canónica hispana¹¹¹⁴, exhibe vistosas figuras que se recortan sobre fondos de brillante colorido y parece diferenciarse del arte mozárabe al uso, pues sus figuras son más esbeltas, sus vestimentas acusan las formas del cuerpo y el tratamiento del colorido es distinto¹¹¹⁵. En realidad es la línea trazada por Yarza quien, refiriéndose a Vigila, el posible miniaturista, explicaba que faltaba en él la rabia colorista y cierto expresionismo de la línea y que, aunque era más correcto, se adaptaba peor a lo tópicamente considerado como mozárabe¹¹¹⁶. Esta modificación de las fórmulas mozárabes quizás pudo deberse, según notas de Jesús Domínguez Bordona, al conocimiento del arte prerrománico del resto de Europa, algo que también se insinuaba en otros escritorios peninsulares¹¹¹⁷. Dentro de estas

¹¹¹² Consta la existencia de libros de hojas, llamadas *membranae* a partir del siglo I en Roma. Vid. PÄCHT, *Miniatura medieval*, pág. 14. En lo que concierne a su representación gráfica, una de las muestras más tempranas se exhibe en los frescos de las catacumbas de San Pedro y San Marcelino de Roma del siglo III, donde figura un joven que tiene en sus manos un libro abierto. DZUROVA, *Miniatura bizantina*, pág. 18. En ámbito peninsular se observan en obras de cronología similar. Por citar un ejemplo cercano, se hará referencia a una de las escenas del mosaico de la cúpula de la villa de Centelles, fechada en el siglo IV y cuya significación iconográfica todavía hoy se discute.

¹¹¹³ Colette SIRAT, "Du rouleau au codex", en GLENISSON (Dir.), *Le livre*, pág. 21. Será citada como SIRAT, *Du rouleau*. Recuérdese que la burocracia inglesa utilizó este sistema durante siglos, pues en el XII constan descripciones que clasifican "*rolls of the treasury*", "*rolls of the chancery*", "*rolls of receipts*" y "*the lesser rolls of itinerant justices*". FRITZNEAL, *Diálogo*. Citado en STEANE, *Archaeology of power*, págs. 234-236.

¹¹¹⁴ Pues los ejemplares ilustrados con miniaturas alusivas al texto en documentos de este tipo y de estas fechas son, junto al que aquí se trata, el *Códice Emilianense*, al que más adelante se aludirá, y el códice 1872 de la Biblioteca Nacional de España, también del siglo X aunque contiene muy escasas miniaturas. DE SILVA, *Primeros retratos*, pág. 258.

¹¹¹⁵ ESCOLAR, *Libro alto-medieval*, pág. 82.

¹¹¹⁶ YARZA, *Arte y arquitectura*, pág. 118.

¹¹¹⁷ Como se aprecia también en otra obra más o menos contemporánea, del año 975; el Beato de la catedral de Gerona, muy bien estudiado por Gonzalo Menéndez Pidal. Cito a DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, pág. 31. En términos de José Camón Aznar, son diferencias de matiz y no de escuela las que separan al albeldense del Beato de Gerona. José CAMÓN AZNAR, "La miniatura española en el siglo X",



influencias foráneas, en una obra ulterior, el mismo autor señalaba ciertas reminiscencias clásicas en los plegados, la corporeidad y expresividad, aunque las amplificaba con los precedentes bizantinos, sirios y coptos que Joan Pijoan¹¹¹⁸ había advertido en algunas piezas de indumentaria y en ciertos sistemas convencionales de representación, y con las influencias merovingias y carolingias en lo ornamental, tan precisadas por J. Guilman¹¹¹⁹. Lo cierto es que este cúmulo de influjos artísticos procedentes de fuera de nuestras fronteras es lo que ayuda a explicar diversas cuestiones relativas a las vertientes compositiva e iconográfica de este códice. Por un lado, el origen de este tipo formal. Por otro, y directamente relacionado con la imagen del rey, la procedencia de la corona o diadema en forma de nimbo.

En lo que concierne al primer asunto, es preciso citar a Kurt Weitzmann quien, en uno de sus conocidos discursos, explicaba, en relación con el proceso de la inserción de figuración en los pergaminos, que la última forma de aprovechar las posibilidades artísticas en un códice fue la de colocar una sola composición invadiendo todo un folio¹¹²⁰. Advertía el autor, que esto ocurrió muy poco después de la invención del códice aunque se limitó, en un principio, al frontispicio, donde se podía representar retratos de los autores, individualmente o en grupo, pinturas con escenas de donación y, en general, acontecimientos que aunque no eran siempre reflejo del texto en el sentido estricto del término, sí podían inspirarse en determinados pasajes del mismo¹¹²¹. Existen, pues, remotos precedentes relativos al tamaño y a la colocación de la pintura en el volumen, y precedentes también en lo que a series de individuos se refiere¹¹²². Queda por descifrar, sin embargo, el significado o la posible significación de estas figuraciones en códices de este tipo. Para ello, es preciso seguir los postulados de André Grabar quien, una vez analizados en profundidad los temas relacionados con el origen de la iconografía occidental, logró aportar una respuesta satisfactoria. Aceptado el hecho de que las sentencias de los tribunales romanos sólo podían pronunciarse ante la imagen del Emperador,

en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, band 16, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, 1960, pág. 35. En lo que sigue, CAMÓN, *Siglo X*.

¹¹¹⁸ José PIJOAN, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. VIII. Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000, Espasa Calpe, Madrid, 1954, pág. 510. Se verá como PIJOAN, *Prerrománico*.

¹¹¹⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*, pág. 9.

¹¹²⁰ WEITZMANN, *Rollo y códice*, pág. 81.

¹¹²¹ Idea también compartida por Hélène TOUBERT en "La illustration en pleine page", en MARTIN y VEZIN (Dirs.), *Mise en page*, págs. 361 y sig. Se referirá, en lo que sigue, TOUBERT, *Pleine page*.

¹¹²² En su estudio sobre los retratos de los Evangelistas, Friend advertía que ya en el siglo II se realizaron miniaturas con marco que ocupaban toda la página. FRIEND, citado en *Ibidem*, pág. 82.



representación que reemplazaba, simbólicamente, al soberano en persona, podría afirmarse que los retratos de los altos dignatarios en los códices, como es este caso, asumían un claro valor de atestación jurídica o de firma¹¹²³. En otro de sus estudios, hacía extensiva esta misma idea a los distintos tipos de representación de los concilios bizantinos de a partir el siglo VIII. Al exhibir retratos en grupo de los presentes acompañados por leyendas más o menos explícitas que recordaban las decisiones de las respectivas reuniones, llegaba a la conclusión de que tales imágenes eran también equivalentes iconográficos de las firmas de los representantes¹¹²⁴. Y esto mismo es lo que debe extraerse del folio 428 del *Códice Albeldense*: los soberanos allí presentados son retratos de autor, pues ordenaron, presenciaron, firmaron y certificaron esta clase de reuniones conciliares, evidenciándose una clara iniciativa y poder regios. Para ello, al artista le convenía tan sólo la representación del personaje en cuestión con las insignias, actitudes y los gestos rituales que permitían reconocerlo fácilmente prescindiendo de sus rasgos individuales, pues la identificación podía efectuarse, como se ha visto, mediante cartelas o letras explicativas; es lo que Grabar expresó como que “tal o cual emperador o dignatario no existían o apenas existían en tanto que temas de retrato, sino por su rango y función pública”¹¹²⁵.

La segunda cuestión fue abordada, hace ya algún tiempo, por Gonzalo Menéndez Pidal¹¹²⁶, aunque refiriéndose a alguna escena que ilumina el leonés *Beato de San Miguel de Escalada*, del año 926 y obra del monje Mayo, o *Maius*¹¹²⁷. El historiador se preguntaba sobre la procedencia de los discos de oro que portan las siete cabezas del dragón apocalíptico que, en efecto, son diademas según el texto cuya ilustración acompañan: “*et super capita eorum septen diademata*”¹¹²⁸. El asunto no era infundado, pues, por lo visto, los Apocalipsis de fuera de España y otros muchos peninsulares ilustran este mismo pasaje con las coronas usuales de aro y florones. Tras una serie de indagaciones, llegaba a la conclusión de que estos

¹¹²³ GRABAR, *Vías de la creación*, pág. 68.

¹¹²⁴ GRABAR, *Iconoclastia*, pág. 68.

¹¹²⁵ *Ibidem*, pág. 69. Esta cuestión será retomada algo más adelante.

¹¹²⁶ Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia, Madrid, 1958, págs. 34 y sig. Será reseñado como MENÉNDEZ PIDAL, *Sobre miniatura*.

¹¹²⁷ Una espléndida publicación del Beato es la de *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, con sus 123 miniaturas facsímiles a todo color*, editorial Casariego, ediciones de Arte, Facsímiles y bibliofilia, Madrid, 1991. Incluye un estudio de las miniaturas realizado por John Williams en las págs. 165-221.

¹¹²⁸ MENÉNDEZ PIDAL, *Sobre miniatura*, pág. 34.



elementos debieron de tener su origen en Oriente, concretamente en Persia, pues encontraba unos relieves rupestres localizados en Tag-i-Bostan que exhibían toda una estirpe de reyes coronados por la refulgente bola mazdeísta¹¹²⁹ que, más adelante, seguirían empleando en monedas y platos repujados¹¹³⁰. Si es aceptada esta hipótesis, quedaría todavía por resolver los distintos caminos seguidos por esta influencia cultural, junto a muchas otras, hasta su llegada a la península¹¹³¹. Cierta o no la teoría, la verdad es que, aunque no muy frecuente, no es del todo extraño hallar representaciones de soberanos tocados con este complemento dentro de nuestras fronteras, aspecto que ha sido, por otro lado, desatendido por parte de los iconógrafos. Aunque algo posteriores, son manifiestas, sobre todo, en el ámbito de la miniatura¹¹³², como demuestran las ilustraciones ahora comentadas, las del inmediato *Códice Emilianense*, numerosas procedentes del *Libro de los Testamentos*, de 1109-1122, o la del folio 15 del *Cartulario de Uclés*, fechado ya en la segunda mitad del siglo XIII¹¹³³. En terreno navarro hay que aludir, por supuesto, a la *Dotación de santa María de Nájera*, de la segunda mitad del siglo XI, documento que ya ha sido convenientemente estudiado.

*^(Fig.380)En 976, año en el que se termina la elaboración del *Códice Albeldense*, se comienza, en el cercano monasterio de san Millán de la Cogolla, el conocido *Códice*

¹¹²⁹ En honor a Mazda, divinidad suprema de la religión de los antiguos persas.

¹¹³⁰ Esta masa refulgente, conocida con el nombre de *korymbos*, se aprecia con total claridad en las monedas de los reyes persas desde tiempos de Ardashir I (224-241) hasta Yazgard III, ya de mediados del siglo VII. Para más información sobre ellos, vid. Jocelyn Mary Catherine TOYNBEE, *Roman historical portraits*, Thames and Hudson, London, 1978, págs. 171 y sig. Parece ser que fue a finales del siglo IV cuando este símbolo, el nimbo luminoso, ya empleado por los paganos colocándolo alrededor de la cabeza, penetró en la iconografía cristiana y se convirtió en el símbolo de la santidad. Advértase que los emperadores romanos también lo habían utilizado como símbolo de apoteosis. Para más información, Louis BRÉHIER, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines a nous jours*, H. Laurens, Paris, 1918.

¹¹³¹ MENÉNDEZ PIDAL, *Sobre miniatura*, pág. 34.

¹¹³² Pues las ofrecidas por el soporte escultórico son muy dudosas, como es el caso de la supuesta reina doña Urraca (1109-1126) en la portada de la Basílica de San Vicente de Ávila o los también supuestos reyes Alfonso VIII (1158-1214) y Leonor que flanquean la puerta de Santo Domingo de Soria. Valentín Carderera y Solano, que apunta diversas dudas sobre la primera escultura, ofrece un grabado y un pequeño estudio en su conocida obra *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos*, Madrid, 1855-1864, págs. 8 y 13 y n. 2. Figurará reseñado, en lo que sigue, como CARDERERA, *Iconografía*. Por otro lado, en lo que concierne a la portada soriana, Esther Lozano López, quien presentó en 2003 su tesis doctoral relativa a Santo Domingo, está en desacuerdo con dichas identificaciones.

¹¹³³ Estos dos últimos conocidos también como *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, conservado en el Archivo de la catedral de Oviedo y que ofrece variadas ilustraciones de este tipo con Alfonso II (791-842), Alfonso III (866-910) y su esposa Jimena, Mummadonna, esposa de Ordoño II (914-924) o Teresa, mujer de Ordoño IV (958-960), por ejemplo, y *Tumbo menor de Castilla de la orden militar de Santiago*, códice que, guardado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (Ms. 1046), muestra a Alfonso VIII (1158-1214) y la reina Leonor con este mismo complemento.



*Emilianense*¹¹³⁴, de características tan similares al primero que sorprende a cualquier observador. De todas las figuraciones que ofrece el manuscrito, interesa la del folio 453¹¹³⁵ por presentar a los monarcas navarros que ordenaron la compilación. La composición, como se aprecia, repite el mismo esquema que el de Vigilano: en el registro superior, los reyes visigodos “*CINDASVINTUS REX – RECESVINTUS REX – EGICA REX*”¹¹³⁶; en el central, los soberanos en cuyo tiempo se escribió el código “*URACA REGINA – SANCIO REX – RANIMIRUS REX*”¹¹³⁷; para finalizar, en el inferior, los que escribieron el código que, evidentemente, no coinciden con los nombres del manuscrito anterior “*BELASCO SCRIBA : SISEBUTUS EPS. SISEBUTUS NOTARIUS*”.

A primera vista, en lo que concierne a la iconografía, llama la atención la gran similitud de los personajes, pues han sido dispuestos y mantienen, salvo en el caso de los escritores, portes, atributos y gestos iguales a los presentados en el código anterior. De acuerdo con el propósito del presente análisis, se ha considerado oportuno proceder a la comparación de los registros dedicados a los reyes de Pamplona. De este modo, la reina Urraca conserva la colocación del rostro de tres cuartos y, aunque esta vez no alza el índice de su mano derecha, muestra igualmente su mano recogida al cuerpo al tiempo que sostiene, en ambos casos, un abanico con su izquierda. En este segundo código, pese a no vestir el amplio y largo manto, pues tan sólo se evidencia sobre sus hombros, figura representada también con la original toca. En la representación de Sancho se observan muy escasas diferencias, referidas todas ellas a los detalles, pues se exhibe también en pie y de frente, con las manos alzadas y portando las insignias propias de la realeza: ricas vestiduras, a excepción del manto, corona o diadema en forma de nimbo sobre su cabeza, y cetro en su mano derecha. Igual sucede con Ramiro, quien conserva los mismos rasgos esenciales; dirigiendo asimismo su mirada hacia Sancho, conserva sus atributos soberanos, incluida la característica espada, aunque añadiéndole, con respecto al primer código, un manto sobre sus hombros.

¹¹³⁴ Actualmente se conserva, junto al de Vigilano, en el la biblioteca del monasterio de El Escorial (d.I.1, aunque la anterior signatura era I.F.1 – I.H.1). ANTOLÍN, *Catálogo*, vol. I, pág. 367. Parece ser que fue concluido hacia 992-994. Marta POZA YAGÜE, “*Rex caput ecclesiae, codex Aemilianensis*”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 105. Se citará POZA, *Codex Aemilianensis*.

¹¹³⁵ Se trata del folio CCCCLXX de la foliación antigua. ANTOLÍN, *Catálogo*, vol. I, pág. 367.

¹¹³⁶ Y al margen, “*Hii sunt reges qui abtaverunt librum Iudicum*”. *Ibidem*, pág. 367.

¹¹³⁷ Y en el margen “*In tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri huius. Discurrente era TXXX*”. *Idem*.



Es verdad que el tratamiento de las figuras no es el mismo, pues difieren en el canon, en los plegados de las túnicas¹¹³⁸ y en la aplicación del color, pero la similitud iconográfica es patente, tanto en el tema como en las características de la composición. Estos parecidos se hacen extensivos a los encuadres, como son el marco exterior y las compartimentaciones internas pues la mayor parte de los casos coinciden, inclusive, en la coloración. Las vistosas bandas exteriores se disponen, en ambos casos, por tres franjas, la exterior de la cual se presenta dentada y la interior, más ancha, ornamentada con decoración vegetal entrelazada mediante eslabones. Las internas, que compartimentan la composición en tres secciones verticales, son idénticas salvo en el color. De todos modos, es preciso apuntar unas diferencias que, pese a ser pequeñas y poco importantes, otorgan a uno de los códices un aspecto diferente. Se trata de los finos trazos que enmarcan a cada uno de los reyes y de los puntos encuadrados en sus vértices que se aprecian sólo en el primero de ellos, el *Albeldense*. Parece como si cada una de los compartimentos que cobijan las figuraciones regias estuvieran adheridos al fondo mediante remaches circulares, al igual que ocurría con las placas labradas de las obras medievales de marfil o de orfebrería. Es algo que no ocurre en el documento emilianense.

A pesar de las diferencias, fue precisamente el conjunto de analogías lo que llevó a los historiadores a pensar, en un principio, que el códice Vigilano había sido el foco inspirador del posterior procedente de San Millán¹¹³⁹. Sin embargo, hace algunos años fue publicado que también podía barajarse la hipótesis de que ambos códices se hubieran servido de un mismo original como modelo¹¹⁴⁰, razonamiento que fue aceptado con gran prontitud por parte de los estudiosos¹¹⁴¹. Y es que, como sintetizaba Joaquín Yarza, las diferencias entre el albeldense y el emilianense son las

¹¹³⁸ Que han sido definidos como pliegues dentados. POZA, *Codex Aemilianensis*.

¹¹³⁹ Entre los seguidores de esta teoría cabe apuntar a DOMÍNGUEZ BORDONA, en *El arte de la miniatura española*, Plutarco, Madrid, 1932, pág. 8, y en *Manuscritos*, vol. II, pág. 24 —el primer aparecerá citado como DOMÍNGUEZ BORDONA, *El arte—*; CAMÓN, *Siglo X*, pág. 36; PIJOAN, *Prerrománico*, pág. 506 y, del mismo autor, *Pintura medieval*, vol. XXII de su colección *Summa Artis*, 1966, pág. 46; DE SILVA, *Iconografía*, págs. 69-70; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La ilustración*, pág. 307; Joaquín YARZA LUACES, “La pintura española medieval. Desde la cultura visigoda hasta finales del románico”, en *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, referida como YARZA, *Cultura visigoda*; y mucho más recientemente POZA, *Codex Aemilianensis*, pág. 105.

¹¹⁴⁰ La primera referencia encontrada data de 1963, pues se integra en la obra de MILLARES, *Manuscritos visigóticos*, vol. I, pág. 18. Sin embargo, esta tesis no parece desprenderse de la bibliografía que ofrece del manuscrito (Vives-Fábrega, *Calendarios hispánicos* y Menéndez Pidal, *Los llamados numerales*).

¹¹⁴¹ Tesis tan convincente que llevó a numerosos autores a cambiar de opinión. Fue el caso de DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*, pág. 9 o YARZA, *Los inicios*, págs. 36 y sig. Ya en 1977, John Williams abogaba por una versión iluminada en ámbito toledano que habría servido de modelo a Vigila para su códice. WILLIAMS, *Spanish manuscript*, pág. 100.



suficientes como para pensar que el primero no fue modelo del segundo¹¹⁴². Para este autor, tuvo que haber un modelo común para ambos manuscritos, quizás de hacia el 700, aunque aboga también por la existencia de ciertas imágenes necesariamente nuevas, sobre todo en lo que concierne a las composiciones que aquí se han analizado¹¹⁴³.

Así pues, estos dos manuscritos que han bebido, con bastante probabilidad, en una fuente común todavía hoy desconocida, son los que presentan las primeras representaciones figurativas del rey en miniatura dentro del ámbito peninsular, inaugurando una tradición que será continuada a lo largo de toda la Edad Media y siglos posteriores, la del retrato real. Por lo tanto, los soberanos de Pamplona y de Viguera fueron los primeros que se manifestaron en los manuscritos hispánicos altomedievales, configurándose los pergaminos najerenses como los primeros documentos que inician este género retratístico¹¹⁴⁴. Pero, ¿cuál es la razón de haber incluido a estos soberanos en ambos códices? Ya se ha advertido, en su momento oportuno, que uno de los motivos derivaba de las letras que los acompañan y que rezan “*in tempore horum*”. Pero, según aprecia Soledad de Silva, no debió de ser esta la única razón pues, de acuerdo con Manuel Díaz y Díaz, su presencia podía deberse al “interés”, quizás lejano pero no menos verdadero, que tendrían en la copia de la legislación visigoda, es decir, del *Liber Iudiciorum*, entonces todavía vigente¹¹⁴⁵. Esto explicaría también las continuas menciones que de ellos hace Vigila, a quienes dedica a lo largo del manuscrito reiteradas frases de cariño y súplicas de protección y de favor¹¹⁴⁶. De este modo, podría concluirse que la ilustración en ambos códices no es sino un homenaje a los comandantes de la compilación pues se comprendían como el origen de la obra. En aras de tal deferencia era, pues, lógico que sus retratos fuesen colocados independientemente del texto, en una página aparte¹¹⁴⁷.

¹¹⁴² Algo que ha continuado reiterando. Joaquín YARZA LUACES, “Pittura e miniatura nei regni di Leon e Navarra verso l’anno mille”, en *Medioevo Aostano. La pittura intorno all’anno mille in cattedrale e in sant’Orso*, vol. I. Atti del Convegno Internazionale. Aosta, 15-16 maggio, 1992, Umberto Allemandi and Co., Torino, 2000, pág. 276, n. 33. Es lo que ya advertía Jesús Domínguez Bordona cuando explicaba que “las diferencias entre uno y otro se justifican tal vez mejor considerándolos como copias independientes de un mismo modelo”. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo*, pág. 9.

¹¹⁴³ YARZA, *Ibidem*, págs. 36-37, incluyendo nota 27. De hecho, John Williams tan solo recogía dos tipos tempranos de pinturas conciliares: la de la asamblea presidida por un legislador o un papa, y la de la serie de retratos de iglesias. Vid. WILLIAMS, *Spanish manuscript*, pág. 100.

¹¹⁴⁴ Cito a DE SILVA, *Primeros retratos*, págs. 259-260.

¹¹⁴⁵ DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*. Citado por DE SILVA, *Iconografía*, pág. 419.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹¹⁴⁷ Generalmente situadas a la cabeza de la obra o sobre los primeros folios haciendo la función de frontispicio. Para más información, TOUBERT, *Pleine page*, págs. 361-363.



- La imagen del rey de Aragón en las crónicas

*(Figs.381-396)El primer grupo de figuraciones del rey de Aragón propiamente dichas se integra dentro de la primera de las cuatro grandes crónicas catalanas, cuyo texto se recoge dentro del llamado **Libre dels feyts del rey en Jacme**¹¹⁴⁸. Redacción encomendada por el abad de Poblet Ponç de Copons a Celestí Destorrens en 1343 según indica el *explicit*¹¹⁴⁹, todavía hoy es núcleo de investigaciones con el incentivo de indagar, entre otras cuestiones, la verdadera autoría del código original, del que se supone ésta es copia¹¹⁵⁰. La mayor parte de historiadores, sin embargo, sostienen que, al igual que haría el rey Alfonso X en su *Crónica General*, si bien el rey no fue el autor material del manuscrito, sí supervisó directamente su redacción¹¹⁵¹. Es preciso recordar que la práctica de la historiografía, género literario en clara expansión durante este período¹¹⁵², lejos de ser ajena a las cortes medievales estaba, en algunos casos, directamente relacionada con las familias reales. Entre las obras más

¹¹⁴⁸ Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms. 1). Existe una edición facsímil en *Libre dels feyts del rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1972. Donación de Jerónimo Besora, canónigo de Lérida, el código había pertenecido también al convento de san José de Carmelitas. Josefina MATEU IBARS, "Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona", en *Biblioteconomía*, año XXVI, nºs 69-70, pág. 83. Aparecerá, en adelante, como MATEU, *Los manuscritos*.

¹¹⁴⁹ "Aquest libre féu escriure l'onrat En Ponç de Copons, per la gràcia de Déu abbat de l'honrat monestir de Sancta Maria de Poblet, en lo qual monestir jau lo molt alt senyor rei En Jacme, aqueyl de què aquest libre parla dells feyts que féu hi li endevengueren en la sua vida; e fo escrit en lo dit monestir de Poblet de la mà d'En Celestí Destorrens, e fo acabat lo dia de Sent Lambert, a · XVII · dies del mes de setembre en l'any · MCCCXLIII ·". Cito a Martí DE RIQUER, autor de la introducción de la edición facsímil, pág. 5. Será citado como DE RIQUER, *Introducción*. Francisco Javier Sánchez cantón ofrecía la errónea datación de 1413. SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 50.

¹¹⁵⁰ Se ha verificado que la redacción más antigua de la crónica debe ser fechada, parece ser, entre 1313 y 1327. DE RIQUER, *De la Antigüedad*, pág. 351.

¹¹⁵¹ Martí DE RIQUER y José M^a VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, vol. III. Literaturas medievales de transmisión escrita, Planeta, Barcelona, 1985, pág. 390 –será citado como DE RIQUER y VALVERDE, *Historia de la literatura*–; M^a Montserrat ROYES I PIJOAN, "Crónica de Jaime I o *Libre dels Feits*", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 10 –se referirá, en lo que sigue, como ROYES, *Crónica*–; Ferran SOLDEVILA, *Al marge de la crònica de Jaume I*, colección Episodis de la Història", nº 100, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967, págs. 49 y sig. Sobre el sistema de redacción de la crónica castellana, cabe remitir a, entre otros, Antonio G. SOLALINDE, "Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras", en *Revista de Filología española*, nº 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1915, págs. 286 y sig.

¹¹⁵² Las crónicas locales comenzaron a aparecer en el siglo IX. Entre las más importantes cabe señalar los *Anales de Ulster*; los *Frankish royal Annals*; los *Anglo-saxon Chronicle*; y, más cercana a esta última, las *Crónicas de Florence de Worcester*, William Malmesbury o, ya en el continente, el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. BROWN, *Understanding*, pág. 39. También destacan, en ámbito francés, *Historia de la conquista de Constantinopla*, empezada a redactar en 1207 por Geoffroi de Villehardouin; *Historia de los que conquistaron Constantinopla*, de Robert de Clari, de 1205; *Libro de las santas palabras y de las buenas acciones de San Luis*, acabada en 1309 por Jean de Joinville; o las archiconocidas *Crónicas* de Jean Froissart, de finales de siglo XIV, donde se mezcla la crónica tradicional con el género del romance. En ámbito inglés, sobresalen las obras de Mathieu Paris, de mediados de siglo XIII. En ámbito Italiano, las crónicas del florentino Dino Compagni, de entre 1310-1312 o la nueva crónica de Giovanni Villani, empezada en 1300.



tempranas que ejemplifican lo señalado destaca, por ejemplo, la bizantina *Alexiada*, relatada por la princesa Ana Comnena (1083-1150), quien explica las gestas de su padre, el emperador Alejo Comneno¹¹⁵³. Sin embargo, la originalidad del *Llibre dels feyts del rey en Jacme* se da en la circunstancia de que el relato no es sino una “memoria” del propio monarca, quien no duda en narrar su reinado desde su engendramiento hasta su muerte en 1276¹¹⁵⁴ utilizando la divulgación histórica como forma, quizás, de reafirmación personal y social ante los peligros que inestabilizaban al reino¹¹⁵⁵.

Fuente histórica de primer orden, ejemplo de lengua viva y expresión espontánea, su texto se acompaña por un total de 13 iniciales pobladas con la efigie de Jaime I y una viñeta rectangular, que ocupa todo el ancho de la caja de escritura, historiada con la escena de un banquete¹¹⁵⁶. Nada tiene de extraño la ilustración de este tipo de trabajos históricos en el período gótico; iniciada esta usanza por Giraldus Cambrevisis y Matthew Paris, quienes incorporaron dibujos marginales en algunas de sus obras, se comenzó a generalizar rápidamente la iluminación de textos de esta índole. Y es que, como ya ha sido adelantado en el apartado anterior, el libro lujoso, preciosamente ilustrado, tuvo un gran papel dentro del tesoro medieval. Así, siguiendo un uso iniciado por Alfonso II con el famoso cartulario *Liber Feudorum Maior*, Pedro IV reemprende una práctica ligada, esta vez, a sus proyectos más emblemáticos como era el panteón del monasterio de santa María de Poblet cuyas “*obras del mur e dels valls del nostre monestir de Poblet [...] són custodia dels ossos dels pus gloriosos reys qui james foren en la casa d'Aragó*”¹¹⁵⁷; cenobio éste en cuya biblioteca dicha crónica debía guardarse en recuerdo y memoria de los reyes que allí recibían sepultura¹¹⁵⁸ con clara finalidad propagandística y de legitimación por evocar el poder y la gloria de la dinastía entronizada.

¹¹⁵³ También se conoce que el emperador de Bizancio entre los años 1341 y 1355 Juan Cantacuceno escribió libros de historia retirado en el monte Athos. DE RIQUER, *De la Antigüedad*, págs. 175-176.

¹¹⁵⁴ Algo que nunca haría su yerno Alfonso X quien, a pesar de redactar numerosas obras históricas, se abstuvo de narrar su propio reinado. DE RIQUER, *Introducción*, pág. 6.

¹¹⁵⁵ ROYES, *Crónica*, pág. 10.

¹¹⁵⁶ Fue recortado su folio 65r, que también estaba ilustrado, aunque se conoce su iconografía a raíz del ms. 69 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, reproducción del código de Poblet.

¹¹⁵⁷ Josep BRACÓNS I CLAPÉS, “«Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus». L'escultura al servei del Cerimoniós” en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo n° 24, Barcelona, 1989, Pág. 220. Será citado, en adelante, como BRACÓNS, *Operibus*.

¹¹⁵⁸ La carta en la que Pedro el Ceremonioso explica al abad de Poblet las razones que llevan al rey a redactar y enviar las crónicas de los reyes de Aragón está fechada en 20 de agosto de 1380. ALTURO, *Llibre manuscrit*, pág. 185.



Primero atribuidas a Ramón Destorrents¹¹⁵⁹, aunque luego ha sido advertida una gran afinidad con la obra de Ferrer Bassa¹¹⁶⁰, sus miniaturas reflejan que, pese a no ser el ejemplar destinado al propio monarca¹¹⁶¹, el libro es de gran riqueza¹¹⁶². Sus trece iniciales iluminadas presentan la efigie de Jaime I recortada sobre fondo generalmente cuadriculado o también liso con gruesa decoración de filigrana. Pese a la reiteración iconográfica, pues no es sino una sucesión de bustos de autor a los que cabe desmentir cualquier valor retratístico¹¹⁶³, la figura soberana se manifiesta, ataviado con distinta indumentaria, con diversas actitudes. ^{*(Fig.381)}Muy peculiar es la R¹¹⁶⁴ del folio 1r, cuyo campo exhibe al llamado Conquistador en posición devota. Así, el monarca, colocado con la usual colocación de oración, esto es, arrodillado y con las manos unidas, aparece orante luciendo, como únicas insignias, corona de oro y manto. El carácter religioso de la escena, que contrasta con el perfil historiográfico del volumen y con el resto de iluminaciones, podría llamar la atención. Sin embargo, es preciso advertir que el prefacio que encabeza dicha inicial está redactado desde un punto de vista moral y religioso relegando la visión histórica al último párrafo, cuyas líneas indican el objetivo último de la redacción: dar a conocer sus actos y procurar ejemplo con sus obras¹¹⁶⁵. Así pues, el carácter de esta primera figuración está plenamente justificado.

^{*(Figs.382 y 386)}A partir del folio 20r se sucede el resto de letras capitales, letras que, por otro lado, presentan al rey de manera muy similar. Las ilustraciones de las E de los folios 20r y 122v son bastante parecidas pues muestran al soberano en pie mirando y señalando con su mano izquierda el texto que ellas mismas encabezan.

¹¹⁵⁹ Cuanto menos la miniatura relativa al banquete durante el cual fue aprobado el proyecto de la conquista de Mallorca. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Els trecentistes catalans*, S. Babra, Barcelona, 1924. Citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 1933.

¹¹⁶⁰ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 110. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 317.

¹¹⁶¹ Pedro IV explicaba en su crónica que por las noches leía el *Libre dels feyts* redactado por su tatarabuelo: “*nós encara no érem gitats e llegiem lo llibre o Crònica del senyor rei En Jacme*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3.

¹¹⁶² Se sabe de la existencia de varios ejemplares de la crónica de tiempos de Pedro IV. De hecho, hay documentación que refleja pagos de la casa del rey a Arnau de la Pena, quien recibió 70 sueldos y 6 dineros, por las 484 letras que ornó en un *Libre dels feyts del rey en Jacme*. ALCOY, *La il.lustració*, pág. 101.

¹¹⁶³ Valor que les otorgaba Francisco Javier Sánchez Cantón. Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 50.

¹¹⁶⁴ De “*Retrau mon senyor sent Jacme que fe sens obres morta és [...]*”. Cita erudita que cuestiona que este prefacio sea obra del rey Jaime. SOLDEVILA, “*Introducció a les quatre grans cròniques*”, en SOLDEVILA, *Les quatre*, pág. 17.

¹¹⁶⁵ Objetivos tampoco ajenos a la cuestión religiosa: “*E per tal que els hòmens coneguessen e sabessen, can hauriem passada aquesta vida mortal, ço que nos hauriem feit ajudant-nos lo Senyor poderós en qui és vera trinitat, lleixam aquest llibre per meòria d’aquells qui volran oir de les gràcies que nostre Senyor nos ha feites, e per dar exempli a tots los altres hòmens del món, que facen ço que nos havem feit, de metre sa fe en aques Senyor qui és tan poderós*”. *Ibidem*.



Pese a compartir las insignias –ambas exhiben corona floronada de oro con espléndida decoración de pedrería y evidente cetro flordelisado– y la indumentaria – que coincide incluso en el color–, las dos iniciales no sintonizan ni en el fondo – cuadrículado en un caso y liso con ornamentación de filigrana en el otro– ni en los rasgos del monarca –barbado y con los cabellos oscuros en el primer ejemplo y rubio e imberbe en el segundo–: diríase que no se trata del mismo personaje.

*^(Figs.385 y 388-393)También son bustos en perfil que indican al texto los que se hallan en los folios 120v, 149v, 159v, 166v, 176v, 182r y 189v¹¹⁶⁶. Incluyendo las dos cuyo mal estado de conservación ha borrado, prácticamente en su totalidad, la efigie iluminada¹¹⁶⁷, todas ellas insertan a la persona real, barbada en la mayor parte de los casos, ciñendo corona de oro con piedras preciosas y cetro flordelisado en alguna de sus manos¹¹⁶⁸. Algunas veces ostenta, sobre sus ropas, manto abrochado mediante cincha suspendida entre bordados enganches.

*^(Figs.387, 394-395)De mayor belleza son las letras E de los folios 133r, 194v y 198v. Sobre el usual fondo cuadrículado o liso con gruesa decoración de filigrana, se presenta a Jaime I de frente, barbado, ciñendo idéntica corona floronada trabajada con joyería y portando cetro rematado en flor de lis. Las diferencias más notables conciernen a la indumentaria, con la que el artesano consigue, al igual que con el resto de efigies, mayor diversidad y originalidad en un repertorio iconográfico que se evidencia bastante reducido. De entre estas distintas prendas destacan el pellote, vestidura que se había difundido y generalizado por toda Europa Occidental a lo largo del siglo XIII¹¹⁶⁹, y la loba, en estas figuraciones siempre complementada por alas o maneras que permiten asomar el sayo de debajo.

*^(Fig.383)Es, sin embargo, la viñeta del folio 27v la miniatura que ha recibido mayor atención por parte de los historiadores. En el interior de un espacio enmarcado por delgada faja azul se desarrolla una curiosa escena muy relacionada con el texto que le sigue de inmediato: la conquista de Mallorca. De hecho, en la viñeta se representa el banquete durante el cual el mercader Pere Martell, quien

¹¹⁶⁶ Todas ellas E, con la excepción de la del folio 182r, que es una A. Excepcionalmente, la inicial del folio 182r presenta al rey mirando hacia su derecha.

¹¹⁶⁷ Las de los folios 120v y 176v.

¹¹⁶⁸ Sorprende la colocación de esta insignia en el códice. Por lo común, el soberano suele emplear su mano diestra para realizar las indicaciones, motivo por el cual relega el cetro a su mano izquierda. Como puede observarse, en el *Libre dels feyts del rey en Jacme* esta generalidad no se cumple en todos los casos.

¹¹⁶⁹ Vestido sobre saya, el pellote era una prenda confeccionada con tejido que ordinariamente llevaba una guarnición o adornos de piel en cuello y costados. GARCÍA CUADRADO, *Las cantigas*, págs. 95-96.



ofreció dicho convite en la ciudad de Tarragona, y otros magnates¹¹⁷⁰ convencen al rey para la ocupación de la isla mallorquina¹¹⁷¹, por lo que corresponde a un acto de gobierno, muy distinto al de los banquetes de gala celebrados con ocasión de bodas y coronaciones reales¹¹⁷². Así, en la derecha de la composición, enfatizado por una tela labrada a cuadros y suspendida por cinco puntos, se encuentra el monarca tras una mesa que ha sido convenientemente dispuesta sólo para él en el lugar preeminente de la sala. En pie, parece ser, coronado, vistiendo calzas y sayo rojos, loba azul de cortas maneras y borceguies de malla negra, atiende a un personaje de dudosa identificación. Algunos ven en él a Pere Martell, pues reconocían en la iconografía el momento durante el cual el mercader habla con el rey don Jaime para persuadirle en la toma de Mallorca¹¹⁷³. Otros, sin embargo, han identificado al mercader con el primer individuo de la mesa destinada a los magnates¹¹⁷⁴. Existen varias razones que hacen sospechar que esta última es la identificación correcta. Por un lado, la posición privilegiada del noble, pues no sólo preside sino que también se halla separado del resto de comensales que con él comparten mesa. Por otro, su talante conversador, evidenciado tanto por sus gestos como por las miradas atentas de sus invitados. Finalmente, ahora ya en relación con el personaje que hinca su rodilla en el suelo ante la figura del monarca, obsérvese, por un lado, la copa que porta, toda ella realizada en oro, enser de lujo destinado tan sólo a la persona del rey según

¹¹⁷⁰ Que algunos han identificado con el conde Nuno Sánchez, Guillem y Ramon de Montcada, el conde de Empuries, Guerau de Cervelló, Ramón Alemany, Guillem de Claramunt y Berenguer de Santa Eugenia, que son los hombres que aparecen al comienzo del capítulo 47. Joan FUSTER, *L'aventura del llibre català. En commemoració dels 500 anys del primer llibre imprès en català. 1474-1974. L'aventura editorial a Catalunya*, Edigraf, Barcelona, 1972, pág. 17. Se referirá, en adelante, como FUSTER, *Llibre català*.

¹¹⁷¹ El *Libre dels feyts del rey en Jacme* se refiere así al acontecimiento: "E convidà En Pere Martell, ciutadà de Barcelona, e que sabia molt de mar, a nós e a tots aquells nobles qui eren aquí ab nós. E sus quan nós haguem prop de menjat, llevaren-se paraules entre ells [...] e [...] dix-los que els en diria noves per ço car ja hi havia estat una vegada o dues [...]. E quan haguem menjat vengren denant nós e dixeren: Senyor, nós havem demanat de ço que creem que a vós plaurà [...] e tindrem per bo que vós aquella illa conquirats per dues raons [...]. E nós escoltam les llurs paraules e plageren-nos molt". JAIME I, *Libre dels feyts del rey en Jacme*, pàr. 47, en SOLDEVILA, *Les quatre*. Se citará, a partir de ahora, como JAIME I, *Libre dels feyts*.

¹¹⁷² Observación advertida por Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Vida española en la época gótica. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por la editorial Alberto Martín*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, pág. 244. En adelante, RUBIÓ, *Vida española*. Este tipo de escenas lúdicas fue relativamente frecuente en el arte de la Edad Media. Sirva como ejemplo la miniatura procedente de las *Grandes Chroniques de Charles V* (BnF. Ms. Fr. 2813, fol. 473v), donde Carlos IV, Carlos V y Wenceslao acompañados por tres obispos, disfrutaron de un banquete amenizado por un espectáculo relativo a la primera cruzada. Vid. ^{*(Fig.384)}. Sobre el espectáculo ritualizado que solían ser los banquetes remito a Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona, 2004, págs. 104-113 y figs. bloque IV. Se reseñará como LADERO, *Las fiestas*.

¹¹⁷³ Entre ellos, SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 50; BOHIGAS, *Ilustración*, vol. II. I, pág. 109.

¹¹⁷⁴ Como es el caso de DE RIQUER, *De la Antigüedad*, pág. 350 o FUSTER, *Llibre català*, pág. 17, quienes lo identifican con un *cooper*.



indican los objetos dispuestos en ambas mesas. Por otro, su vestimenta, que coincide con el sirviente situado a la izquierda de la composición y que porta una jarra en sus manos, esta vez de otro material pues, sin ninguna duda, se acerca para servir a los magnates. Y es que, tal y como describe el pasaje de la crónica, la escena que aquí se representa es el momento en el cual Pere Martell, durante el banquete que él mismo ofrece, conversa con los nobles para convencerles de su proyecto.

*^(Fig.396)Una segunda viñeta, ubicada en el desaparecido folio 65, ilustraba el comienzo del capítulo destinado a la conquista de Valencia. Por fortuna puede conocerse el contenido iconográfico de la misma gracias a la copia del manuscrito de la crónica que Jaime Farrera hizo en 1619¹¹⁷⁵. Según esta reproducción y de acuerdo con las descripciones del *Libre dels feyts del rey en Jacme*, la viñeta reproduciría el momento durante el cual Jaime I se entrevista con el Maestro del Hospital Hugo de Fullarquer en el castillo de Alcañiz¹¹⁷⁶. La ausencia del folio supone, además del hecho lamentable que implica el robo de por sí, la pérdida de una de las primeras escenas en exteriores en la iconografía del rey de Aragón.

*^(Fig.397)La siguiente iluminación con la efigie de un rey forma parte de otra obra promovida, directamente, por un soberano de la Corona de Aragón, Pedro IV. El interés hacia esta nueva representación estriba no sólo en la iconografía desplegada en el campo de una de las capitales, de gran novedad en el marco aquí analizado, sino también por el significado intrínseco de la obra en la cual ésta se incluye. Y es que, como se recordará, la ***Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona***¹¹⁷⁷, obra de la que se ocupan las inmediatas líneas, fue mandada redactar por el Ceremonioso en consonancia con la política propagandística y legitimadora por él llevada a cabo cuyo foco y núcleo se concentraba en el monasterio de Santa María de Poblet, donde había escogido lugar de sepultura para él y también para todos sus

¹¹⁷⁵ Adviértase la fidelidad de la copia de Farrera en la *^(Fig.383).

¹¹⁷⁶ “e érem en Alcanís, e ab nós lo Maestre de l’Espital, e don Blasco d’Alagó, e foren abdós denant nós en un terrat. E nós estant així deportant e parlant, començà sa paraula lo Maestre de l’Espital qui havia nom N’Hug de Fullarquer, e dix: “Sènyer, pus Déus vos ha tan bé quiat el feit de Mallorques [...] vós [...] en aquell regna de València [...] E nós pregam-lo que dixés on li semblaria que [...] poguésem entrar al regne de València”. JAIME I, *Libre dels feyts*, pàr. 127.

¹¹⁷⁷ También se conoce con el nombre de *Crónica de san Juan de la Peña*. Es posible que este ejemplar fuera el que el monarca envió al monasterio de Ripoll. Con el tiempo, y tras pasar por varias manos, arribó a la Biblioteca de la universidad de Salamanca, donde actualmente se conserva (Ms. 2664). Josefa PLANAS BÁDENAS, “Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 251. Se verá, en adelante, como PLANAS, *Crónica*. Vid. también, ALCOY, *La il·lustració*, pág. 103. La imposibilidad de encontrar una fotografía clara ha obligado a que sea presentada, en la lámina, una copia de la reproducción facsímil incluida en la edición de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Crónicas generales de España*, Blass y Cía, Madrid, 1918. Será citado, en adelante, como MENÉNDEZ PIDAL, *Crónicas generales*.



descendientes¹¹⁷⁸. De acuerdo con esta idea de afirmación y exaltación monárquica, el 20 de agosto de 1380 el rey Pedro donaba la biblioteca real formada durante su reinado para que el visitante tuviese conocimiento de todos los hechos protagonizados por todos los soberanos ilustres allí sepultados¹¹⁷⁹.

Redactada entre 1359 y 1372¹¹⁸⁰ siguiendo el modelo del *Libre dels feits del rey en Jacme*, pues consta, como se ha visto, que había sido su libro de cabecera, describe a los míticos pobladores de la España primitiva, a los reyes privativos de Aragón y Navarra, a los condes privativos de Barcelona y a los soberanos de la Corona de Aragón hasta Alfonso el Benigno¹¹⁸¹. Sus pergaminos incluyen márgenes iluminados y miniaturas en los folios 1r, 17v y 25r, la última de las cuales afecta al presente estudio por figurar a Ramón Berenguer IV entregando el anillo nupcial a la reina Petronila¹¹⁸². El motivo de la inclusión de esta escena se hace evidente en las líneas que encabezan el capítulo: “e com lo regne d’Aragó fo aiustat al comtat de Barcelona per matremoní”¹¹⁸³.

¹¹⁷⁸ Como ya se ha observado en notas anteriores, en un documento fechado en Barcelona el 2 de enero de 1377, Pedro IV exigía que sus sucesores también fuesen enterrados en Poblet, con lo que anulaba la costumbre de sus antecesores que disponían, según devoción particular, su sepultura en Barcelona, Lérida, Poblet o Santes Creus. Recuérdese que había ordenado a sus caballeros y súbditos que no jurasen acatamiento a sus sucesores en el trono, al iniciar su reinado, si antes no habían dispuesto ser inhumados en aquel cenobio. Federico MARÈS DEULÓVOL, *Las Tumbas Reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Publicaciones Abadía de Poblet, Barcelona, 1998², pág. 26.

¹¹⁷⁹ Además de la bibliografía citada en la introducción, vid. también, sobre este tema, CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, págs. 30 y sig.

¹¹⁸⁰ DE RIQUER y VALVERDE, *Historia de la literatura*, pág. 395. Pere Bohigas advertía que el código tenía que fecharse en la segunda mitad del siglo XIV por mencionar el traslado de los restos de Alfonso el Benigno a Lérida, traslado que tuvo lugar en el año 1369. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 162 y *L’agrupament*, pág. 47. Del mismo modo, Jorgensen ofrece en su catálogo una fecha de hacia 1370. JORGENSEN, *Bibliography*, págs. 14-15. Por otro lado, Josefina Planas explica que una serie de criterios documentales y textuales hacen pensar en los últimos años de la década de los setenta de este mismo siglo, a pesar de un calendario solar que precede al manuscrito que resalta, mediante un cambio de tinta, el año MCCCCLII. PLANAS, *Crónica*, pág. 251. Sobre la problemática autoría de la crónica, que se debió a iniciativa de Pedro IV, vid., de entre otros, LLABRÉS, “Quién es el autor de la Crónica de San Juan de la Peña”, en *Revista de Huesca*, n° 1, Huesca, 1903 –donde se afirma que fue Bernardo Descoll–; GONZÁLEZ HURTEBISE, “Crónica general escrita por Pedro IV de Aragón”, en *Revista de Bibliografía catalana*, vol. IV, Barcelona, 1904, págs. 188-214; MASSÓ, “Historiografía de Catalunya”, en *Revue Hispanique*, vol. XV, 1906, págs. 554-568 o también RUBIÓ, “Estudi sobre la elaboració de la crònica de Pere I Ceremoniós”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, Barcelona, 1909-1910, págs. 541-551. Citados, todos ellos, en MENÉNDEZ PIDAL, *Crónicas generales*, pág. 93.

¹¹⁸¹ Aunque otro amanuense anotó el óbito del rey Juan I, en 1396. PLANAS, *Crónica*, pág. 251.

¹¹⁸² En la primera, a modo de frontispicio, son representados ángeles, profetas, san Jorge liberando a la princesa, animales alados y cuatro escudos; dos con los palos de Aragón y otros dos con la cruz de Íñigo Arista. Una *maiestas* en actitud de bendición encabeza el texto. En la segunda, se ve representado a Wifredo el Velloso en el momento de prestar juramento ante el monarca francés.

¹¹⁸³ En general, advertía Colette Beaune, los miniaturistas reducían a una imagen sintética y simétrica la ceremonia de los esponsales, donde los dos futuros esposos, rodeados o no por su cortejo, unían sus manos mientras un obispo les bendecía. BEAUNE, *Rois de France*, págs. 112-113. Operaciones complejas en las que se mezclaba el deseo de descendencia, la necesidad de fortalecer una alianza o la voluntad de adquirir ciertos derechos, los matrimonios más representados fueron aquellos que se



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

495

El estilo presenta claras afinidades con dos manuscritos también ilustrados por iniciativa real, las *Ordinacions de Cort* y el *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón*¹¹⁸⁴, y sus iluminaciones evidencian la labor de un dibujante con trazo seguro y rasgos italianizantes en el tratamiento cromático de las figuras que plasma una búsqueda de los efectos volumétricos¹¹⁸⁵. Así, dentro del purpúreo campo de la inicial E¹¹⁸⁶, decorado con la tan usual malla de doble trazo dorado que repite rombos con decoración floral azul y blanca en su interior, aparece Ramón Berenguer IV quien, mirando a la reina Petronila, le coloca el anillo de oro de desposada en señal de la unión matrimonial contraída entre ambos¹¹⁸⁷. Con barba y cabellos oscuros porta, como única insignia, pomo en su mano izquierda. Petronila, sin embargo, exhibiendo su alta dignidad, lleva como atributos reales el pomo y, ceñida sobre su cabeza cubierta por blanca mantilla, corona de oro floronada. Viste, sobre sayo verde, dorado brial y manto rojo con reverso blanco que conciden en color con la lisa indumentaria del conde barcelonés.

*^(Fig.398)Esta misma iconografía y con este mismo significado es la que se incluye en el doble círculo de la *Genealogía de Poblet* o *Rollo genealógico de Poblet*, códice también promovido por un rey aunque a inicios del siglo XV. Lo cierto es que no debe sorprender este tipo de representación dentro de las figuraciones insertas en las genealogías, pues el matrimonio entre el conde de Barcelona y la reina Petronila originó, como consecuencia, la creación de la Corona de Aragón y la inserción del *casal de Barcelona* en la línea genealógica de la casa real aragonesa. No va a insistirse en lo que concierne al uso del título de reina de los aragoneses por parte de Petronila, intitulación debida a la institución local conocida como *casamiento en casa*

configuraron como decisivos en la historia de un reino, como es el caso que ahora concierne. Entre la escasa bibliografía específica sobre la iconografía del matrimonio destacan las obras de M. CLOSSON, "Cour d'amour et célébration du mariage à travers les miniatures aux XIIIe, XIVE, XVe siècles", en D. BUSCHINGER et A. CRÉPIN (Eds.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age. Actes du colloque des 24-25-26 et 27 de mars 1983*, Gröppingen, 1984, págs. 515-524; el extenso artículo de Chiara FRUGONI, "L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo" en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, vol. XXIV. Il matrimonio nella società altomedievale, 22-28 aprile 1976, vol. II. Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo in Spoleto, Pressa la Sede del Centro, 1977, págs. 901-963; y el de Jean-Baptiste MOLIN, "L'iconographie des rites nuptiaux", en *Actes du 102e Congrès des Sociétés Savantes. Études sur la fiscalité au Moyen Age*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1977, págs. 353-366. Todos citados en Christiane RAYNAUD, *Mythes, cultures et sociétés. XIIe-XVe siècles*, Le Léopard d'or, Paris, 1995, cap. II: "Les mariages royaux: une affaire d'état".

¹¹⁸⁴ Conexiones puestas de manifiesto por, entre otros autores, BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 165 y PLANAS, *Crónica*, pág. 251. Ambos códices serán analizados más adelante.

¹¹⁸⁵ ALCOY, *La il.lustració*, pág. 103.

¹¹⁸⁶ "E mort lo dit ramon".

¹¹⁸⁷ Consta, entre los inventarios, la presencia de anillos procedentes de la ceremonia de compromiso. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II. La societat i l'organització del treball, 1973, pág. 608.



y de la cual ya han sido señalados, en líneas anteriores, sus principios básicos¹¹⁸⁸. Pero sí se recordará que, en este caso legal, la dignidad regia corresponde a la esposa pese a no poder ejercer ningún poder inherente a su intitulación, por lo que Petronila está representada como tal mientras que Ramón Berenguer IV, quien en realidad ejerce la *potestas regia*¹¹⁸⁹, se muestra con inferior condición, es decir, como conde o como *princeps*. Ambas miniaturas ejemplifican esta interesante cuestión de índole política plasmada bajo los trazos de un acontecimiento de tintes domésticos, como es el de los esponsales. ^{*(Fig.399)}El precedente más inmediato de un soberano que ofrece el anillo nupcial a su futura esposa ha sido encontrado en el vecino reino de Castilla y León en dos esculturas erguidas sobre ménsulas adosadas al muro norte del claustro de la catedral de Burgos. Fechadas en plena segunda mitad del siglo XIII, ambas esculturas, de problemática identificación¹¹⁹⁰, ponen de manifiesto idéntica escena de ceremonia matrimonial¹¹⁹¹. También en este caso son patentes las diferentes dignidades entre ambos personajes pues, previo el enlace, las dos posibles damas tan sólo eran infantas, –doña Violante, por ser hija de Jaime I, era infanta de Aragón; mientras que doña Beatriz, hija del duque de Suabia, emperador de Romanos, lo era de Suabia–. Así, su posible efigie, en lugar de mostrarlas ciñendo corona, cubre su cabeza alto y rico capiello femenino, también representativo de su categoría social¹¹⁹², que sujeta con el habitual barboquejo.

¹¹⁸⁸ Véase el análisis de la ^{*(Fig.84)}.

¹¹⁸⁹ En Barbastro, el 11 de agosto de 1137 Ramiro el Monje se dirigía a Ramón Berenguer IV con estas palabras: “Yo Ramiro, por la gracia de Dios rey de Aragón, te doy a ti Ramón, conde de Barcelona y marqués, a mi hija por esposa junto con todo el reino de Aragón, íntegramente, tal y como mi padre Sancho, rey, y mis hermanos, Pedro y Alfonso, lo tuvieron y retuvieron, respetando derechos y costumbres. Y te encomiendo a ti a todos los hombres de dicho reino con homenaje y juramento de fidelidad”. El 13 de noviembre de aquel mismo año, el rey aragonés ratificaba su posición y añadía que los súbditos tratasen al conde barcelonés como si fuese él mismo; “*tanquam regi*”. Cito a Josep M^a SALRACH, “Ramón Berenguer IV, el Sant (1131-1162)”, en SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, págs. 96-97. Se verá SALRACH, *Ramón Berenguer IV*.

¹¹⁹⁰ Algunos suponen que deben identificarse con Alfonso X y doña Violante de Aragón, quienes casaron en Burgos, dicen, en 1249. Vid, por ejemplo, Henry FOCILLON, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza Forma, Madrid, 1988, págs. 211 y 216 –citado, en adelante, como FOCILLON, *Arte de Occidente–* y AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 159. Otros opinan que son Fernando III y doña Beatriz de Hohenstaufen, cuyo matrimonio se celebró en este lugar en 1219 y cuya promoción en la construcción de la obra catedralicia fue muy significativa. Sobre esta cuestión y sobre el significado de esta iconografía y su relación con la construcción catedralicia, remito a Henrik KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1995, págs. 122 y sig.

¹¹⁹¹ Escena que, por otra parte, no fue del todo inusual en la iconografía regia de la Europa medieval. Sirva como ejemplo la miniatura del margen inferior del folio 123 del Ms. Roy 14 C VII de la British Library, donde Federico II enseña un anillo a Isabel, hermana del rey Enrique II. Publicado en Elisabeth HALLAM (Ed.), *Chronicles of the age of chivalry*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1987.

¹¹⁹² Téngase en cuenta que este tipo de tocado, bastante característico en la Península Ibérica medieval, tenía una altura y una decoración directamente proporcional a la categoría social de la dama que lo llevaba. GARCÍA CUADRADO, *Las cantigas*, págs. 155-160.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

497

*^(Fig.400)Datado, según juicio de Domínguez Bordona, en la segunda mitad del siglo XV¹¹⁹³, el siguiente grupo de imágenes se encuentra en dos de los sencillos dibujos a pluma, acaso esbozos, que decoran algunas de las páginas de una de las copias de la ***Crònica de Bernat Desclot***¹¹⁹⁴. Las escasas figuraciones, delineadas con fino trazo negro, se insertan entre el texto cuyos renglones, voluntariamente, fueron dejando espacios en blanco para una ulterior iluminación. De hecho, este códice es uno de los más antiguos que se conservan de la crónica de Bernat Desclot y puede remontarse, incluso, hasta los últimos años del siglo XIII¹¹⁹⁵. Por tanto, pasó más de siglo y medio antes de que un estilete retomara los viejos pergaminos y decidiera decorarlos.

Las dos representaciones se encuentran dentro de los capítulos VII-X que explican la historia legendaria del viaje de un conde barcelonés a Alemania para indultar a una joven emperatriz acusada, injustamente, de deshonor; pasaje intercalado dentro de la crónica para justificar las aspiraciones catalanas sobre Provenza, aspiraciones que ya había encarnado, hacía tiempo, Pedro el Católico¹¹⁹⁶. Entre las partes que incluye; “*com lo comte de Barcelona anà en Alemanyà, ab sol un cavaller, per excusar l'emperadriu d'Alemanyà*”; “*com lo comte de Barcelona entrà en lo camp e guanyà la batalla*”; y “*com l'emperadriu d'Alemanyà anà a cercar lo bon comte de Barcelona, e com l'emperador li donà Proença*”, tan sólo la central está ornamentada, por lo que las ilustraciones se refieren a dicho pasaje. Es cierto que el personaje principal al cual alude el texto no es un rey ya que consta, en varias ocasiones, que tiene tan sólo dignidad condal. El motivo por el cual se ha decidido abordar estas dos imágenes no es otro que el de su identificación, pues se supone que la leyenda se refiere a Ramón Berenguer III o, quizás, y de ahí la causa de la inclusión en nuestro repertorio, a Ramón Berenguer IV¹¹⁹⁷.

¹¹⁹³ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La ilustración*, pág. 62.

¹¹⁹⁴ Se guarda en la Biblioteca de Cataluña (Ms. 486).

¹¹⁹⁵ BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 62. Otros sostienen que es de inicios del siglo XIV. SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 244.

¹¹⁹⁶ Cito a SOLDEVILA en *Les quatre*, pág. 600, n. 1. Conste que en ninguna obra catalana anterior a Desclot aparece esta leyenda. De hecho, su aspecto novelesco llevó a los críticos a dudar de si estos capítulos pertenecían, en verdad, al libro de Bernat Desclot. “Les versions catalanes de la llegenda del bon comte de Barcelona i de l'emperadriu d'Alemanyà”, en RUBIÓ, *Història i historiografia*, pág. 268. Sobre la instrumentalización de las gestas, constituyan o no una literatura oficial, remito a Dominique BOUTET, “Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, año 37, n° 1, Armand Collin, Paris, págs. 3-14.

¹¹⁹⁷ El primero unió Provenza a Catalunya a raíz de su matrimonio con Dulce, heredera de aquel condado, en 1112. El segundo protagonizó una política de acercamiento con el emperador Frederico



Así, en la primera figuración se observan dos caballeros que, ataviados con sus respectivos arneses y escudos y empuñando desenvainada espada en alto, cabalgan, serenos, sobre caballos encubertados. La ausencia de color y de ciertos detalles, aspectos que quizás indiquen que este diseño iba a ser después iluminado, otorga gran similitud entre las figuras, por lo que su identidad viene determinada, tan sólo, por los yelmos, uno de los cuales está coronado: sin duda, el primero de ellos es el conde barcelonés. Este diseño, por su ubicación, no debe ilustrar el viaje que efectuó Ramón Berenguer, III o IV, con su escudero para arribar a tierras alemanas, del mismo modo que tampoco puede representar el recorrido que ambos realizaron hasta llegar al campo de batalla, pues consta que su sirviente, “*companyó*” en la crónica, había huido durante la noche¹¹⁹⁸. Más bien debe reproducir el momento durante el cual el conde barcelonés acude, con el primero de sus adversarios, a dicho campo de batalla. De ahí también la inclusión de las armas ofensivas en alto.

La segunda muestra el preciso instante de la lucha durante el cual el barcelonés “*anà ferir lo cavaller alemany de tal vertut que la llança li passà de l'altra part per mig lo cors e abaté'l mort a terra*”¹¹⁹⁹. Tras el conde, inclinado hacia adelante para asestar el golpe letal al alemán, por desgracia, prácticamente desdibujado, se observa la empalizada de madera que delimita el campo de batalla.

*(Fig.401) Sin ninguna duda, el precedente más evidente se encuentra en los folios de la occitana *Chanson de la croisade albigeoise*¹²⁰⁰, canción de gesta redactada por Guillermo de Tudela y un anónimo en el siglo XIII¹²⁰¹. Al igual que se observa en esta versión de la *Crónica de Bernat Desclot*, sus folios se decoran con dibujos a pluma

Barbarroja que motivó, como consecuencia, el reconocimiento por parte de Ramón Berenguer IV y de su sobrino Ramón Berenguer III de Provenza de ser feudo del Imperio, por lo que recibían la investidura de las tierras provenzales tras jurar fidelidad al emperador. Bibliografía sobre esta cuestión citada en *Ibidem*. Vid. también, abordado de un modo mucho más general, SALRACH, *Ramón Berenguer IV*, pág. 102.

¹¹⁹⁸ “*Esdevenç-se que, quan venc aquell matí, aquell cavaller que el comte havia menat per companyó, que fos ab ell a la batalla, se'n fugí*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. VIII.

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, cap. IX.

¹²⁰⁰ Se conserva en la Biblioteca nacional de París. Ms. Fr. 25425. Sobre ella, remito a M. C. FAURIEL, *Histoire de la croisade contre les hérétiques albigeois écrite en vers provençaux par un poète contemporain*, Imprimerie Royale, Paris, 1837. Sobre esta canción de cruzada compuesta hacia 1210 en plena guerra de los caballeros del norte contra Raimundo VI de Tolosa y otros señores del Languedoc véase, por ejemplo, a Francisco CROSAS, *Épica románica*, colección Biblioteca Básica Navarra, Ediciones y Libros S. A., Pamplona, 2003.

¹²⁰¹ Una edición facsímil en *Guillaume de Tudèle et l'Anonyme, La chanson de la croisade albigeoise, traduction nouvelle par Henri Gougaud, réproduction en fac-simile du manuscrit intégral*, Berg International, Paris, 1984.



hechos en el margen del texto que ilustran los acontecimientos allí narrados, entre ellos la llegada de Pedro II a Muret en 1213¹²⁰².

^{*(Fig.402)}También producto de la mano de un desconocido, con total seguridad algún anotador del ***Dietari del Consell de la Ciutat de Barcelona***¹²⁰³, son otros dos dibujos a pluma que se recogen en algunos de sus folios, en concreto los dos que aluden al atentado que, el 7 de diciembre de 1492, sufrió el rey Fernando II durante su visita a la ciudad condal¹²⁰⁴. El intento de homicidio fue llevado a cabo, conforme al *dietari*, por Joan de Canyamàs, un payès *remença* quien, sintiéndose engañado y decepcionado como otros muchos por la Sentencia Arbitral de Guadalupe¹²⁰⁵, no dudó en cometer un crimen de lesa majestad, crimen que no logró consumar gracias al ancho collar que llevaba el soberano¹²⁰⁶ pero que, a la postre, provocó su condena a una lenta y angustiosa muerte¹²⁰⁷.

¹²⁰² Jean BLANC, “Arrivée de Pierre II, roi d’Aragon à Muret en 1213”, en VVAA, *Barcelone-Carcassonne*, pág. 50. El dibujo que ilustra este pasaje y que se ofrece en la ^{*(Fig.401)}, es el que tiene mayores dimensiones. Es posible observar que ningún elemento distingue a Pedro II entre la multitud de caballeros que, descritos en la *chanson* como “*l’élite de la Catalogne et les meilleurs soldats d’Aragon*”, llegan a la fortaleza. Puede advertirse la representación de un rey de Aragón en otra crónica foránea, aunque ya del siglo XV. Nos referimos al precioso folio de la *Crónica de Inglaterra*, de Jean Wavrin, que ilustra la entrevista que mantuvieron en Burdeos Luis XI de Francia y Juan II de Aragón. Se reproduce en SESMA, *Hispaniarum rex*, pág. 40.

¹²⁰³ (Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Ms. A-359). Fueron editados bajo el título *Dietaris de la Generalitat de Catalunya, 1411-1714*, vol. I, 1411-1539, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000, volumen donde, además de la transcripción, se publican fotografías de algunos de sus folios ilustrados. Quizás son obra de marc Bosquets, quien fue escribano del *Dietari* desde 1492 hasta 1515. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 133. El atentado también consta en los *Analns consulars de la ciutat de Barcelona formats de las mes principals antiguitats prerrogativas i successos della. Copmencant de l’any 1810 apres de la creació del mon i proseguit per la serie desos consellers. Compost i recopilat per un curiós fill desta ciutat i continuat per altre no menos afcte patre*, vol. I, fols. 100-101.

¹²⁰⁴ Recuérdese que Fernando ya había sufrido un primer atentado, junto a la reina, durante el cerco a la ciudad de Granada, episodio representado en uno de los relieves de la sillería baja de la catedral de Toledo que será analizado en el capítulo dedicado a escultura.

¹²⁰⁵ Aunque según el cronista de los reyes, Andrés Bernáldez, el frustrado regicida confesó que “el diablo le decía cada día a las orejas: mata a este Rey, y tú serás Rey, que éste tiene lo tuyo por fuerza”. Vid. Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, “Fernando II”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 170. Aparecerá como REDONDO, *Fernando II*.

¹²⁰⁶ Los textos explican que don Fernando, una vez recuperado, ofreció el collar salvador a la Virgen. Más detalles en Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, “La corte y la imagen real”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 88. Este último se verá, en lo que sigue, VVAA, *Reyes Católicos*.

¹²⁰⁷ La crónica de Pere Miquel Carbonell relata, con detalle, cuáles fueron las torturas y por dónde fue llevado el pobre campesino mientras era atormentado. Dice así: “*L’han portat tot un sobre un castell de fusta [...] e el tirava un carro; estant-hi bé lligat lo foll [...] en un arbre o pal, com si el deguessen crucificar; e lo castell ab lo foll feren anar, tirant lo carro, per los llocs e carrers següents. Primerament, per la plaça del Rei, on és estat fer lo dit cas; e allí de viu en viu, per fer-lo bé penar, li fo llevat un puny e un tros de braç; après [...] en un carrer feren aturar lo castell e llevaren-li un ull, i en l’altre carrer l’altre ull e l’altre puny; e anant en l’altre carrer llevaren-li l’altre braç; e après en los altres carrers així anant lo desmembraren levant-li adés un membre adés un altre, fins a traure-li lo cervell [...], lo trabueren de la ciutat per lo Portal Nou [...] lo lapidaren, e meteren foc al castell*”. Pere MIQUEL CARBONELL, *Cròniques d’Espanya*, vol. II, colección Els nostres clàssics, n° 17, Barcino, Barcelona, 1997, págs. 262-263. En



Una serie de historiadores creen, no obstante, que la transgresión nada tuvo que ver con el problema campesino, sino que fue una acción destinada a atentar contra del orden establecido por la Corona en sus reinos, cuya materialización simbólica se encontraba en las personas de los reyes¹²⁰⁸. Se recordará que cuando los Católicos llegaron el 18 de octubre a Barcelona, el rey Fernando lo hizo rodeado de una aureola de “rey victorioso, justo, poderoso y defensor de la Cristiandad”¹²⁰⁹, por lo que el atentado real pudo haber sido algo más profundo que una acción aislada; de hecho, consta esta preocupación inmediatamente después al trágico suceso, pues la primera sensación no fue otra que la de estar ante un ataque premeditado producto de una conspiración en contra del monarca y todo lo que representaba¹²¹⁰. Con gran rapidez, para acallar cualquier atisbo de duda, se envió un escrito cargado de intenciones y dirigido a evitar cualquier amago de inquietud en el resto de sus reinos¹²¹¹; el artífice había sido un “pastor payés”, que siempre negó “que se hubiera movido a ello por consejos de alguien”¹²¹².

De escaso valor artístico, estos dibujos realizados con trazo negro muestran el momento durante el cual el rey Fernando, mientras bajaba por las escaleras de la

adelante, MIQUEL, *Cròniques*. Por otro lado, el cronista Juan de Cañamás explica que, además, le habían arrancado “una teta [...], y luego la otra teta y luego las narices, y todo el tiempo le abocadaron los herreros con tenazas ardiendo e fuéronle cortando los pies [...], sacáronle el corazón por las espaldas”. Citado en REDONDO, *Fernando II*, pág. 170. Otras descripciones advierten de la compasión de la reina Isabel. “El infeliz agresor fue sentenciado [...] a cortarle la mano derecha, arrancarle un pecho con tenazas de fuego, sacarle un ojo, y atenacearle el vientre y el cuerpo con las tenazas ardientes. Finalmente, que le cortasen los pies, y sacasen el corazón por las espaldas, arrojando su cuerpo al campo, donde los muchachos de apedreasen, y quemasen, arrojando sus cenizas al viento. La piadosa Reyna se interpuso para que le arrojasen primero”. Henrique FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, *Memorias de las reynas Catholicas. Historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León. Todos los infantes: trages de las reynas en Estampas y nuevo aspecto de la Historia de España*, tomo II, Oficina de la viuda de Antonio Marín, Madrid, 1790, págs. 836-837.

¹²⁰⁸ En esta línea se recordará la afirmación de Vicens Vives, quien decía que el payés no tenía ninguna relación con el problema remença y que no estaba afectado por la sentencia arbitral de Guadalupe. Vid., al respecto, Josep VICENS VIVES, *Historia de los remensas en el siglo XV*, Vicens Vives, Barcelona, 1978, pág. 314. Citado en M^a de los Llanos MARTÍNEZ CARRILLO, “La imagen del rey en relación con la expulsión de los judíos y el atentado de Barcelona de 1492”, en VVAA, *Poder real*, pág. 368. En lo que sigue, MARTÍNEZ CARRILLO, *Imagen del rey*.

¹²⁰⁹ Entre las medidas tomadas por la Corona que empezaban a dar sus frutos se recordará la recuperación de los condados de Rosellón y Cerdeña, el reciente triunfo sobre el islam y la conquista de Granada, o la expedición a las Indias, por ejemplo. SESMA, *Hispaniarum rex*, pág. 229.

¹²¹⁰ Fragmentos de evidencias materiales que así lo certifican, como las cartas de la reina a su confesor, las narraciones de Bernáldez, los escritos enviados al resto de ciudades peninsulares, o los mensajes entre personajes vinculados a la corte –como Pedro Mártir de Anglería, el conde de Tendilla o el hermano de Talavera, por ejemplo–, se publican en *Ibidem*, págs. 230-232.

¹²¹¹ Finalidad que no tuvo el éxito esperado en algunos lugares, como Murcia, por ejemplo. Sobre la recepción del atentado entre los regidores de aquella localidad remito a MARTÍNEZ CARRILLO, *Imagen del rey*, págs. 358-370.

¹²¹² Según los términos de Pedro Mártir de Anglería en una carta enviada al arzobispo de Granada el 14 de diciembre de aquel año. Está publicada, íntegra, en SESMA, *Hispaniarum rex*, apéndice, n^o 22, pág. 277.



plaza del rey tras salir de la capilla de santa Ágata, recibió un fuerte golpe, “*coltellada*” según el diario, entre su cabeza y cuello¹²¹³. En el primero de ellos, de descuidada ejecución, el rey, ciñendo preciosa corona y dispuesto de perfil, repara en una espada de arriaz recto que, de forma súbita, irrumpe en su camino¹²¹⁴. El segundo, algo más elaborado, muestra al barbado rey quien, de frente, coronado y ataviado con elegantes vestiduras según denuncian el collar de su cuello y los guantes que coge con su izquierda, no percibe el peligro que, a su lado, le acecha: un hombre se le acerca dispuesto a asestarle un fuerte golpe con el arma blanca que coge con sus dos manos. Al pie de la ilustración se lee, a título explicativo y acaso para dejar constancia visual de que el atentado fue un hecho aislado y no una confabulación, “*Joan de Canyamas pages bar e traydor mal home*”.

*(Fig.403) También a finales del siglo XV han sido fechados los dos dibujos colocados en los márgenes de la ***Crónica de Jaime I*** copiada e iluminada en 1380 por Juan de Barbastro¹²¹⁵. Uno de ellos, el ubicado en el folio 41r, presenta a Jaime I junto a la ciudad de Mallorca en compañía de varios hombres y de dos frailes predicadores. A pesar de su carácter popular, en términos de Pere Bohigas¹²¹⁶, los dibujos presentan ciertas analogías con el arte flamenco o del norte de Francia, características visibles en la indumentaria y en los tocados de los personajes.

Sobre una superficie que dibuja una forma circular, el Conquistador, al lado de un individuo que le habla, se acerca a las puertas de la Almudaina. Vestido con calzas y ropa corta de mangas apuntadas de color bermellón, luce diadema perlada y espada desenvainada como únicas insignias de su alta condición. El episodio ilustrado es aquel en el que dos hombres de Tortosa acuden al rey para entregarle, a

¹²¹³ MARTÍNEZ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana*, vol. III, pág. 1554. La cuchillada, que no fue mortal por milímetros, provocó en el rey una herida muy profunda. Doña Isabel la describe así: “fue la herida tan grande, según dice el doctor de Guadalupe (que yo no tuve corazón para verla), tan grande y tan honda, que de honda entraba cuatro dedos y de larga ... cosa que me tiembla el corazón en decirlo, que en quienquiera espantara su grandeza, cuanto más en quien era, pero hizolo Dios con tanta misericordia, que no interesó ninguna parte vital del cuello, aunque durante seis días el monarca estuvo a las puertas de la muerte”. La descripción se encuentra en una carta que la reina Isabel envió, el 30 de diciembre de 1492, a su confesor fray Hernando de Talavera. Por su interés, se reproduce completa en SESMA, *Hispaniarum rex*, apéndice, nº 23, págs. 278-280.

¹²¹⁴ Espada descrita como “*tota nua, curta e ampla, que tallava com a rahor*”. MIQUEL, *Cròniques*, pág. 260.

¹²¹⁵ Se conserva en la Biblioteca de Cataluña. Barcelona (Ms. 1734). La primera representación marginal, en el folio 33v, presenta a un fraile predicador con una filacteria en una de sus manos. En el colofón de su obra se lee: “*Ego Iohannes de Barbastro de scribania predicti domini regis Aragonum, oriundus Caesaraugusta Iberi, in civitate Barchinonensi, anno a Nativitate Domini M. CCCo octuagessimo scripsit*”.

¹²¹⁶ BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.II, pág. 62.



cambio de cierto dinero, el rey de Mallorca¹²¹⁷. Conforme a la descripción ofrecida en el *Libre dels feyts* podría identificarse a los tres hombres que acompañan al rey con los tortosinos a los que se alude en la crónica y con Nuno Sanxes, quien escoltó al Conquistador en su trayecto hasta la casa donde se encontraba escondido el mallorquín¹²¹⁸. La presencia de los predicadores también se explica en la narración de Jaime I: a ellos les encomendó la guarda de las casas del rey y su tesoro tras la rendición del rey insular, que había dado a su hijo y heredero en el trono como fianza¹²¹⁹.

^{*(Fig.404)}Del mismo modo, podría considerarse como una exaltación de la orden dominica la miniatura marginal que decora una de las páginas del ***Llibre en llatí i en mallorquí qui tracte de la vinguda del rei D. Jaume el Conquistador a estas islas, per el P. Pera Marili, dominico, son cronista***¹²²⁰. Versión también basada en el *Libre dels feyts*, la miniatura ilustra el mismo pasaje que se decoraba en la crónica inmediatamente anterior; es decir, el momento en el que Jaime I decide asignar a los monjes el cuidado de la Almudaina y su tesoro. Así, ante una construcción arquitectónica que alude, sin duda, a la fortaleza del rey mallorquín, sentado sobre un trono cubierto por tapiz rojo decorado por grupos de tres puntos y vestido por ropa azul con punteado en rojo, color idéntico al utilizado para los puños de su sayo, el Conquistador, ciñendo corona de altos picos sobre sus rizados cabellos, ofrece una visible llave a un fraile predicador.

^{*(Fig.405)}Asimismo fechada en el siglo XV es la miniatura que decora el frontispicio de la copia ***Lo libre dels fets e dits del rey Alfonso***¹²²¹ realizada en catalán por el canónigo de Valencia Jordi Centelles¹²²² a partir de la versión original de Antonio

¹²¹⁷ JAIME I, *Libre dels feyts*, pár. 87.

¹²¹⁸ “E demanam a don Nuno, e dixem-li que el Rei de Mallorques haviem trobat, e que en vingés ab nos. E dix ell que molt li plaïa. E anam-hi, e menaren-nos a la casa on ell era, e descavalcam nós e don Nuno guarnits”. *Ibidem*.

¹²¹⁹ “E metem-hi dos frares preïcadors que guardassen les cases del rei, e el tresaur, e deu cavallers ab ells, bons es savis, a guardar e a vetllar l’Almudaina, car nós érem tots enujats, e volièm-nos repossar, e era ja lo sol post”. *Idem*. Pere Marsili identificaba a estos dos frailes predicadores con Miquel de Fabra y su compañero, Berenguer de Castellbisbal.

¹²²⁰ Arxiu del Regne de Mallorca. Palma (Cód. 40). Sobre Pere Marsili y su relación con la corte, vid. CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, pág. 22. Jaime II había concedido a fray Pere Marsili la suma de 130 sueldos barceloneses de los derechos del sello real para escribir el *Liber gestorum* de Jaime I, “pro scripturis libri gestorum illustrissimi domini regis Jacobi felicitis recordacioni avi nostr”. RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. XLVII, pág. 58.

¹²²¹ Biblioteca de Cataluña (Ms. 1715). Parece que procede del legado Bonsoms. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.II, pág. 69.

¹²²² Según consta en el *incipit*. Quizás sea su escudo el que se presenta en la orla del mismo folio.



Beccadelli Panormitano¹²²³. De clara influencia italiana, la viñeta, de página entera, muestra al rey entronizado que, cuan príncipe ideal –así se le describe en los folios del manuscrito¹²²⁴–, conversa con algunos miembros de su nutrida corte. Dentro de una estancia cubierta por bóveda de crucería pintada con dibujos geométricos y en cuya clave se ha colocado un vistoso elemento decorativo, el Magnánimo ha sido dispuesto, sentado en trono elevado mediante tarima, bajo un dosel ornamentado con los mismos motivos vegetales que los observados en su real cátedra. Imberbe, luce delicada corona flordelisada sobre bonete y viste amplia ropa bajo largo paletoque con reverso de armiño que se complementa con blancos guantes que enfundan sus gesticulantes manos y con gran medallón que reluce en su pecho. Es destacable la variedad advertida en los rostros y en los atavíos que, alejados de la redundancia y del carácter estereotipado tan propios del arte medieval, recuerda a la pintura italiana del primer renacimiento¹²²⁵. Del mismo modo destacable es el escudo que, portado por ángeles, se incluye al pie de la viñeta, cuyo campo presenta el dimidiado de Aragón y Nápoles.

** * **

En el epigrafe se ha podido constatar la variedad iconográfica que rige la decoración de las crónicas medievales en lo que concierne a la imagen figurativa del rey de Aragón. Además de las usuales imágenes a modo de autor, que por otra parte son las más arcaicas, las miniaturas que ornan estas obras literarias regalan muy distintos tipos compositivos que obedecen, muchas veces, a los pasajes que ilustran. Esta riqueza tipológica junto a la relativa parquedad cuantitativa impide organizar grupos que ayuden a un análisis de conjunto, si bien es posible advertir unos rasgos comunes. Por un lado, la presencia de insignias regias, especialmente la corona que, por ser el distintivo identificativo por excelencia, se observa incluso en la representación del supuesto Ramón Berenguer IV de la *Crónica de Bernat Desclot*.

¹²²³ BOHIGAS, *Manuscrits à miniatures*, págs. 46-47. La obra original, *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, se encuentra conservada en la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 1565). Recuérdese que Antonio Beccadelli fue un humanista que mantuvo estrechos contactos con Alfonso V desde 1434. De hecho, fue su secretario y se ocupó de la correspondencia diplomática y, de un modo especial, de la referente a la cruzada contra los turcos. Más información en CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, pág. 88.

¹²²⁴ En sus líneas se describen las anécdotas o sentencias breves aplicadas al rey y orientadas a difundir su fama de monarca sabio, justo, prudente, amante de las letras y mecenas. De gran interés es el estudio que realiza, sobre el mismo, Eulàlia DURAN GRAU, *Antonio Beccadelli el Panormita. Dels fets e dits del gran rei Alfonso. Versió catalana del segle XV de Jordi de Centelles*, col·lecció “Els nostres clàssics”, Barcino, Barcelona, 1990, págs. 5-68.

¹²²⁵ CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, pág. 47.



Por otro, la comprobación de la exclusividad espacial si el rey se encuentra, claro está, acompañado por otros personajes, característica que se observa ya no sólo en las escenas que podrían considerarse como las habituales para ella¹²²⁶, sino en otras menos abundantes, como la entrevista en Alcañiz o el banquete ofrecido por Pere Martell a Jaime I, ambas procedentes del *Libre dels feyts del rei en Jacme*.

5.3.2.- Genealogías

^{*(Figs.406-431)}La primera obra, ejecutada para y en el entorno de la corte, es la maravillosa serie de retratos dispuesta dentro del **Rollo genealógico de Poblet**¹²²⁷, ejemplar que, por desgracia, hoy se encuentra en pésimo estado de conservación¹²²⁸. Anterior a 1409¹²²⁹, la genealogía tiene que ser entendida dentro de la política de prestigio y del marco de exarcebación dinástica acaudillados primero por el Ceremonioso y proseguidos después hasta Alfonso el Magnánimo mediante la promoción de manufacturas destinadas a la exaltación regia. A pesar de caer en la reiteración, no debe olvidarse que Pedro IV había cedido a la *librería del rey en Pere III*, librería que él mismo había fundado en aquel cenobio populetano, crónicas y otros libros que explicaban los grandes hechos de los monarcas allí inhumados. No fue ajeno a esta voluntad de exaltación de su estirpe el rey Martín I, algunas de cuyas empresas artísticas muestran su apego a la historia: además del *rollo populetano*, conviene recordar el calendario de su *Breviario*, la copia de la *Cronica Regum Aragonum et comitum Barchinone* procedente de San Juan de la Peña, la continuación de la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, y diversas actuaciones políticas, como la reverencia que tributó a sus antecesores en el discurso

¹²²⁶ Como la figuración del rey rodeado de sus cortesanos que inicia el *Libre dels fets e dits del rey Alfonso*, donde el Magnánimo se muestra entronizado, bajo amplio dosel y sobre tarima poligonal.

¹²²⁷ Actualmente se guarda en la Biblioteca de dicho cenobio.

¹²²⁸ Existe la edición facsímil *Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*, Patrimonio Ediciones, Valencia, 1997, que se acompaña del estudio llevado a cabo por Francisco GIMENO BLAY y Amadeo SERRA DESFILIS, *Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*.

¹²²⁹ Josefina Planas considera que por la inclusión del malogrado Martín el Joven como último vástago de la genealogía, el códice debe de ser anterior a su fallecimiento, acaecido el 25 de julio de 1409. PLANAS, *El esplendor*, pág. 192. El rollo ha sido identificado con la "*carte plegada en un tros de basto ab un tros de sendat vert on son tots los Reys D arago e comtes de Barchinona figurats*" que se cita en el inventario de Martín I realizado a instancias de la reina tras la muerte de su esposo. Jaume MASSÓ TORRENTS, "Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó", en *Revue Hispanique. Recueil consacré a l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castellans, catalans et portugais*, vol. XII, Alphonse Picard et fils, Paris, 1905, pág. 495. Citado en Amadeo SERRA DESFILIS, "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón", en *Locus Amoenus*, n° 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 2002-2003, pág. 58, n. 2. En lo que sigue, SERRA, *Dinastía en imágenes*.



inaugural que dirigió a las cortes catalanas reunidas en Perpiñán el 26 de enero de 1406¹²³⁰.

En esta misma línea y siguiendo los postulados de Elías Tormo, quien afirmaba que “la genealogía es lo que justifica, lo que consagra, lo que autoriza, lo que legitima y lo que dignifica”¹²³¹, puede concluirse que es dentro de esta tónica dignificante donde se debe integrar la genealogía que ahora se analiza pues su iconografía no hace sino recordar a los reyes de la real casa, al igual que ya se había hecho con el coetáneo obituario del *Breviario del rey Martín*.

Parece haber sido realizado en el *scriptorium* del monasterio de santa María de Poblet¹²³², foco artístico al que acudían miniaturistas estrechamente unidos a la corona pues, recuérdese de nuevo el hecho significativo, el centro se había convertido en panteón dinástico. Esta obra es otra de las muchas muestras que existen de este género y que fueron relativamente frecuentes en los ambientes principescos de aquella época. *(Figs.423-425) Derivado del modelo de las genealogías bíblicas, en los que el diagrama de círculos era la forma predilecta¹²³³, no es difícil hallar precedentes aunque, es verdad, fuera del entorno peninsular, como la *Genealogia regum Francorum*, de Bernardo Gui, del siglo XIII¹²³⁴, el *Rollo genealógico de los reyes de Gran Bretaña*¹²³⁵, o la más o menos contemporánea *Chronologie universelle*

¹²³⁰ En este discurso, el rey Martín loaba a los catalanes evocando las gestas de sus antepasados al tiempo que ensalzaba los triunfos de la dinastía que él mismo encarnaba bajo el lema “*lloem los barons gloriosos e los nostres parents en la seva generació*”. Ricard ALBERT y Joan GASSIOT (Eds.), *Parlaments a les corts catalanes*, Barcino, Barcelona, 1928, pág. 59. Citado en *Ibidem*, pág. 61, n. 33.

¹²³¹ ELÍAS TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía, Madrid, 1916, pág. 10. Reseñado, en adelante, como TORMO, *Series icónicas*.

¹²³² PLANAS, *El esplendor*, pág. 192.

¹²³³ Sobre este modelo bíblico y su adaptación a las genealogías principescas, vid. Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval”, en José Ignacio DE LA IGLESIA DUARTE (Coord.), *La familia en la Edad Media*, IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2000, Instituto de Estudios Riojanos, Actas, 2000, pág. 434. Será citado, en adelante, como MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Iconografía de la familia*. El rollo también se convirtió en el soporte más adecuado para albergar este tipo de genealogías, que muchas veces acompañaron a las crónicas reales. BROWN, *Understanding*, pág. 108.

¹²³⁴ Más similares contemporáneos en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Iconografía de la familia*, págs. 435 y sig. y también en Christiane KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres: Éssay sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Fayard, Paris, 2000, donde se evidencia el uso de estas genealogías con el fin de perdurar y legitimar el poder. Citada, en adelante, como KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres*. Reseña aparecida en Pedro MORENO I MEYERHOFF, “Ressenya. L'ombre des ancêtres : éssai sur l'imaginaire médiéval de la parenté”, Gayard, Paris, 2000”, en *Paratge. Quaderns d'Estudis de genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lografia*, n° 13, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lologia, Sant Cugat-Barcelona, 2001, págs. 105-106.

¹²³⁵ Probablemente elaborado para Eduardo I (1272-1307) con el fin de legitimar sus campañas contra los escoceses. Hoy está dividido en dos partes: una se conserva en la Bodleian Library de Oxford (Ms. Bodl. Rolls 3) y la otra en la British Library (Cotton Galba Charter XIV.4). Sobre esta genealogía remito a *Age of Chivalry*, págs. 200-201.



d'Orleans¹²³⁶. Por otro lado, no conviene olvidar la *Genealogia regum Francorum, Navarre et Aragonum et comitum Barchinone* que quizás, según Amadeo Serra¹²³⁷, pudo servirle de modelo o de estímulo para su confección.

La sucesión de retratos que muestra ha sido relacionada con miniaturistas activos entonces, como es el caso de Rafael Destorrents¹²³⁸. Lejos de poder establecer conexiones claras con el mencionado iluminador como efectivo autor del código, Josefina Planas cree haber hallado afinidades entre otros maestros que responden a un mismo concepto cultural y geográfico de expresión artística; como es el caso del autor de *Valerio Máximo* que, al mismo tiempo, presenta contactos con el *Guillelmus a Mederio* y con el denominado Maestro de San Cugat, perteneciente al *Breviario del rey Martín*¹²³⁹.

El rollo populetano¹²⁴⁰ consta de un vástago púrpura, doble en sus inicios, que encadena a los sucesivos condes de Barcelona y reyes de Aragón, todos en pie y con sus insignias pertinentes, insertos en sus respectivos redondeles azules. Dos estirpes en un principio; la saga catalana, que comienza con Guifredo, y el linaje aragonés, que arranca con Ramiro I; ambas se unifican en el único medallón doble que existe en la composición; aquel que representa el matrimonio del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV con la reina Petronila. A partir de entonces, diez medallones exhiben a los reyes de Aragón y condes de Barcelona desde Alfonso II hasta Martín el Humano, pues su primogénito no figura inserto en ningún círculo. Letra gótica de buena ejecución precede a cada uno de los tondos identificando a los personajes y,

¹²³⁶ Genealogía cuya finalidad era, asimismo, la de poner acento en la continuidad dinástica en momentos de crisis. Más información sobre este tema en Christiane RAYNAUD, "Mythologie politique et histoire dans la Chronologie universelle d'Orleans (ms. 470)", en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, Paris, 1993, págs. 235-268 y KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres*.

¹²³⁷ SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 71. Su problemática datación y su compleja ejecución en varias fases ha obligado a que sea analizada algo más adelante.

¹²³⁸ Jesús Domínguez Bordona le atribuye una vinculación "hasta cierto punto". DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 164. Josefina Planas, pese a advertir algunas similitudes en los rostros, cree que se debe a otra mano. PLANAS, *La miniatura*, pág. 610.

¹²³⁹ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Ms. L/35) y Biblioteca nacional de Francia (Ms. lat. 5264 y Ms. Rothschild 2529), respectivamente. Códices que, opina, debieron actuar de nexo de unión entre las formas catalanas elaboradas a partir de la influencia francesa y la posterior aportación del Principado al gótico internacional de Valencia. PLANAS, *El esplendor*, pág. 195.

¹²⁴⁰ Formado por 4 piezas de pergamino que miden, respectivamente, 895 mm x 225 mm; 820 mm x 235 mm; 825 mm x 215 mm y 885 mm x 225 mm. Agustí ALTISENT, "Rotlle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó", en VVAA, *Millenium*, pág. 405. A pesar de haber sido uno de los soportes más comunes para la cultura escrita en la antigüedad, los rollos continuaron empleándose en la Edad Media para contener genealogías, pues su formato largo y continuo era el más adecuado. Más detalles en SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 64.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

507

dentro de los vástagos, aclarando su grado de parentesco¹²⁴¹, por lo que no se trata de una simple genealogía según la sucesión de la progenie, sino según la sucesión en la corona¹²⁴²; en este sentido, conviene recordar los términos de Amadeo Serra, quien sostenía que más que una genealogía propiamente dicha se trataba de una serie dinástica¹²⁴³.

*^(Figs.426-427)Aspecto a destacar es la pobreza cromática, escasez que viene reforzada por el toque de lavado que, por otro lado, la pone en contacto con otras obras ultrapirenaicas contemporáneas. Los primeros ensayos con esta técnica, dentro del campo de la miniatura¹²⁴⁴, se encuentran en la Francia de principios del siglo XIV con las iluminaciones de Jean Pucelle insertas en el *Breviario de Belleville* y, sobre todo, en el *Libro de horas de Juana de Evreux*¹²⁴⁵. Más adelante, culminando esta tradición, también se observa en obras capitales como la *Biblia historiada de Carlos V* o el *Psalterio de Juan de Berry*¹²⁴⁶. A pesar de la poca importancia concedida al color, sin embargo, esta técnica permite, mediante la gradación monocroma, sugerir una clara concepción de relieve en estos retratos de monarcas aragoneses que algunos han pretendido como verídicos, o cuanto menos, algunos de ellos¹²⁴⁷. Es verdad que puede sorprender la caracterización de algunos soberanos, como es el caso de Pedro IV o, sobre todo de Martín I, fisonomías que, posiblemente, obedezcan a un deseo de individualización. Suposición aceptable para la explicación de estos rasgos físicos, tan particulares, es la aportada por Josefina Planas, quien sostenía que la apariencia longeva del Ceremonioso se debía a la idea colectiva que de él se tenía, pues había fallecido hacía poco, y que la fisonomía obesa y de aspecto

¹²⁴¹ Lo que indica unos conocimientos previos sobre la historia de la dinastía. Amadeo Serra cree que es verosímil suponer que el miniaturista trabajara con un modelo de referencia suministrado por la propia corte. SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 71.

¹²⁴² Este tipo de lazos explicativos se conforman como una de las más fundamentales diferencias entre las genealogías miniadas y las monumentales series genealógicas de retratos esculpidos. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Iconografía de la familia*, pág. 440.

¹²⁴³ SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 58.

¹²⁴⁴ Las primeras obras en utilizar pinturas blancas y negras son las de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua, realizadas entre 1304-1309 que, a imitación de la escultura, representan las alegorías de los vicios y de las virtudes. Christiane RAYNAUD, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997, pág. 93.

¹²⁴⁵ Biblioteca nacional de Francia (Ms. lat. 10484) y The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York, (Acc. 54 1.2), respectivamente. WALTER y WOLF, *Codices illustres*, págs. 208-209.

¹²⁴⁶ Biblioteca del Arsenal. Paris (Ms. 5212) y Biblioteca nacional de Francia (Ms. Français 13091). PLANAS, *La miniatura*, pág. 610 y AVRIL, *L'enluminure*, pág. 107, respectivamente.

¹²⁴⁷ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 164; BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.1, pág. 257. Una publicación más reciente especificaba que los retratos verdaderos eran los pertenecientes a Martín el Joven, Martín I, Juan II y Pedro IV; dudosos eran los de Alfonso el Benigno y Jaime el Justo; mientras que el resto, eran retratos falsos. VVAA, "Genealogía de los reyes de Aragón", en VVAA, *Aragón. Reino y corona*, pág. 382.



enfermizo del Humano no hacía sino reflejar su verdadero semblante¹²⁴⁸. *(Fig.428)Es verdad que, como ya se observaba en el capítulo dedicado a monedas, en tiempos de Martín I se parecía asistir a un prematuro acercamiento al naturalismo y a la veracidad, pues sus *croats* se alejaban sobremanera de los acuñados por sus predecesores y, a la postre, coincidían con las descripciones que de él realizaban las crónicas¹²⁴⁹. Pero no debe olvidarse que estos mismos tipos, casi idénticos, fueron también acuñados por sus sucesores, por lo que esta suposición, lamentablemente, queda en el terreno de lo dudoso. De igual modo, la pondría en entredicho otra efigie que, cabe suponer, no ha sido clasificada de verídica al haber fallecido el soberano representado hacía siglos: la de Ramiro II, quien también descuella, desconozco el porqué, entre el resto de figuraciones estereotipadas de la genealogía¹²⁵⁰.

Sea como fuere, conviene realizar otras consideraciones con respecto a la imagen del rey de Aragón plasmada en la iconografía de este pergamino. En primer lugar, lo que concierne a las insignias, signos de autoridad que, en este caso, ponen de relieve las dos distintas jerarquías de los personajes representados. *(Figs.429)En líneas generales, y al margen de la aislada representación de Martín el Joven, los condes llevan cubierta su cabeza con las *garlandas*¹²⁵¹, manto sobre sus hombros, visible espada, a veces desenvainada, y flor de lis, elemento que ya se distinguía en las tempranas figuraciones del *Liber Feudorum Maior*. Los reyes, sin embargo, ciñen vistosa corona que alterna generalmente, a dos alturas, anillos y cruces flordelisadas¹²⁵², largo cetro rematado en flor de lis y, en su mano izquierda, pomo crucífero. *(Fig.419)Tan sólo un caso rompe con la monotonía; la efigie de Pedro IV quien ostenta, en lugar del cetro y además de la espada suspendida de visible cincha con hebilla, cuchillo enfundado asido con su mano izquierda. Quizás esta alteración se

¹²⁴⁸ PLANAS, *El esplendor*, págs. 195-196.

¹²⁴⁹ En ellas se hace eco de la mala salud y del exceso de peso del rey Martín. Sin ir más lejos Jerónimo de Zurita explica: “la desconfianza de poder tener hijos, porque estaba doliente de quartana y el impedimento de su persona era tan grande y estaba tan lisiado de gordo y tan entorpecido que no bastaba ningún artificio [...] para que pudiese tener acceso con la reina [Margarita de Prades]; y cuanto más se procuró con remedios muy deshonestos y extraños, fue para más acelerar su muerte”. ZURITA, *Anales*, lib. X. cap. LXXXIX.

¹²⁵⁰ Obsérvese *(Fig.410)

¹²⁵¹ Era un tipo de diadema de oro o plata con engastes de cabujones, perlas y piedras preciosas que se ajustaban a la cabeza dejando ver, en alguna ocasión, la cabellera detrás de la corona. Algunas parecen sugerir decoración de tracería análoga a la corona de la catedral de Tortosa, que fue analizada por Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, “Corona”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 256, donde también hay una reproducción.

¹²⁵² Existen algunas variedades en las coronas de las figuras de Petronila, que inicia un tipo de remate continuado por Pedro IV, que además la ciñe sobre bonete púrpura; Juan I, ubicada sobre visera, muy parecida a la que Salomón lleva en el folio 259 del *Breviario del rey Martín*; y Martín I, muy similar a la de su predecesor el Ceremonioso. Véase *(Fig.431)



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

509

deba al puñal que el monarca empleó, según citan las crónicas, para destruir los privilegios de la unión¹²⁵³; de ahí su otro sobrenombre, pues además de Ceremonioso, se le conoce también como *el del punyalet*. Visten todos ellos distintas indumentarias, aunque predominan los sayos cubiertos por ropas, a veces pellotes y, encima, amplios mantos. *(Fig.410) Una excepción a esto último la personifica el imberbe Ramiro II quien luce, además de sobrio calzado que contrasta con los elegantes borceguíes del resto, cogulla aludiendo, claro está, a su condición de monje.

*(Fig.411) Caso particular es el de Ramón Berenguer IV y Petronila, con quienes convergen, como se ha adelantado, los dos vástagos iniciales de las respectivas casas de Aragón y Barcelona. Digno de mención es el hecho de que Petronila sea la única reina representada, algo que viene justificado, evidentemente, por el significativo papel que jugó la dama en la sucesión de los reyes de Aragón. No parece oportuno reiterar, de nuevo, el procedimiento hereditario a través del cual el rey Monje procuraba la continuidad dinástica¹²⁵⁴, pero sí es preciso hacer hincapié en las diferencias iconográficas, fundamentalmente de autoridad, manifiestas entre las efigies del conde barcelonés y de la reina aragonesa que vienen encabezadas por sus respectivas intituciones. Por compartir todos los rasgos que se presentan en las figuraciones del resto de soberanos de la genealogía, nada va a señalarse sobre la iconografía de Petronila, algo que, en cambio, no sucede con Ramón Berenguer IV, sensiblemente diferente a sus precursores condales. Por un lado, evidenciando la unión que va a establecerse entre las dos casas, muestra un anillo nupcial a la aragonesa, quien adelanta su brazo derecho en señal de consentimiento. Por otro, porta pomo crucífero, símbolo de la efectiva autoridad por él adquirida a raíz de este matrimonio¹²⁵⁵; ambos objetos explican la ausencia de la espada, atributo condal por

¹²⁵³ “nós [Pedro IV], *moguts de gran ira, gítam la mà al punyal*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 4. Asimismo, Zurita explica: “según está recibido comunmente— [...] el rey [Pedro IV] como era de su condición ardiente y fácilmente se encendía en ira, queriendo él por sus manos romper uno de aquellos privilegios [de la unión, ahora disuelta] con el puñal que llevaba, se hirió en una mano; y dijo que privilegio que tanto había costado no se debía romper sino derramando su sangre”. ZURITA, *Anales*, lib. VIII. cap. XXXII. Más detalles sobre este apelativo en el sintético artículo de Armand DE FLUVIA I ESCORSA, “Una possible explicació de l’apel.latiu *el del punyalet* donat a Pere III”, en *Paratge. Quaderns d’Estudis de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lografia*, nos 3-4, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lologia, Sant Cugat, Barcelona, 1992-1993, pág. 7.

¹²⁵⁴ Pues es algo comentado en anteriores capítulos y líneas.

¹²⁵⁵ La crónica de Ramón Muntaner, tan minuciosa en la descripción de las insignias y su simbolismo explica, con respecto al pomo, lo siguiente: “*E el pom significa que així con ell té lo pom en la sua man, que los seus regnes té en la mà, e en lo poder seu; e pus Déus los li ha comanats, que els defena, e els reja e els govern ab veritat, e ab justícia, e ab misericòrdia, e no consenta que null, ne per si ne per altre, los faça tort negun*”. MUNTANER, *Crònica*, cap. CCXCVIII. Recuérdese que, como ya ha sido observado en



antonomasia en el rollo populetano, y la flor de lis. Para finalizar, a pesar de su similitud a primera vista con el de sus predecesores, llama la atención su tocado pues parece ser que, una vez pintados, se le borraron los tres florones que le otorgaban un semblante, acaso, demasiado regio¹²⁵⁶.

*(Fig.422) También es un caso particular el que personifica Martín el Joven; único de la dinastía que no figura inserto en un círculo y quizás destinatario de la genealogía¹²⁵⁷. Acaso añadido por una segunda mano¹²⁵⁸, viste arnés de caballero, pues todavía era primogénito y no rey de Aragón¹²⁵⁹, y se acompaña por lanza con gonfalon y escudo cuartelado en sotuer con las armas de Aragón y Sicilia. Sobre su yelmo, que luce visera abierta, ciñe visible corona en alusión, claro está, a su carácter de rey de Sicilia.

*(Figs.421 y 432) Para terminar con la iconografía de la genealogía, se aludirá tan sólo a la representación de Martín I el Humano, que enlaza con una serie de propuestas iconográficas aportadas por códices franceses¹²⁶⁰, entre los que cabe destacar la sucesión de imágenes de Carlos V en el *Traité sur la Sphère* de Pèlerin de Prusia, en el frontispicio del *Policraticus* de Juan de Salisbury o la de las *Etica* de Aristóteles¹²⁶¹. Todas ellas muestran al rey en majestad siguiendo un viejo esquema derivado de un retrato de autor eclesiástico: el de evangelista, después de obispo o de monje sentado en su estudio¹²⁶², esquemas tradicionales adaptados con el fin de asumir un efecto de legitimidad porque no hacen sino magnificar el carisma del soberano¹²⁶³. En este

anteriores líneas, pese a no ostentar título real, intitulación que en cambio sí tendría su primogénito, Ramón Berenguer adquirió, y en consecuencia acometió, las tareas de gobierno propias de un rey.

¹²⁵⁶ Eliminación advertida por TORMO, *Series icónicas*, pág. 61.

¹²⁵⁷ Conforme a las suposiciones de Amadeo Serra. De este modo, como se constata en otras obras de carácter histórico, el primogénito tendría las efigies de sus antepasados y la de su propio padre para inspirarle sobre la gloriosa tradición que él representaba y sobre la historia que debería continuar. SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 74.

¹²⁵⁸ ALCOY, *La il.lustració*, pág. 112.

¹²⁵⁹ Suposición de TORMO, *Series icónicas*, pág. 60.

¹²⁶⁰ PLANAS, *El esplendor*, pág. 195. En este sentido conviene recordar también los ya aludidos préstamos entre las cancillerías regias francesa y aragonesa, algo ya recalado por PLANAS en su tesis doctoral.

¹²⁶¹ Daniel RUSSO, "Les modes de représentation du pouvoir en Europe dans l'iconographie du XIV^e siècle. Études comparées", en Joël BLANCHARD (Ed.), *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age*. Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Picard, Paris, 1995, págs. 180 y sig. Se verán, en adelante, como RUSSO, *Modes de représentation* y BLANCHARD (Ed.), *Représentation*, respectivamente.

¹²⁶² Más información sobre la evolución de este tipo de retratos en GRABAR, *Vías de la creación*, págs. 65 y sig.

¹²⁶³ RUSSO, *Modes de représentation*, págs. 180 y sig. Véase también, en este sentido, las analogías compartidas con el evangelista de la *(Fig.427). Aunque el texto del libro asentado en el facistol hoy resulta inteligible, en las fotos antiguas pueden distinguirse algunas palabras inscritas, quizás las del comienzo del *Miserere* según Amadeo Serra: "*Miserere mei Deus, Secundum magnam misericordiam tuam*". SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 71, n. 94.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

511

mismo orden de cosas, este tipo de representación también se adecuaría con el sobrenombre que el rey Martín recibió de sus contemporáneos, *l'Eclesiàstic*, pues según una crónica anónima de su reinado, era devoto, quería oír tres misas diarias y rezaba las horas como un presbítero¹²⁶⁴. Por otro lado, Colette Beaune interpretaba este tipo de iconografía en el sentido de hasta qué punto el soberano se implicaba en su relación de mecenas y de protector de las letras¹²⁶⁵, algo que tampoco estaría en desacuerdo con el carácter del Humano.

*^(Fig.433)Muy interesante a nivel iconográfico es la miniatura del folio 8v de la ***Descendentia dominorum regum Siciliae***¹²⁶⁶, obra encargada en 1437 por Alfonso V al ya conocido miniaturista Leonardo Crespí¹²⁶⁷ dentro de la línea general de su promoción artística, pues el monarca puso gran empeño en la iluminación de algunos códices de su real biblioteca para, entre otras cuestiones, proclamar una imagen retórica de príncipe culto, de acuerdo con los modelos italianos de la época¹²⁶⁸. Ideada para evidenciar los efectivos derechos que el Magnánimo tenía para ocupar el trono de Sicilia, el folio de la genealogía pone de manifiesto su descendencia directa de los reyes de Normandía¹²⁶⁹; es decir, tal y como sintetizaba

¹²⁶⁴ M^a Teresa IRADIEL I MALLOL, "Martí I, l'Humà (1396-1410), en SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, pág. 153.

¹²⁶⁵ BEAUNE, *Rois de France*, pág. 18.

¹²⁶⁶ Biblioteca Universitaria de Valencia (Ms. 394, *Olim*, 806). GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Catálogo*, vol. III, pág. 123 y José ALCINA FRANCH, *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles. Catálogo descriptivo: fondos valencianos*, Biblioteca valenciana, Colección de Historia/Estudios, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, València, 2000, págs 246-248. Se verá, en lo que sigue, como ALCINA, *La biblioteca*. En realidad la obra fue escrita, bajo la forma de alegato jurídico-genealógico más que histórico, por Rosell, notario valenciano. CANELLAS y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, pág. 101.

¹²⁶⁷ Fue copiada por Daniel Baro y encuadrada por Juan Castellar. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 89 y SÁNCHEZ MARIANA, *El libro*, pág. 267. Consta que el 11 de marzo de 1437 Leonardo Crespí cobró una cantidad "*per illuminar lo principi del llibre de les successions de Nàpols e la scala e grans de la dita successió, la qual és feta de or fi e adzur e altres colors, lo qual és tot fet e scut [scrit] per obs del dit Senyor rei*". BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.II, pág. 33. Sus obras conocidas son cuantiosas, aunque existe documentación de muchas otras que todavía hoy no han sido localizadas, como la *Epístola de Séneca* (1424), las *Cròniques dels Reis d'Aragó i Cròniques del Rei en Jaume* (1425), los *Privilegios* de la *Bailia general* (1426), unas *Gloses sobre Furs*, que pintó con la colaboración de su hermano Pedro, o el *Oficio eclesiástico de san Alfonso* (1446). AGUILERA (Coord.), *Arte medieval*, vol. II, pág. 294.

¹²⁶⁸ Más información sobre las claves que definen, en el Nápoles de Alfonso V, el uso de la cultura como instrumento de propaganda en J. H. BENTLEY, *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton, 1987, págs. 222-241. Citado en Joan MOLINA I FIGUERAS, "Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez, pintor y miniaturista de Corte", en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*, pág. 520.

¹²⁶⁹ De los que había existido una genealogía monumental que decoraba el pórtico de la catedral de Cefalú. Destruída en el siglo XV, la serie realizada en mosaico, consistía en paneles con los retratos a partir de Guillermo I hasta Federico II. Pese haber desaparecido, se describe en el *Rullus Rubeus* de 1329. Más detalles en Paola RÉFFICE, "Genealogía", en VVAA, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1995, pág. 489. En adelante, VVAA, *Arte Medievale*.



Francesca Español, el manuscrito tiene su razón de ser en las aspiraciones políticas del rey aragonés hacia aquellas tierras italianas¹²⁷⁰.

Integrada dentro del grupo de las genealogías presentadas dentro de formas arquitectónicas, desarrolladas a partir del siglo XII¹²⁷¹, la presente iluminación muestra dos columnas¹²⁷², la primera de las cuales arranca con Roger, cuya unión, dispuesta en los muros almenados de una fortaleza, desemboca en una gran puerta abierta flanqueada por dos torres similares en su aspecto a las que luego remataron los lienzos pétreos del Castelnuovo napolitano¹²⁷³. Un joven personaje, ataviado con vestiduras y complementos de la época, entre los que destaca la espléndida corona sobre bonete¹²⁷⁴, la magnífica espada y la ropa corta palada¹²⁷⁵, entra por ella, pues con él concluye el intrincado desarrollo familiar. Es Alfonso V; “*Alfonsum feliciter*”, quien accede al castillo alusivo a la realeza siciliana una vez ha justificado, de un modo pormenorizado e indiscutible¹²⁷⁶, su adhesión al vetusto linaje. El pulcro

¹²⁷⁰ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 127. Esta tesis es también la defendida por Gennaro TOSCANO en “Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre la miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón”, en VVAA, *Renacimiento mediterráneo*, pág. 82, por ejemplo.

¹²⁷¹ Ya en la primera mitad de aquella centuria, en la *Crónica de Eckhart de Aura* –Berlin. Gabinete de las Estampas (Ms. lat. fol. 295)– se imagina la secuencia dinástica dentro de un alto edificio. Al respecto, vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Iconografía de la familia*, pág. 439. Reproducido en André BURGUIÈRE, Christiane KLAPISCH-ZUBER, Martine SEGALÉN y François ZONABEND, *Historia de la familia*, vol. I. Mundos lejanos, mundos antiguos, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 348. Según se cita en *Ibidem*. Vid. ^{*(Fig.434)}

¹²⁷² En la columna de la izquierda, encabezada por los términos “*Descendencia dominorum regum Sicilie*” se enumeran los reyes y príncipes de Aragón con derecho de sucesión en el reino siciliano. La columna de la derecha, encabezada por la efigie *del Normando*, quien fue rey de la isla *per acquisitionem*, es decir, por derecho de conquista, se inicia con la inscripción “*Gradus parentele descendentis linee et ascendentis inter dominum regem alfonsum feliciter nunch regnantem et alios reges Sicilie*”. BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II,II, pág. 33.

¹²⁷³ Amparo Villalba encontró semejanzas con las torres levantinas del Cuarte. VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 90.

¹²⁷⁴ Tipo de tocado que se observa en personajes de carácter regio de otras obras contemporáneas, como se ve en uno de los Magos de la Adoración del panel del *retablo de Sant Esteve de Banyoles* de Joan Antigó, fechado entre 1438-1439. Una reproducción del mismo en ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 324.

¹²⁷⁵ Confundida, en alguna ocasión, con un escudo de Aragón. M^a Cruz CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, “*Descendentia Regum Siciliae*”, en TOSCANO (Coord.), *Biblioteca Reale*, pág. 494 y, de la misma autora e idéntico título, en M^a Cruz CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ y Gennaro TOSCANO, *La Biblioteca Reial de Nàpols d’Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria. 1442-1550. La Biblioteca Real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria. 1442-1550*, Biblioteca Valenciana, Antiguo Monasterio de San Miguel de los Reyes. 23 de abril - 27 de junio de 1999, Generalitat Valenciana *et alii*, Valencia, 1999, pág. 44. Este último se verá, en lo que sigue, CABEZA y TOSCANO (Coords.), *Biblioteca Reial*.

¹²⁷⁶ En primer lugar, los círculos que flanquean la columna iniciada con la representación de Rogerio explican, en un lado, el grado de parentesco existente entre éste y los sucesivos integrantes de la genealogía; por otro, el que tenía con Alfonso. En segundo lugar, esta columna, que no es sino una larga filacteria iniciada con el legendario rey siciliano, finaliza con un tramo que sostiene el propio Magnánimo, evidenciando visualmente, un nexo de unión y, por tanto, de pertenencia a la saga.



tratamiento de su figura, que contrasta con la más esquemática de Roger, hizo pensar a Almarche que, acaso, era un verdadero retrato del monarca¹²⁷⁷.

*(Figs.435-441) También dentro de la primera mitad del siglo XV habría que situar la tercera obra, la ***Genealogia regum Navarre et Aragonie***¹²⁷⁸ realizada por Jaume Domènech¹²⁷⁹ a instancias de don Juan, quien luego sería Juan I¹²⁸⁰, y cuya ilustración ha sido adscrita dentro del estilo interaccional¹²⁸¹.

Siguiendo el mismo esquema que ya se ha visto en la genealogía del *rollo de Poblet*¹²⁸², sus pergaminos exhiben, insertos en círculos, los nombres de la serie de monarcas de Navarra y Aragón y de la línea sucesora de los condes barceloneses, algunos de los cuales han sido efigiados con fino trazo negro a veces rellenado con tenue rayado rojo, verde, azul o amarillo¹²⁸³.

*(Figs.436, 438, 439 y 441) De la dinastía de Navarra, sobresalen las figuraciones de García Jiménez, Ramiro I y Ramiro II. Barbados y generalmente sentados sobre sencillo banco corrido sobre el cual no ha sido dispuesto ningún tipo de ornamentación, con la única excepción de Ramiro II, quien sienta sobre abultado

¹²⁷⁷ Francisco ALMARCHE VÁZQUEZ, "Leonart y Domingo Crespí, miniaturistas valencianos del siglo XV", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1920, págs. 14-22. Citado en VILLALBA, *Miniatura valenciana*, pág. 89.

¹²⁷⁸ Que se conserva en la Biblioteca de Cataluña (Ms 246). Sus folios 10v y 11r están dedicados al "*Arbor Genealogie Regum Francorum*", según reza su propio encabezamiento. También en estos folios se observan figuraciones: bajo un círculo en el cual se representa la fundación de *Syrambrie*, se observan las efigies de los condes *Maxchomixus* y *Genebaldus* y, ya en el siguiente folio, la figuración entronizada de "*Pharamundus, primus rex francie*". La datación, que deriva de la profecía datada en 1428 escrita con una mano muy semejante a la del copista del manuscrito, es la ofrecida por BOHIGAS en *La ilustración*, vol. II.I, págs. 256-257. No obstante, Amadeo Serra advierte distintas etapas acaecidas entre la segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV, más algunas notas posteriores de la mano de Pere Miquel, lo que le lleva a suponer la obra anterior al rollo populetano. SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 71, en especial n. 99.

¹²⁷⁹ Aparece también como Domenge. De entre otros cargos, destacó por ser historiador dominicano, inquisidor en Mallorca, provincial de Aragón, preceptor y predicador del infante Juan y obispo de Atenas. Mantuvo estrecha relación con Juan Fernández de Heredia y con Pedro IV, quien le encargó un *Compendi historial*; crónica universal que nunca llegó a concluir, y esta genealogía, redactada entre 1379 y 1380, uno de cuyos ejemplares es el que aquí se estudia. CANELLAS Y TRENCHS, *Cancillería y cultura*, págs. 41-42.

¹²⁸⁰ BOHIGAS en *La ilustración*, vol. II.I, pág. 256; o SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 71.

¹²⁸¹ BOHIGAS en *La ilustración*, vol. II.I, pág. 257. Algo que no comparte Josefina PLANAS, en *La miniatura*, pág. 611.

¹²⁸² Aunque son importantes las diferencias entre ambas, como la presencia de un texto histórico que respalda la genealogía de Barcelona, el interés por remontarla hasta la dinastía navarra, o la limitación de la serie icónica a seis efigies.

¹²⁸³ García Jiménez, Guifredo, Ramiro I, Ramiro II, Ramón Berenguer IV y Petronila. Erróneamente Rosa ALCOY señalaba otras identificaciones: Juan I, como duque de Gerona, y Pedro IV el Ceremonioso. ALCOY, *La ilustración*, pág. 112. La serie arranca con los Pipínidas, los Capetos y la casa de Valois con todos sus representantes hasta llegar a Violante de Bar, nieta del rey francés Juan II y primera esposa del destinatario de la obra, "*sposa domini Johannis primogeniti domini Petris Regis Aragonie, Ducis Gerunde et Comitum Cervarie et Bisuldini*"; el futuro Juan I. A continuación, comienza la genealogía de los reyes de Navarra y Aragón. Una breve descripción de la iconografía en SERRA, *Dinastía en imágenes*, págs. 71-72.



cojín de rollo rematado por botones, se presentan ciñendo corona y sosteniendo cetro con alguna de sus manos. Los remates de ambas insignias varían según la representación, pues alternan distintos elementos que siempre se repiten: lises, picos simples o pomados y perlas. Dos de ellos muestran escudos; García Jiménez apoya su mano sobre uno que exhibe las cadenas de Navarra, mientras que Ramiro I se acompaña de otro, que descansa sobre espada, en cuya superficie campea la cruz de Íñigo Arista. Ambos visten arnés, indumentaria que contrarresta con las vestiduras de Ramiro II, embutido en sayo y ropa de tonos azulados y en apuntados borceguíes. Esta ausencia de elementos combativos, como la armadura, el escudo y la espada, quizás no se deba a otra cosa que a su conocida calidad de monje.

^{*(Fig.441)}Mención especial merece también Petronila, quien ha sido representada, tan sólo, de medio busto. Ubicada dentro de un círculo que arranca de la línea aragonesa pero que entronca con la central, con lo que se evidencia la unión entre las casas de Aragón y de Barcelona¹²⁸⁴, mira hacia lo alto en dirección a su desposado. Luce corona, tan propia de su condición, sobre los cabellos sueltos que descansan sobre sus hombros. Viste, según el atuendo de la época, saya abierta en su pechera que descubre un delicado corpiño interior fruncido. La inserción de la dama en la genealogía se debe, al igual que en todas las genealogías anteriores, a su importante papel en la continuidad de la dinastía de Aragón, papel que protagonizó a raíz de su matrimonio con el conde barcelonés, quien también refleja, en su iconografía, dicho enlace. ^{*(Figs.437 y 440)}Al igual que su antecesor Guifredo, ataviado con arnés y sentado sobre banco corrido, sostiene con una de sus manos un escudo palado. A diferencia, sin embargo, de su ilustre predecesor, sienta sobre almohadón, muestra en su mano diestra un elemento circular, quizás un anillo en alusión a su compromiso con Petronila, y ciñe su cabeza una sencilla cinta, simbolizando, acaso, su cualidad de príncipe adquirida tras sus esponsales.

A partir de esta unión se mantiene la continuidad en las dos caras de cada folio hasta llegar a Juan I, para cuyos hijos se habían reservado dos círculos en blanco que no fueron iluminados. Su hermano Martín aparece con el título de *comes de Luna et postea Rex Aragonum*, claro indicio de que esta parte se concluyó una vez había ascendido al trono del último vástago de la serie dinástica¹²⁸⁵.

¹²⁸⁴ Obsérvese, en la ^{*(Fig. 435)}, que el tondo que circunda a Ramón Berenguer IV se adentra, también, hacia la línea central, algo que, en cambio, no ocurre con el rey Ramiro.

¹²⁸⁵ SERRA, *Dinastía en imágenes*, pág. 72.



*^(Fig.442)De características idénticas a otros códices franceses contemporáneos, como *Le code*, de 1458, es la siguiente obra a la que se hará especial mención a pesar de no insertar imágenes del rey de Aragón propiamente dichas. *^(Fig.443)Nos referimos a la ***Genealogía de los reyes de España de Alonso de Cartagena***¹²⁸⁶, de hacia 1460¹²⁸⁷, sucesión iconográfica de 82 personajes reales de Castilla y León desde don Pelayo hasta Enrique IV que fue ideada para demostrar, según parece, dentro del contexto de las colonizaciones, la mayor antigüedad de la monarquía castellana ante la inglesa y la portuguesa¹²⁸⁸. Dibujos realizados a pluma con tinta negra, los distintos modelos empleados ponen de manifiesto cierto interés, por parte del miniaturista, hacia un tono narrativo, carácter descriptivo que ha sido entendido como historicista al observar que en ocasiones las efigies aludían al carácter del monarca o a algún hecho relevante de su reinado¹²⁸⁹. Estudios más recientes han advertido, sin embargo, la utilización de los mismos esquemas para distintos soberanos a quienes, en algunos casos, nada les representaba esta iconografía que les había sido adjudicada¹²⁹⁰.

Calificada como “a medio camino entre las “genealogías” medievales y las crónicas breves”¹²⁹¹, como “la primera y probablemente la más interesante ilustración

¹²⁸⁶ Biblioteca del Palacio Real, Madrid (Ms. II.3.009). Existen otros ejemplares iluminados: uno en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 8210), que fue iluminado para la reina Isabel de Portugal a mediados de siglo XVI y del que existe una reproducción facsímil en *El libro de la genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, 2 vols. –I. facsímil; II. Estudio, transcripción y traducción por Bonifacio Palacios Martín, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Scriptorium, Valencia, 1995 –en adelante se verá como PALACIOS, *Genealogía*–; y un segundo en la biblioteca de El Escorial (Ms. h. II. 22), con grabados en cobre adheridos al pergamino y con ilustraciones de los Reyes Católicos en su folio 126r –será analizado a continuación–; y un último ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 19-2), aunque ya fecha hacia 1526. Ana MUNTADA, “Un ejemplar de la “Genealogía de los reyes de España” de Alonso de Cartagena en manos de la emperatriz Isabel de Portugal”, en *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, n° 2, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1994, pág. 170. Aparecerá, en adelante, como MUNTADA, *Genealogía*. Sobre todos estos ejemplares véase también PALACIOS, *Genealogía*, págs. 65-70.

¹²⁸⁷ Pues Alonso de Cartagena todavía estaba escribiendo el texto latino en el invierno de 1456. TORMO, *Serie icónicas*, pág. 238.

¹²⁸⁸ No en vano se identifican los títulos de *rex gothorum*, *rex hispaniae*, *rex castellae*. Así, el rey de Castilla, como afirmaba el propio Alonso de Cartagena “*non ssolamente descende de los reyes de los godos e de las cassas de Castilla e Leon, mas aun de linage de todos los reyes de España. E antes mas propiamente fablando, los reyes de España descenden de ssu casa*”. R. B. TATE, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970, pág. 70. Citado en *Ibidem*, págs. 169-170. Sobre la ideología política de esta genealogía de Alonso de Cartagena, que pretendía demostrar que el reino de Castilla era heredero institucional de la monarquía visigoda, remito a PALACIOS, *Genealogía*, págs. 105-126.

¹²⁸⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, pág. 195.

¹²⁹⁰ Representativo es, en este sentido, la efigie de Enrique IV, a quien se le confiere un retrato de héroe cristiano cuando, en realidad, no lo fue. Joaquín YARZA LUACES, “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”, en *Cuadernos de Arte y de Iconografía*, III, n° 3, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte “Marqués de Lozoya”, Roma, 1989, pág. 40.

¹²⁹¹ PALACIOS, *Genealogía*, pág. 13.



gráfica de la historia de España que se pueda conocer”¹²⁹² y como “punto culminante en la iconografía genealógica medieval española”¹²⁹³, sus ilustraciones muestran también, y de ahí nuestro interés, a los futuros reyes de Aragón Fernando I, Alfonso V y Juan II; es decir, a los tres primeros soberanos de Aragón de la rama castellana de Trastámara. Su colocación en el folio consagrado a Juan I, a quien se le dedica el panel principal, se explica, precisamente, por la relación familiar existente entre todos ellos: Juan I fue padre de Fernando y éste, a su vez, padre de Alfonso y Juan¹²⁹⁴. No es mucho lo que puede comentarse acerca de sus efigies, identificadas mediante sus correspondientes letreros, ya que, como se ha señalado, figuran como consortes y no como reyes. Así, don Fernando, ataviado según indumentaria de la época y tocado por exagerado bonete sobre cofia, conversa animadamente con su hermano don Enrique. Justo debajo, otro recuadro se presenta atiborrado de personas. Son, de izquierda a derecha, doña Leonor, don Pedro, don Enrique, don Alfonso, don Juan y doña María, todos ellos infantes de Aragón por ser hijos de Fernando y doña Leonor de Alburquerque. De todos el grupo, dos alcanzaron a ser soberanos de la Corona de Aragón: Alfonso y Juan, que en nada se diferencian, iconográficamente, de la representación de sus hermanos.

^{*(Fig.444)}Realizados mediante dibujos hechos a pluma con tinta negra aparecen los Reyes Católicos en el folio 126r del *Árbol genealógico de los reyes de España*¹²⁹⁵. ^{*(Fig.445)}La letra de la genealogía ha sido fechada a mediados del siglo XV¹²⁹⁶, por lo que la ilustración debe acercarse a aquel momento; se recordará que

¹²⁹² TORMO, *Series icónicas*, pág. 221.

¹²⁹³ Pues la ubicación de los personajes, insertados en viñetas, se anticipa a la moderna estética del cómic. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Iconografía de la familia*, pág. 441.

¹²⁹⁴ En la parte central se ha representado al rey castellano Juan I cayendo del caballo, a resultas de cuyo accidente perdió la vida. A su lado, sus esposas, doña Leonor –hija de Pedro IV el Ceremonioso– y Beatriz de Portugal, y los hijos tenidos con la primera: don Fernando y don Enrique, los futuros Fernando I de Antequera y Enrique III el Doliente. También figuran los hijos de Fernando, dos mujeres y cinco hombres, aunque falta uno, don Sancho, que murió muy joven. Entre ellos, Pedro, que murió en la guerra en Nápoles y Alfonso, el futuro Magnánimo. Las identificaciones, apoyadas por inscripciones, proceden de IGUAL, *Iconografía*, pág. 21.

¹²⁹⁵ Biblioteca del monasterio de El Escorial (Ms. h. II.22). Manuel P. MIGUÉLEZ, *Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca del Escorial. Relaciones históricas*, vol. II, Imprenta Helénica, Madrid, 1917, págs. 26-27 –en adelante, MIGUÉLEZ, *Catálogo*–. Su título, ubicado en el fol. 220r, reza: “Este es el árbol de la Genealogía de los Reys de España después que los godos fueron señores della desde el primer rey llamado Athanarico fasta el rey don Enrique quarto, segunt se contiene de yuso, e algunos santos que en su tiempo florecieron”. Me gustaría aprovechar estas líneas para agradecer al Sr. José Luis del Valle Merino todas las gestiones que realizó para facilitarme las reproducciones que solicité de este y otros códices guardados en la Biblioteca de El Escorial.

¹²⁹⁶ Fray Julián ZARCO CUEVAS, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, tom. I, Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1924, pág. 202 –en adelante, ZARCO, *Manuscritos castellanos*–. Bonifacio Palacios la considera de la segunda mitad de siglo. PALACIOS, *Genealogía*, pág. 68.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

517

las granadas que aparecen por entre los ramajes arbóreos no tienen que aludir, necesariamente, a una fecha posterior a 1492, pues Enrique IV las había usado como divisa. A la izquierda se observa a don Fernando que, coronado y de punta en blanco sobre caballo enjaezado, se dispone a atacar con la espada en alto. A la derecha, ataviada con ricas vestiduras según denuncia del ribete trabajado de su amplia ropa, se presenta doña Isabel entronizada, con corona y cetro en su diestra mano. Aunque no hay rótulos que identifique a los reyes y a pesar de su estado inacabado, esta composición parece denunciar que, al igual que se observa en otros géneros artísticos, el iluminador tomó como modelo los sellos plúmbeos de los Reyes Católicos, en cuyo anverso figuraba el monarca ecuestre y en cuyo reverso aparecía la reina entronizada¹²⁹⁷.

Más novedosa resulta la decoración de la genealogía que precede esta composición. Resultado esta vez del grabado en cobre, lo que lleva a pensar en una posible primera fase de ejecución¹²⁹⁸, los folios se ornan de diversas figuras de reyes que han sido pegadas a las hojas del manuscrito para acompañar el texto explicativo. Así, desde Atanarico, primer rey del linaje, hasta Enrique IV, el último de ellos, se suceden diversas efigies que se agrupan en tres grandes tipologías: en pie, ecuestre y busto. No es este el lugar adecuado para abordar estas figuraciones pues, además de pertenecer al género del grabado, la mayoría atañen a los reyes de Castilla y León. No obstante, se advertirá que se recogen, por vínculos familiares, algunas efigies de los reyes de Navarra y de Aragón: Íñigo Arista, Sancho el Mayor –en pie–, Alfonso I y su esposa doña Urraca, Leonor de Castilla, esposa de Alfonso IV, y María de Castilla, casada con Alfonso V, por ejemplo¹²⁹⁹. Posiblemente, el hecho de que el motivo de su

¹²⁹⁷ La identificación con los Católicos se ve reforzada por el texto que, ubicado bajo la figura de Enrique IV del folio 125v, precede a la ilustración: “Los muy ilustrisimos y poderosos principes el rey don fernando y la reyna doña ysabel su muger Reyes de los rreynos y señorios de Castilla y de León de Aragon y de Sicilla y de Granada [...] appegada despues de la muerte del rrey don enrique su hermano el año de mill y quatrocientos y setenta y cinco. Anos que dios deve [sic] bendecir y reynar por largos tiempos amen”. Tanto la letra como la tinta utilizada es distinta a la empleada en los folios anteriores, lo que parece corroborar la teoría de las dos fases de ejecución.

¹²⁹⁸ Este códice se constituye como uno de los primeros ejemplos conocidos de la técnica quirometalográfica, y su elaboración se ha atribuido a orfebres alemanes llegados a España para trabajar en la construcción de la catedral burgalesa. De hecho, el manuscrito pudo deberse al rabino burgalés Salomón ha-Leví que, convertido al cristianismo, adoptó el nombre de Pablo de Santa María. Más detalles en José Luis GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MORENO, “Alonso de Cartagena (1384-1456). Genealogía de los Reyes de España, que escribió en latín don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Traducida al romance y glosada y añadida por Juan de Villafuerte”, en VVAA, *Reyes Católicos*, pág. 338.

¹²⁹⁹ Los reyes de Navarra se muestran en el folio 121r. En el 122r se encuentran Alfonso I y doña Urraca. En el 123r se presenta la reina Leonor, hija de Alfonso IV de Castilla. En el 124r, se efigia a otra reina Leonor, esta vez hija de Fernando III y casada con Alfonso IV de Aragón. Finalmente, en el folio 125r, figura doña María, casada con el Magnánimo.



inclusión sea accesorio ha llevado al artífice a ofrecer su figuración mayoritariamente en sencillos bustos insertos en pequeños círculos que complementan el desarrollo dinástico. No obstante, y como también se aprecia en las efigies más relevantes, todos ellos presentan los atributos propios de su alta dignidad y se diferencian los unos de los otros por las cartelas identificativas y por el colorido que ha dispuesto sobre sus ropajes.

^{*Fig.446}La siguiente representación de unos reyes de Aragón de carácter genealógico se halla en la ***Divina retribución*** del Bachiller de Palma¹³⁰⁰, obra que, fechada en 1498¹³⁰¹, contrapone la derrota de Juan I en Aljubarrota (1385) a la célebre victoria de Isabel y Fernando en Toro, siempre frente al enemigo portugués (1478)¹³⁰². En el frontis, a modo de árbol de Jesé¹³⁰³, figuran los linajes de las casas reales de Castilla y de Aragón desde Juan I de Castilla, con quien arranca el magnífico tronco enramado, hasta el príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, a quienes posiblemente iba destinado el volumen¹³⁰⁴. Entre ellos destacan, por ser aragoneses y convertirse en objeto de análisis del presente estudio, Fernando I, Juan II y Fernando II¹³⁰⁵ dispersos entre las ramas del árbol de consanguinidad¹³⁰⁶.

Los soberanos, fruto de una mano anónima de una modesta maestría que se manifiesta en la burda ejecución y en los limitados recursos latentes en las

¹³⁰⁰ Monasterio de El Escorial (Ms. Y.III.I).

¹³⁰¹ GÓMEZ MORENO, *Reflejo literario*, pág. 335. Enrique Pardo había adelantado la obra hasta 1479 – Enrique PARDO CANALIS, *Iconografía de Fernando el Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1963, pág. 39. En lo que sigue, PARDO, *Fernando el Católico*–.

¹³⁰² ZARCO, *Manuscritos castellanos*, tom. III, pág. 40 y PARDO, *Fernando el Católico*, pág. 39.

¹³⁰³ Cuya primera representación Émile Mâle creyó encontrar en una vidriera de Saint Denis encargada por el abad Suger en 1144. Tesis expuesta por primera vez en 1914 en un artículo publicado en 1914 por la Revue de l'Art ancien et moderne, fue retomada por el autor en Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Armand Collin, Paris, 1947. Citado en RÉAU, *Iconografía*, t. I, vol. II, pág. 137. No obstante, existen representaciones anteriores, como la que muestra el *Evangelionario de Vysehrad* de Praga, de finales del siglo XI o las miniaturas francesas de la *Biblia de Saint Bénigne de Dijon* y del *Légendaire de Citeaux*, por ejemplo, ambas del primer cuarto del siglo XII y, por tanto, anteriores a Saint Denis. *Ibidem*, pág. 138.

¹³⁰⁴ Entre otros hechos, además de la victoria de Toro y de la entrada triunfal en la ciudad de Toledo, la *Divina Retribución* celebraba el nacimiento del príncipe don Juan, recibido con amor y esperanza por parte del pueblo castellano. ZARCO, *Manuscritos castellanos*, tom. III, págs. 40-41. Sirva la nota para recordar, como hacía Joaquín Yarza, que ya Andrés Bernáldez afirmaba que habían bautizado al príncipe “muy triunfalmente”. Sobre la ceremonia de su bautismo, preparada con alto contenido religioso y político, remito a la descripción que ofrece Joaquín YARZA LUACES en “Un arte al servicio de los reyes”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 134-135.

¹³⁰⁵ También están representados los castellanos Enrique III y Juan II, ambos identificados con sus rótulos correspondientes.

¹³⁰⁶ Juan I de Castilla tuvo, con su esposa Leonor de Aragón, a los futuros reyes de Castilla y de Aragón, Enrique III y Fernando I, respectivamente: ambos conforman el segundo estadio de la genealogía, a los que le siguen sus descendientes más inmediatos. Como se verá, el vínculo entre ambas casas vuelve a ponerse de manifiesto con las efigies de los Reyes Católicos.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

519

fisonomías y en las acartonadas gesticulaciones, han sido dispuestos de medio busto por arrancar de gruesa hojarasca¹³⁰⁷. Todos ellos lucen corona floronada sobre sus cabezas mientras que unos letreros, ubicados en la moldura que los delimita sin éxito, ya que las cabezas de los Católicos rebasan el ribete, ayuda a identificarlos. Pese a lo estereotipado de sus semblantes e indumentarias constan ciertas divergencias en el uso de las insignias pues tan sólo la reina Isabel porta cetro, mientras que el resto, todos varones, presentan espada de curvo arriaz empuñada con su diestra mano. De mismo modo, es preciso advertir la utilización de escudos palados en los casos de Fernando I y Juan II, cuya finalidad no es otra que la de reconocerlos como miembros de la casa real aragonesa. La ausencia de este elemento en manos del Católico se explica porque aquí no figura únicamente como rey de Aragón, sino como parte del gobierno bicéfalo característico del nuevo modelo gubernamental protagonizado por los Reyes Católicos y que está tan bien sintetizado en la expresión *tanto monta monta tanto* que ideara Antonio de Nebrija. Este último aspecto vuelve a ponerse de manifiesto, iconográficamente, en la localización de ambos soberanos; Isabel y Fernando no se colocan inmediatamente después de sus predecesores, sino que han cruzado sus posiciones: Fernando culmina la línea castellana e Isabel la aragonesa. Para que no haya confusión sobre su respectiva ascendencia, el miniaturista ha empleado dos líneas rojas que unen a Juan II de Aragón con don Fernando y a Juan II de Castilla con doña Isabel.

El rey flanquea, junto con su esposa, a un joven quien, coronado por dos ángeles, ostenta un gran escudo coronado por el águila de san Juan en cuya superficie se han unificado las armas de sus dos progenitores: es el desafortunado príncipe don Juan, quien iba a reunir bajo su cetro el imperio conseguido por los reinos de Castilla y de Aragón.

¹³⁰⁷ Salvo el ubicado en la raíz, Juan I de Castilla, quien se muestra entronizado y acompañado por un gran escudo que presenta las armas de Castilla, León y Portugal. No es extraño que el árbol arranque con su efigie, pues tras el convenio de marzo de 1383, casaba con la infanta y heredera de Portugal doña Beatriz, lo que le dio derecho a intitularse rey de Portugal tras la muerte de Fernando I. Los problemas derivados de esta intitulación, ilegítima desde el punto de vista de los portugueses, implicó una serie de conflictos bélicos que alcanzaría hasta el reinado de los Reyes Católicos. Algunos detalles sobre estos conflictos en Luis PERICOT GARCÍA (Dir.), *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos Hispanos. La Baja Edad Media y la Unidad Nacional*, vol. III, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1935, págs. 60 y sig.



^{*[Fig.447]}Anterior a 1492 por no ostentar la granada en el señal real es la *Crónica Genealógica* o el ***Chronicon Genealogicum Mundi***¹³⁰⁸, la última obra donde, entre su magnífica decoración iluminada, se incluyen también las efigies de los reyes de Aragón¹³⁰⁹. En líneas generales, su anónimo miniaturista ha seguido un esquema que, bastante frecuente, ya se había visto en anteriores genealogías¹³¹⁰; esto es, un tallo que enlaza una sucesión de círculos cuyos campos albergan el nombre del vástago o, en su caso, su imagen figurativa. Y es, precisamente, en su desenlace donde se hallan las imágenes aquí objeto de estudio: dos grandes discos, mucho mayores que los pertenecientes a sus antecesores, que alojan las representaciones de los Reyes Católicos.

A la izquierda, don Fernando, en pie y elegantemente ataviado con telas tornasoladas según la moda del momento, es identificado con facilidad mediante el escudo sobre el cual descansa su mano izquierda. Por su parte, a la derecha, Isabel, también estante e igualmente vestida con hermosa indumentaria y grácil tocado, observa a su esposo al tiempo que se apoya sobre adarga blasonada con sus armas familiares. A partir de ambos tondos brotan sendas líneas que convergen en un nuevo escudo, que pende entre uno y otro, cuya superficie se ve amueblada por los blasones de ambos monarcas y que pone de manifiesto de un modo ostensible la unión que, a raíz de su matrimonio, se estableció entre ambas coronas.

** * **

Del análisis de todas estas genealogías puede concluirse que, en líneas generales, la figuración de los reyes de Aragón conserva unas apariencias más o menos comunes desde las primeras décadas del siglo XV. Llama la atención el relativo conservadurismo en la composición pues, hasta finales de la centuria, consta muchas veces de tondos en los que, unidos por vástagos de distinta naturaleza, se aloja la serie icónica. Dejando al margen la posible hipótesis de que la *Genealogia regum Navarre et Aragonie* fuese anterior y, por tanto, modelo de inspiración para el

¹³⁰⁸ Su título completo es "*Chronicon genealogicum regum ab initio mundi usque ad Reges Catholicos Ferdinandum et Elisabeth Hispaniae*". Se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Ms. 28 . I . 3).

¹³⁰⁹ Sus folios también presentan seis escenas del Antiguo Testamento. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 82 y LÓPEZ SERRANO, *Libros manuscritos*, pág. 34. Una relación de sus miniaturas en ANTOLÍN, *Catálogo*, vol. IV, pág. 608.

¹³¹⁰ Como el *Rollo genealógico de Poblet* o la *Genealogia regum Navarre et Aragonie*, por ejemplo. En este sentido se señalará que, cuando se consulta el volumen se tiene la impresión de que en origen tuvo la tipología de rollo y que ha sido cortado para poder ser encuadernado.



célebre *Rollo genealógico de Poblet*, lo cierto es que ya a inicios del siglo XV se observan unos rasgos que se mantendrán hasta finales de la centuria, algo antes de 1492, cuando fecha la última genealogía recopilada con esta tipología. Aunque con algunas excepciones, los soberanos se exhiben en pie y engalanados con sus insignias, atributos de realeza que siempre contrastan con los empleados por los miembros de la casa condal de Barcelona¹³¹¹ cuando éstos aparecen representados.

Acompañadas o no por textos que las apoyen históricamente, estas genealogías no sólo son muestra de la preocupación de los reyes por la exaltación de su estirpe, sino que también evidencian la inquietud por el futuro de su linaje. En esta línea no hay que olvidar que este género representaba al rey abstracto o lo que, con tanto acierto, Kantorowicz sintetizó como la ficción mística de *los Dos Cuerpos del Rey*¹³¹²; es por ello que la mayoría de estas ilustraciones tienen que ser entendidas, más que como genealogías, como verdaderas series dinásticas.

Conviene destacar la clara diferencia de género que se ostenta en este tipo de manufacturas, contraste que se rompe en sólo dos casos, muy justificables por otra parte: Petronila de Aragón e Isabel de Castilla. También se llamará la atención sobre la preciosa *Descendentia dominorum regum Siciliae*, intento de justificación de los derechos de Alfonso V al trono de Sicilia; el *Arbol genealógico de los reyes de España*, con un modelo iconográfico acaso tomado de las improntas plúmbeas de los *Reyes Católicos*; y la *Divina retribución*, cuya genealogía, que arranca con Juan I de Castilla, adopta la forma de un árbol de Jesé que, culminando en la efigie del malogrado príncipe don Juan, presenta visualmente el gobierno bicéfalo de Fernando e Isabel.

5.4.- Códices de carácter diverso

5.4.1.- Liturgia regia

- Precedentes: imágenes de los reyes de Mallorca

*(Figs.448-466) De estilo similar al *Libro de Privilegios* mallorquín, y por ello atribuidas al mismo maestro¹³¹³, son las iluminaciones de las *Leges palatinae*¹³¹⁴,

¹³¹¹ Este contraste es el que debió obligar al miniaturista a borrar la corona que había colocado en la cabeza de Ramón Berenguer IV en el *Rollo genealógico de Poblet*.

¹³¹² Ernst H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de política medieval*, Alianza Universidad, 1985, pág. 15.

¹³¹³ Por lo que no se añadirá nada más acerca de su estilo y de su problemática procedencia. Como se recordará, el libro de privilegios se ha analizado en el apartado dedicado a los códices de carácter jurídico.



código áulico patrocinado por Jaime III de Mallorca y terminado poco después de 1337¹³¹⁵. Con un total de 68 capitales historiadas y otras 8 grandes miniaturas que ocupan el ancho de la caja de escritura organizada en dos columnas¹³¹⁶, este código se manifiesta como uno de los más espléndidos y magníficos dentro de la iconografía del rey. Las novedosas escenas que contiene están referidas a las descripciones de los sucesivos trabajos de cada uno de los oficiales de la corte desde, en términos de Marcel Durliat, “los más altos dignatarios hasta el más modesto de los servidores”¹³¹⁷, por lo que obsequia al lector con inéditas escenas relativas a la vida en palacio¹³¹⁸. Así, dentro de la órbita italiana¹³¹⁹, el volumen presenta un total de 19 originales figuraciones regias que aluden a la organización y a los distintos oficios y funciones de todos sus empleados.

*(Fig.448) La primera de ellas, inserta en el primer folio y de gran formato, presenta a Jaime III presidiendo las cortes en una estancia engalanada mediante tapices colgados con vistosa decoración de rombos. No ha pasado desapercibido por los historiadores el gran parecido de esta miniatura con la contenida en el folio 13v del anterior *Llibre dels privilegis* mallorquín¹³²⁰, pues en ambos casos el rey se encuentra entronizado, acompañado por todas sus insignias bajo un arquitectónico dosel gótico y flanqueado, a ambos lados, por miembros eclesiásticos y hombres de armas. La

¹³¹⁴ Se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas. De todos modos, la publicación de *Jaume III rei de Mallorca. Lleis Palatines. Presentació i transcripció de Lluís Pérez Martínez. Introduccions de Gabriel Llopart i Marcel Durliat. Traducció de Miquel Pascual Pont. Fotografies de F. Llopart Mayans*, Direcció General de Cultura, José de Olañeta, Palma, 1991, permite un fácil acceso a sus miniaturas y al conjunto del manuscrito. Será citado como LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*.

¹³¹⁵ Pues la redacción de las leyes datan de 1337. DELAISSÉ, *Miniatures médiévales*, pág. 64.

¹³¹⁶ Estas ocho miniaturas corresponden a las ocho partes de las que consta el texto. Delaissé llamaba la atención sobre esta original asociación de ilustración y texto que exhibe el volumen. Y es que, parece ser que, en general, en los ejemplares lujosos destinados a mecenas regios, la ilustración del manuscrito estaba netamente diferenciada del texto o de la parte escrita. *Ibidem*, pág. 62.

¹³¹⁷ DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 276.

¹³¹⁸ Inéditas en lo que concierne a los tipos iconográficos hasta ahora recopilados en la imagen figurativa del rey de Aragón. Constan tipologías similares en otros libros de palacio y otras obras de carácter profano y burgués, como es el caso de *L'intemperanza dei signori*, de Affine y Andrea Bonaiuti, que reproducen el ambiente florentino del tiempo de Boccaccio. Vid. *(Fig.468). Para más información, Mario SALMI, *La miniatura italiana*, Banca Nazionale del Lavoro, Roma, 1955, págs. 9 y sig. Se referirá en adelante como SALMI, *Miniatura italiana*.

¹³¹⁹ Al igual que en el *Llibre de Privilegis*, la influencia de Siena es innegable, sobre todo en lo que concierne a las arquitecturas y a los modelos de vestidos y rostros. Gabriel Llopart y Marcel Durliat, advertidos por Joaquín Yarza según hacen constar en sus líneas, señalaban también los parecidos de estilo de este maestro con la manera de hacer de la escuela de miniatura que trabajaba para la liturgia del convento de san Nicola (Pisa). Del mismo modo, Gigettagalli Regali publicó su *Miniatura pisane nel Trecento* en 1963, obra en la que aporta unas reproducciones que denotan el gran parecido con la manera de hacer de este maestro. Citados en LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 10.

¹³²⁰ Vid. *(Fig.61). Sumario análisis de su iconografía y de su vinculación con otras obras insulares y peninsulares en Pere BOHIGAS, “La il·luminació de les «Leges Palatinae» de Mallorca”, en *Scriptorium. Revue Internationale des études relatives aux manuscrits. International review of manuscript studies*, Tome XXIII.I, E. Story-Scientia SPRL, Éditions scientifiques, Gand, 1969, págs. 94-100.



colocación de un mueble repleto de libros en un primer término parece hacer alusión al carácter legislador de la escena, pues esta ilustración recoge el momento en el cual el rey y sus consejeros discuten sobre las leyes palatinas¹³²¹. *(Fig.449) Por otro lado, el carácter militar se insinúa no sólo por la presencia de hombres ataviados con sus respectivos arneses, sino también por la representación de la cimera del rey, cimera que, tal y como se advertía en el capítulo dedicado a sigilografía, aparecía también estampada en los sellos menores de este malogrado monarca mallorquín¹³²².

*(Fig.450) En la misma página se advierte una segunda figuración inserta en la inicial I¹³²³ que debe ser tenida en consideración. Sobre león recostado se muestra un hombre erguido con espada desenvainada en mano, capirote en la cabeza y cota de armas con los palos de Aragón, elemento este último que sirvió a algunos para identificarlo con Jaime III¹³²⁴. Teniendo en cuenta que esta prenda no es en ningún modo de uso exclusivo del monarca y que el personaje en cuestión no ciñe corona sobre su cabeza, parece apropiado sugerir que la identificación con el rey mallorquín es, cuanto menos, arriesgada.

A partir de este primer pergamino, donde se ubican las anteriores imágenes, una de ellas a modo de frontispicio, el códice brinda una serie de capitales iluminadas de temática acorde con los capítulos que ellas mismas inician. *(Figs.451-453) Así, las tres primeras, en los folios 6r, 9v y 10v, presentan al rey sentado en la mesa y servido por distintos personajes según especifica el texto¹³²⁵. En todos los casos el soberano, imberbe, se sienta en el centro de una mesa engalanada mediante mantel bordado sobre el cual se han dispuesto los diversos utensilios. Coronado, vistiendo ropa rosada y envuelto por manto abotonado trabajado con hilo de oro en su parte superior, alza una de sus manos con evidente talante de prescripción¹³²⁶. La originalidad del artesano se observa en los distintos fondos utilizados y en las diversas actitudes de los sirvientes cuyas tareas se hallan muy bien descritas a lo largo del párrafo que acompaña a cada una de estas iniciales. *(Figs.462-463) De gran

¹³²¹ LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 13.

¹³²² Gabriel Llompart y Marcel Durliat suponen que con estos elementos se pretendía indicar el poder político y militar de la monarquía insular. *Ibidem*, pág. 3.

¹³²³ De "*Iacobus dei gratia*".

¹³²⁴ LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 3.

¹³²⁵ Inician los capítulos "*De scutiferis potum nobis ministrantibus*" –sobre la bebida real–, "*De scutiferis ad scidendum coram nobis destinatis*" –sobre los trinchadores– y "*De scutelliferis regis*" –sobre los tres sirvientes que atienden al rey en presencia del "*mestre d'hosta*"–. Puede observarse que las escenas no son sino reproducciones de cada uno de estos temas.

¹³²⁶ Algo que se aprecia en la mayor parte de escenas del códice y que evidencia la actitud legisladora del rey, que es quien decide acerca de la organización de su real casa.



parecido a éstas son las de los folios 54v y 55v, pues también hacen referencia al servicio de la mesa. Así, en la primera, Jaime III aparece escoltado por un obispo y un cardenal para ilustrar el capítulo “*De honoribus quibusdam personis qui congruit adhibendis*”, mientras que en la segunda se halla entre dos servidores que sostienen sendos cirios, según revela la temática del párrafo que la misma capital acompaña: “*De illuminatione*”.

*(Fig.454) Antes de finalizar la primera parte del código se observa una última inicial en la que, de acuerdo con la normativa que encabeza, un individuo presenta un caballo al rey¹³²⁷. *(Fig.455) El segundo bloque, que comienza en el folio 20r y que corresponde al oficio de los camarleros, se encabeza mediante una gran miniatura en la cual el monarca, arrodillado y en compañía de su halconero mayor y de otros dignatarios de la corte, besa la estola del oficiante¹³²⁸. Esta magnífica escena localizada en el interior de una capilla decorada con sucesión de arcos, artesonado en madera, chapiteles, frontón triangular y cúpula¹³²⁹, es una de las que reclama con mayor firmeza la semejanza de la decoración de este volumen con lo italiano, analogías que Joaquín Yarza subrayó con un grupo de Corales conservados en el Museo Nacional de Pisa¹³³⁰. Al mismo tiempo, es la que ofrece el mayor número de diferencias entre su decoración y la que se exhibe en el anterior *Libro de Privilegios*.

*(Fig.456) De gran contenido cotidiano y por ello muy original es la inicial P del capítulo “*De barbitonsoribus*” pues, sobre el acostumbrado fondo reticulado, presenta al monarca atendido por su barbero, quien peina sus largos cabellos con esmero. Evidentemente, por ser una escena de aseo diario previa a cualquier actividad, el soberano es presentado sin ninguna insignia reveladora de su categoría. *(Fig.457) Algo más convencional es la que aparece en el campo de la inicial C del folio 26v, pues, de

¹³²⁷ “*De magistris equorum et stratoribus qui cavalerici nuncupantur*”.

¹³²⁸ Pere Bohigas diría que lo representado es el rey en el momento de hacer su ofrenda en el oficio de la misa. BOHIGAS, *La ilustración*, pág. 104.

¹³²⁹ De la cual pende un cuerpo cilíndrico hexagonal sobremontado de un pináculo. Se trata de una suspensión eucarística que, precedidas por las palomas de orden decorativo simbólico o bautismal, aparecieron en Oriente en el siglo VIII y en Occidente en el IX de acuerdo con un episodio de la vida de San Basilio, obispo de Cesárea (†370), del que se dice que guardó, celebrando la Santa Misa, parte del pan consagrado dentro de una paloma de oro suspendida encima del altar a imagen de la que, figura del Espíritu Santo, planeó sobre Cristo el día de su Bautismo. Más datos sobre esta cuestión en, entre otros, Jacques FOUICART-BORUILLE, “Éssay sur les suspenses eucharistiques comme mode l’adoration privilégié du Saint Sacrement”, en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. 145.III, Société Française d’Archéologie, Paris, 1987, págs. 267-289.

¹³³⁰ Afirma el autor que si no es seguro hablar de identidad sí puede asegurarse que los artistas activos en Mallorca dependieron de los ilustradores de estos Corales. Para más información, vid. YARZA, *El mundo gótico*, pág. 87.



acuerdo con el capítulo que encabeza¹³³¹, muestra a Jaime III sedente y coronado dictando una carta a su secretario quien, instalado en un nivel inferior, atiende las disposiciones de su señor mientras sostiene blanca pluma con su derecha y pergamino con su izquierda¹³³². ^{*(Fig.458)}“*De armatore regis*” viene encabezado con una capital que presenta al monarca en compañía de su armero, miembro de la corte que debe ayudarle a vestirse el completo arnés.

^{*(Figs.459-460)}Muy interesantes por su carácter religioso son las exhibidas en los folios 41r y 54r¹³³³. En ellas, el rey mallorquín, ataviado con distinta indumentaria, figura siempre coronado y arrodillado o en genuflexión ante un eclesiástico que le aconseja, como es el caso del obispo, o que le administra algunos sacramentos, como son el de la confesión y el de la comunión.

^{*(Fig.463)}La siguiente gran miniatura que abre la séptima parte presenta al soberano mallorquín en majestad entre sus consejeros. Sorprende de la escena la evidente jerarquización que se manifiesta mediante la diferencia de altura entre el rey y sus súbditos, el magnífico trono cubierto por abundantes telas y, también, por el hermoso paño oscuro con decoración de tres puntos que pende de los dos chapiteles de los extremos de la arquitectura a modo de dosel. Nótese también la colocación ordenada de los asistentes, según su categoría de laicos o eclesiásticos, a ambos lados del soberano¹³³⁴. Pese a ser éste el primer manuscrito en el que se aprecia esta separación en la iconografía del rey aquí objeto de estudio, esta disposición no es extraña, pues se observa ya desde antiguo. ^{*(Fig.467)}Recuérdese el *Evangelionario de Otón III*, iluminado en Reichenau hacia 998 cuyo folio 24r presenta a Otón III, que por entonces debía contar con unos 18 años, acompañado por dos eclesiásticos y dos soldados armados¹³³⁵.

^{*(Figs.465 y 466)}Para finalizar con la iconografía de este manuscrito, además de la C del folio 67r, en cuyo campo el soberano coronado conversa con un individuo que debiera identificarse con un joven clérigo que recibe un beneficio del rey, según reza el capítulo “*De beneficiis conferendis*”, es preciso señalar la viñeta del folio 78v, que

¹³³¹ “*De secretariis scriptoribus*”.

¹³³² De gran parecido es la inicial Q del folio 60r que ilustra el apartado “*De modo scribendi litteras ad diversas personas*”.

¹³³³ Que inician “*De confessoribus*” y “*De oblationibus*”, respectivamente.

¹³³⁴ Algo que se observa también en la miniatura del frontispicio de esta misma obra.

¹³³⁵ Actualmente se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de München (Cm. 4458). DE HAMEL, *Une histoire*, pág. 60.



muestra, según la interpretación de Gabriel Llompart y Marcel Durliat, al monarca a caballo con un curioso tocado ante la tesorería¹³³⁶.

El importante valor del códice no procede tan sólo del gran número de escenas que se reparten en sus preciosos folios, sino también por el significado intrínseco a la voluntad del rey por dictar estas meticulosas normativas relacionadas con la organización de su real casa¹³³⁷. Quizás movido también por una reacción a su educación cuando era infante, dentro de una atmósfera modesta que no correspondía a su rango¹³³⁸, el monarca insular decide reforzar su autoridad y prestigio mediante la organización y mantenimiento de una corte brillante con el primer objetivo de, según Gabriel Llompart y Marcel Durliat, defender mejor el estado mallorquín contra sus divisiones internas y contra los peligros externos siempre al acecho¹³³⁹. Por otro lado, de acuerdo con las suposiciones de Carl A. Willemsen, además de la razón práctica que suponía la realización de esta normativa, el rey no pretendía sino situarse en una esfera superior que lo convertía en verdadero objeto de culto¹³⁴⁰. Con este soberbio códice, poblado de escenas de palacio, y con el ya analizado *Llibre de Privilegis*, salpicado de numerosos retratos de reyes, papas y poderosos, se confirma el carácter aristocrático del arte áulico mallorquín.

- Las imágenes de los reyes de Aragón

*(Figs.469-474) Tal y como ya se ha adelantado, muy similares a la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*¹³⁴¹, son las iluminaciones de las suntuosas

¹³³⁶ LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 14.

¹³³⁷ Normativas que, como se verá más adelante, no fueron exclusivas del reino mallorquín. Tan sólo se adelantará que se observan inmediatos precedentes en Inglaterra, Francia e incluso Aragón, conformándose los textos más tempranos el *De ordine Palatii* de Hincmar, del siglo IX, y el *Libro de Ceremonias* del emperador bizantino Constantino VII. *Ibidem*, pág. 16.

¹³³⁸ La proclamación de la mayoría de edad marcó un punto de inflexión en esta vida ascética que hasta entonces sus tutores habían inpuesto al joven príncipe. Remito al primer capítulo "Avène difficile de Jacques II de Mallorca", en Albert LECOY DE LA MARCHE, *Les relations politiques de la France avec le royaume de Majorque (Iles Baléares, Roussillon, Montpellier, etc)*, vol. II, Leroux éditeur, Paris, 1892, págs. 3-27.

¹³³⁹ No en vano el texto pone de manifiesto el recelo de Jaime III en todo lo que concierne a su cuidado personal. En estas leyes llega a ordenar a sus servidores la obligación de probar todos los alimentos que le sirven, algo que se hace extensivo incluso a la Sagrada Forma con la que el monarca comulga. Vid. Cap III, nº 205. LLOMPART y DURLIAT, *Ibidem*, pág. 19.

¹³⁴⁰ Carl A. WILLEMSSEN, "Zur Genesis der Mittelalterlichen Hofordnungen, mit besonderer Berücksichtigung der Leges Palatinae Jakobs II, von Mallorca", en *Staatl. Akademie zu Braunsberg . Personal = und vorlesings = Vezeichnung*, 2º trimestre, 1940, págs. 3-40. Citado en *Ibidem*.

¹³⁴¹ Consta emplazado en tierras francesas desde 1503. AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, págs. 95-96. Antes perteneciente a Du Puy, actualmente se conserva en la Biblioteca nacional de Francia (Ms. esp. 99). Antes figuraba como Ancien Fonds 9989 según Pere BOHIGAS, "El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxot", en *Estudis universitaris catalans*, Institució Patxot, Barcelona, vol. XV, 1930, pág. 130. Aparecerá, en lo que sigue, como BOHIGAS, *Fundació Patxot*.



Ordinacions de cort, manuscrito surgido también de los talleres reales barceloneses a tenor de la identidad de estilo, de los elementos decorativos y de la repetición de las armas de Aragón en sus miniaturas. Fechadas entre 1370-1380¹³⁴², existen hasta seis iniciales que exhiben la persona del rey; cuatro de ellas encabezan algunos de los apartados dedicados a los distintos oficios de la corte según explica el texto “*sobre lo regiment de tots los officials dela sua cort*”, mientras que las dos últimas se encuentran dentro del interesante apéndice “*de la manera con los reys darago se faran consegrar e ells mateix se coronaran*”¹³⁴³. La identificación del monarca representado no debe ser otra que la de Pedro IV por ser él quien dictó estas disposiciones según explican los respectivos *incipit* de cada uno de los apartados¹³⁴⁴. Consta, según desprenden algunos de los documentos publicados por Rubió i Lluch, que en vida del rey Pedro, y por orden suya, se copiaron y miniaron numerosos ejemplares de las *ordinacions*, algunos de los cuales tuvieron que ser reparados debido a su deteriorado estado. Que los escritos publicados daten desde el año 1352 a 1384 indica la constante preocupación del Ceremonioso por la organización de su real casa¹³⁴⁵; de hecho, su dedicación por dicha organización se veía manifestada con claridad en un desaparecido ejemplar original en cuyas páginas, según algunas referencias, se localizaban diversas anotaciones realizadas por él mismo¹³⁴⁶.

Es verdad que no hay que considerar la redacción de estas ordenaciones como algo insólito, pues anteriores a su composición, fechada en octubre de 1344¹³⁴⁷, son

¹³⁴² COLL, *Relació preu/valor*, pág. 230. Esta datación coincide con la teoría de Pere Bohigas, quien sostenía que el manuscrito podría haber sido realizado hacia los alrededores de 1369 precisamente por dichas coincidencias entre las miniaturas de ambos códices. En un principio llegó a surgir, incluso, que los dos podían ser fruto de la misma mano –BOHIGAS, *L'agrupament*, pág. 47–, aunque más adelante sostuvo que si bien advertía la mano de dos dibujantes diferentes, sin duda procedían de una misma escuela o taller. Vid. Pere BOHIGAS, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1985, pág. 114. Se verá, en adelante, como BOHIGAS, *Manuscrits i biblioteques*.

¹³⁴³ Otras dos capitales, las de los folios 52r y 72r, que se refieren al canciller y al maestro racional respectivamente, no presentan la imagen figurativa del soberano aragonés, por lo que no se incluyen en este repertorio iconográfico.

¹³⁴⁴ “*Ordinacions fetes per lo senyor en pere terz rey darago*” en el encabezamiento de las ordenaciones de los oficiales –fol. 1r– y “*Ordinacio feta per lo molt alt e molt excellent princep e senyor lo senyor p terz rey darago*” en el inicio de las líneas referentes a la ceremonia de coronación –fol. 129r–.

¹³⁴⁵ RUBIÓ, *Documents*, vol. I, n^{os} CLXXIX-CLXXX, CCCXLIX y CCCL, págs. 182-183, 317 y 318; y vol. II, n^{os} CVII, CXXIV, CCLXXX y CCCIV, págs. 101, 124, 273 y 295-296. Todos ellos descritos en BOHIGAS, *Manuscrits i biblioteques*, págs. 111-114.

¹³⁴⁶ Se conservaba en el Archivo de la Corona de Aragón aunque fue enviado a la Primera Secretaría de Estado en cumplimiento de una Real Orden con fecha del 20 de noviembre de 1787. Hoy se desconoce su paradero. *Ibidem*, pág. 114.

¹³⁴⁷ Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. (Reg. 1529) según publica Prósper BOFARULL I MASCARÓ, *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, vol. V, Tipográfica J. E. Monfort, Barcelona, 1847-1876. Citado en Francisco SEVILLANO COLOM, “Apuntes para el estudio de la cancillería de Pedro IV el Ceremonioso”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, n^o XX, Ministerio



otras ordenaciones escritas pertenecientes a, entre otras cancillerías, Francia, Castilla y, como ya se ha visto en el epígrafe precedente, Mallorca¹³⁴⁸. Igualmente, pese a no constar sobre pergamino, son conocidas algunas prácticas con esta misma finalidad en tiempos de Jaime II¹³⁴⁹. Lo cierto es que existe la posibilidad de que el Justo pudiera haber tomado como modelo algunas ordenaciones de la casa de Hohenstaufen, anteriores reyes de Nápoles y Sicilia¹³⁵⁰, aunque sería un error descartar la posible influencia de la propia Casa de Aragón, pues aunque no contaba con leyes tan detalladas, disponía de ordenanzas de Pedro II, Pedro III y Alfonso IV que luego también fueron puestas en práctica por Jaime II una vez fue rey de los aragoneses¹³⁵¹. Igualmente, un análisis de las leyes de Pedro IV y las de Jaime III de Mallorca ponen de manifiesto la extraordinaria coincidencia entre ambos textos. Tal y como advierte Olivetta Schena, quien ha estudiado con gran profundidad las *Ordinacions*, no es del todo casual que las leyes del rey aragonés sean de 1344, es decir, poco después de la anexión del reino de Mallorca al de Aragón. De todos modos, de acuerdo con la misma autora, el Ceremonioso no se limitó a reunir en una compilación lo que ya estaba hecho, sino que introdujo nuevas disposiciones además de dotar a su obra de una serie de mecanismos para la observancia de los contenidos jurídicos¹³⁵².

Mandado ornar con “*letras d’or*” y “*ab histories de divesos colors*”, según citan algunos documentos que se refieren a otros libros de ordenanzas similares de la

de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1950, pág. 141. Aparecerá, en adelante, como SEVILLANO, *Apuntes*.

¹³⁴⁸ Los soberanos franceses redactaron sus ordenaciones de palacio entre 1261 (con las ordenanzas de san Luis) y 1350. Olivetta SCHENA, *Le leggi palatine di Pietro IV d’Aragona*, Edizione della Torre Cagliari, Cagliari, 1983, pág. 25 –en adelante, SCHENA, *Leggi palatine*– y LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 16. De modo similar, en el reino castellano Alfonso X había redactado las *Siete Partidas* o *Libro de las leyes* mientras que en la vecina Mallorca, poco antes de 1337, Jaime III había emitido sus *Leges palatinae*. Más datos sobre los precedentes en el análisis que se realiza sobre el manuscrito mallorquín.

¹³⁴⁹ Heinrich Finke, tras analizar diversos aspectos de la cancillería de Jaime II llegó a la conclusión de que la organización de la cancillería de Pedro IV no era más que la cristalización de las prácticas ya en uso en tiempos del Justo. Vid. Heinrich FINKE, *Acta Aragonensia*, vols. I (1908), págs. XXX-XLVII, y II (1922) págs. XVI-XXV. Citado en SEVILLANO, *Apuntes*, pág. 139.

¹³⁵⁰ Quienes, a su vez, las habrían adoptado, tal vez, de la corte pontificia. Francisco SEVILLANO COLOM, “De la cancillería de los reyes de Mallorca. 1276-1343”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº LXII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1972, pág. 257. Se verá, en lo que sigue, como SEVILLANO, *Reyes de Mallorca*. Otros autores sostienen que en el sur de Italia se adoptó este tipo de disposiciones con Carlos de Anjou, quien las habría introducido cuando hubo destronado a los Hohenstaufen. LLOMPART y DURLIAT, *Lleis palatines*, pág. 17.

¹³⁵¹ *Ibidem*.

¹³⁵² Sus folios no contienen tan sólo una sistemática exposición de órdenes y normas, sino que incluye prólogos en los que el soberano expone los motivos por los que ha otorgado a cada oficio determinadas prerrogativas o funciones. Para más información, SCHENA, *Leggi palatine*, págs. 27-29.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

529

misma época¹³⁵³, el manuscrito se convierte en uno de los más bellos ejemplares de todos los que integran la miniatura italogótica del momento. En líneas generales, salvo en el apéndice destinado a la ceremonia de coronación, destaca la gran preeminencia de la figura del rey quien, siempre barbado y coronado, suele sentar sobre trono gótico elevado mediante tarima o escalones y colmado de cojines y escudos con los palos de Aragón. Al margen de la primera inicial, a todas luces la más espléndida del todo el conjunto, normalmente vistiendo sayo sobre el cual ha dispuesto bordado redondel¹³⁵⁴, atiende a cada uno de los oficiales cuyas ordenaciones él mismo encabeza.

^{*}(Fig.469) Las disposiciones de Pedro IV comienzan con un primer folio que ha sido iluminado con abundancia. Además de la preciosa orla que rodea toda la página, repleta de motivos vegetales y animales alados y con los escudos de Aragón, Íñigo Arista y la cruz de San Jorge, destaca una gran inicial N¹³⁵⁵, la más grande del códice, cuyo interior presenta al rey aragonés entronizado en compañía de diversos consejeros seculares y eclesiásticos, algunos de ellos mitrados. Majestuoso, se sienta sobre magnífico trono gótico elevado mediante dos escalones y ornamentado por diversos escudos con los palos de Aragón, palado que se repite en la solemne indumentaria y en los cojines dispuestos para su mayor comodidad. De frente, con rostro grave y barbado, ciñe corona flordelisada de oro con piedras preciosas sobre sus largos cabellos, sueltos y bien peinados, mientras porta las otras dos insignias propias de su condición: cetro rematado en flor de lis en su mano derecha y pomo en su izquierda. El fondo rojo, sobre el que se dispone la tradicional malla de doble trazo que crea figuras geométricas, presenta, en el interior de los rombos, florecillas azules con trazo blanco idénticas a las que se observan en la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*. Este mismo fondo, sin ningún tipo de variante, es el que también se observa en el resto de iniciales ubicadas en el manuscrito.

^{*}(Fig.470) Menos espectacular por su tamaño e iconografía es la inicial D del folio 2v que inicia el apartado dedicado a los mayordomos¹³⁵⁶. Esta vez colocado a la izquierda de la composición, Pedro IV, con corona flordelisada e igualmente dispuesto

¹³⁵³ Estas expresiones se incluyen en una carta que concierne al pago de 250 sueldos a Ferrer de Magarola por un libro de las ordenaciones en pergamino iluminado. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, n° CVII. Citado en BOHIGAS, *Manuscrits i biblioteques*, pág. 114.

¹³⁵⁴ Capa corta o manto orbicular que se colocaba sobre los hombros. PUIGGARÍ, *Monografía*, pág. 128.

¹³⁵⁵ De "*Nos en pere per la gracia de deu rey darago*".

¹³⁵⁶ "*Dels mayordomens*". A pesar de solicitarla, no se me facilitó la reproducción fotográfica del folio, por lo que se incluye en el repertorio un esquema o apunte de la miniatura que pude tomar cuando consulté el códice.



sobre trono de líneas góticas complementado por cojín palado y por escudos de Aragón, otorga una vara a un individuo que, en pie, se presenta ante él¹³⁵⁷. Sin duda, la escena recoge el momento durante el cual el soberano confiere autoridad al mayordomo, por lo que el ofrecimiento de la vara, entendida como bastón de mando, está plenamente justificado¹³⁵⁸.

*(Fig.471)Acontecimiento similar al anterior es el incluido en el campo de la inicial S del folio 28v que inicia “*la segona part del libre e primerament del offici dels camarlenchs*”. Dentro de una estancia de la Real Casa, según indica la cubierta y una puerta de acceso ahora cerrada, tres individuos, los camarlengos, acuden ante el rey con objetos en sus manos y visibles escarcelas suspendidas de sus cinturas. El monarca, colocado a la derecha de la composición, se sitúa en pie sobre una tarima y bajo un dosel de tela que, presentando el usual bordado romboidal, tapa el rico tapizado palado del muro de la sala. La ubicación de los personajes en una habitación de palacio se explica si se tiene en cuenta que la obligación de los camarlengos era la de atender los asuntos relacionados con la guarda y cuidado de la persona del rey y de las estancias donde normalmente aquel habitaba¹³⁵⁹.

*(Fig.472)La inicial D¹³⁶⁰ del folio 49r vuelve a mostrar, sobre el familiar fondo reticulado, al soberano entronizado en compañía de consejeros, todos ellos civiles. Destaca la presencia, en primer plano y a la izquierda de la composición, de un hombre que, retenido por otro, presenta las manos atadas. Con la cabeza cubierta y gacha, observa al individuo que se sitúa delante suyo el cual, prácticamente idéntico al que aparece en el folio 1r, lee un texto al rey. Esta miniatura debe de representar el importante papel de los alguaciles, quienes asumían toda la jurisdicción civil y criminal y, por lo tanto, velaban para salvaguardar los fueros de las tierras de la Corona¹³⁶¹. Que luzca una visible bolsa roja en la que se encuentran bordados dos

¹³⁵⁷ AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 95.

¹³⁵⁸ Entre sus obligaciones, debía dirigir el protocolo de su servicio y de sus subordinados. Sobre las funciones de todos estos oficiales, vid., de entre otros, Ernesto MAYER, *Historia de las instituciones sociales y políticas de España y Portugal durante los siglos V al XIV*, vol. II, Anuario de Historia del Derecho Español, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1926 –en lo que sigue, MAYER, *Instituciones*–; SCHENA, *Leggi palatine* y Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Estudio histórico de las Ordenaciones”, en *El “Manuscrito de San Miguel de los Reyes” de las “Ordinacions” de Pedro IV*, Scriptorium, Valencia, 1994. Se verá como PALACIOS, *Ordinacions*.

¹³⁵⁹ PALACIOS, *Ibidem*, pág. 72.

¹³⁶⁰ “*Dels alguatzils*”.

¹³⁶¹ PALACIOS, *Ordinacions*, pág. 73.



escudos con los palos de Aragón, debe ser entendido como un indicador de su cargo oficial¹³⁶².

Las dos últimas miniaturas del manuscrito conciernen al apéndice, donde se describe cómo debe ser la ceremonia de consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón. Redacción de 1353¹³⁶³, según consta en una carta expedida en Valencia¹³⁶⁴, copia y amplía el texto del manuscrito escurialense pues, entre otras cuestiones tendentes a eliminar del ceremonial todo lo alusivo a la subordinación a la iglesia, se dedica no sólo a “*la manera con los reys darago se faran consegrar e ells mateix se coronaran*”, sino también a la “*manera con les reynes d’arago se faran consegrar e los reys darago les coronaran*”¹³⁶⁵.

*^(Fig.473)De este modo, en la primera inicial se reproduce uno de los momentos más importantes en la coronación del rey de Aragón: el instante durante el cual el rey se colocaba, por él mismo pues el texto especificaba que no debía ayudarle nadie más en este menester, la corona sobre su cabeza¹³⁶⁶. Así, ante el altar y en presencia de varias personas sentadas sobre bancos de madera, Pedro IV, en pie, sostiene una gran corona flordelisada de oro frente al metropolitano de Zaragoza ahora limitado, según estas disposiciones, a impartir una simple bendición. Escena parecida debió protagonizar Alfonso IV, el primero de los reyes de Aragón que osó coronarse prescindiendo de la ayuda del prelado oficiante¹³⁶⁷ aunque, una vez colocada la corona sobre su cabeza, sus hermanos los infantes, incluido Juan, arzobispo de

¹³⁶² Elemento que también porta el individuo que lee al rey en el folio 1r.

¹³⁶³ Utilizando como modelos para la nueva composición diversos *ordos*, como el ya aludido borgoñón o el Ordo de Durand. Pécy Ernst Schramm advertía también la influencia de un ordo imperial, que él identificaba con el llamado *Ordo de Constantinopla*, que influyó en el aragonés a través del *Códice de Toledo*, según investigaciones de Bonifacio PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anúbar, Valencia, 1975, págs. 264-267 –se verá PALACIOS, *La coronación*–.

¹³⁶⁴ Estando el rey en Valencia, en enero de 1353 expidió un decreto por el que ordenaba una nueva compilación del ritual para la coronación del rey y de la reina, que pretendía ser la definitiva. Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “El ceremonial”, en VICENTE (Coord.), *Ceremonial*, pág. 127. Aparecerá, en lo que sigue, como PALACIOS, *Ceremonial*.

¹³⁶⁵ Según explican los respectivos *incipit* de los folios 129r y 148r.

¹³⁶⁶ El código escurialense decía “*dita la oración debe el rey prender la corona del altar e debesela meter en la cabeza, e que no le ayude ninguna persona, ni larzebispe ni infant ne ninguna persona otra de cualquier condicion que sea ni tocar la pont*”. Cito a PALACIOS, *La coronación*, pág. 237. Igualmente, el código de San Miguel de los reyes explica: “*Acabada esta oración, el Rey tomará de encima del altar esta corona y él mismo se la porná en la cabeza sin que nadie le ayude*”. Cito a PALACIOS, *Ordenacions*, pág. 222. De modo similar, el código del Lázaro Galdiano dice: “*E aquesta oración dita el rey prenga la corona de sobre l altar e ell mismo pósela en su cabeça sin ayuda de otra persona*”. VICENTE (Coord.), *Ceremonial*, pág. 33.

¹³⁶⁷ Así se refiere la crónica de Ramón Muntaner: “*ell mateix, pres la corona de l’altar e la’s posà al cap*”. MUNTANER, *Crònica*, cap. CCLCVII.



Toledo, pudieron acercarse para aderezársela¹³⁶⁸. No es este el lugar adecuado para analizar las coincidencias y las divergencias entre las respectivas coronaciones de Alfonso IV y Pedro IV, pero sí conviene hacer mención al impacto que causó sobre el Ceremonioso la coronación de su padre. Adoptando el mismo sistema, el rey Pedro llegaba más lejos en lo que significaba la supresión de toda intervención eclesiástica en la entrega de la corona que, en términos de Bonifacio Palacios, a los ojos del pueblo simbolizaba la entrega del reino¹³⁶⁹. En el ceremonial de Pedro IV se hacía evidente el carácter autocrático que se estaba dando a sí misma la monarquía eliminando todo lo que podía enturbiar la imagen de su máxima soberanía¹³⁷⁰ y esta miniatura ejemplifica, con claridad, esta férrea voluntad. De esta manera, vestido con la dalmática palada y preciosamente bordada con hilo de oro y luciendo cabellera suelta muy bien cuidada, el rey Pedro agacha su cabeza para disponer, sobre ella, la corona, insignia por antonomasia de la realeza¹³⁷¹.

*(Fig.474) La segunda parte del ceremonial está destinada a describir cómo deben ser coronadas las reinas de Aragón. Parte original, pues no consta en el código escurialense, viene encabezada por una miniatura que, al igual que la anterior, muestra el momento fundamental de la celebración; el instante en que la reina, en presencia de varios eclesiásticos entre los que cabe distinguir al arzobispo de Zaragoza quien la bendice, recibe la corona por parte de su esposo. Así, también ante un altar sobre el cual han sido dispuestos algunos objetos litúrgicos, vistiendo labrada indumentaria, arrodillada y uniendo sus manos en señal de oración, es coronada según dispone el *incipit* “*e los reys darago les coronaran*”. Que esta ceremonia fue practicada, ciertamente, por el mismo Pedro IV lo corrobora su crónica, cuyo apéndice explica: “*Nos [...] desijants que la reina dona Sibila, muller*

¹³⁶⁸ “*e con la s’hac posada al cap, lo senyor arquebisbe de toledo e el senyor infant En Pere e [...] en Ramón Berenguer adobaren-la-l’*”. *Ibidem*. Lo mismo recoge Zurita en sus Anales: “*y habiendo comenzado otra misa el rey tomó la corona del altar y él mismo se la puso en la cabeza, y teniéndola puesta llegaron los infantes don Juan y don Pedro y don Ramón Berenguer sus hermanos y se la aderezaron*”. ZURITA, *Anales*, lib. VII, cap. I.

¹³⁶⁹ PALACIOS, *La coronación*, pág. 243. No en vano este mismo autor afirma que los verdaderos innovadores del rito aragonés fueron, en realidad, Alfonso IV y todos aquellos quienes le ayudaron a delinear su coronación. PALACIOS, *Ceremonial*, pág. 125.

¹³⁷⁰ Bonifacio Palacios apunta que los motivos que le llevaron a este cambio están relacionados con la infeudación de su reino a la Santa Sede y con la pretensión de Inocencio III y sus sucesores de ser ellos quienes otorgaban la corona. PALACIOS, *La coronación*. Téngase en cuenta, además, los conflictos habidos con su madrastra quien, viuda, se vio obligada a huir hacia Castilla, y también los habidos con los nobles, siempre intentando debilitar la imagen real. Sobre estas cuestiones, Ángel SESMA MUÑOZ, “El poder real”, en VICENTE (Coord.), *Ceremonial*, págs. 87-102.

¹³⁷¹ También en este ceremonial se especifica cómo deben ir vestidos y aseados los futuros reyes. Las disposiciones referentes a la indumentaria serán mencionadas en el capítulo dedicado a la escultura, en concreto en las notas que conciernen a la sepultura populeтана de Pedro IV.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

533

*nostra, se coronàs, convocam Corts generals de tota la terra en lo lloc de Montsó. E [...] nosaltres anam a Saragossa, on coronam la dita reina ab una molt solemnia festa que li fem fer*¹³⁷².

^{*(Figs.475-476)}Prácticamente idénticas a estas dos últimas iniciales, salvo en el dibujo y en la utilización del color, son las que figuran en los folios 19r y 35v del **Ceremonial de Consagración y de Coronación de los reyes de Aragón**, fechado también en la segunda mitad del siglo XIV¹³⁷³. Este manuscrito es una de las copias en lengua vernácula que se hicieron de la edición original escrita en latín, concretamente la destinada a la ciudad de Zaragoza y parece ser que se encuentra incompleto, pues le faltan las *ordenaciones de corte* que, por el contrario, sí acompañan a los otros ejemplares destinados a los palacios de Barcelona y Valencia¹³⁷⁴. ^{*(Fig.477)}Los escudos que penden de las orlas que enmarcan las cajas de escritura concernientes a los primeros folios de las coronaciones de ambos reyes –de Íñigo Arista, de Aragón y la cruz de san Jorge en el caso de la coronación del rey y tan sólo de Aragón en el caso de la reina–, quizás podrían indicar la procedencia del código de los talleres reales. Llegados a este punto, teniendo en cuenta que custodian

¹³⁷² PEDRO IV, *Crònica*, apéndice. La reina recibe del rey no sólo la corona, sino también el cetro y el pomo. Además, el monarca le entrega un anillo, llamado *medicus* que será colocado en el cuarto dedo de la mano derecha. En líneas generales, en los puntos susceptibles de aplicación a la reina, el resto de la ordenación sigue pautas parecidas a la del rey. PALACIOS, *Ordinacions*, pág. 87.

¹³⁷³ Se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid (Ms. R. 14.425). En 1992 vio la luz su edición facsímil, que se acompañaba de un volumen dedicado a transcripción y estudios. Vid. VICENTE (Coord.), *Ceremonial*. Breve descripción en los diversos catálogos de las numerosas exposiciones en las que ha sido solicitado el código. Además de la obra de Juan Antonio YEVES ANDRÉS, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, vol. II, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1998, pág. 785, remito a Juan Antonio YEVES ANDRÉS, *La estética del libro español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1997, págs. 104-107; Ricardo CENTELLAS SALAMERO, “Pedro IV. Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón”, en Aragón. De reino a comunidad. Diez siglos de encuentros, Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, Zaragoza, 2002, págs. 190-191; o la reseña aparecida en *El Marqués de Santillana. 1398-1458. Los albores de la España Moderna*, 4 vols, Nerea, Madrid, 2001 –vol. dedicado a El Hombre, pág. 149–. Desde aquí agradezco a Juan Antonio Yeves Andrés, director de la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, que me hiciese conocedora de que el código ha sido recientemente solicitado en Nueva York para ser expuesto junto con la *Guía de perplejos* de Maimónides –Copenhague– y el retablo de San Marcos –Pierpont Morgan Library–, obras con las que, parece ser, el cartulario ha sido relacionado artísticamente. Del mismo modo, le agradezco su dedicación y amabilidad hacia mi persona, gratitud que también quiero hacer extensiva a la Sra. Mercedes Tostón, bibliotecaria de dicha fundación.

¹³⁷⁴ Apareció a principios del siglo XX en la localidad aragonesa de Sádaba, lo que lo vincula doblemente a Aragón y, posiblemente, al palacio de la Aljafería. PALACIOS, *Ordinacions*, pág. 15. El perteneciente al palacio de Barcelona es el que ha sido analizado en líneas anteriores mientras que el de Mallorca será estudiado de inmediato. Se refieren a la destinación de cada uno de los códigos, entre otros, BOHIGAS, *La ilustración*, vol. II.I, pág. 166; PALACIOS, *La coronación*, págs. 259-264 y también *Ceremonial*, págs. 127-131; SCHENA, *Leggi palatine*, pág. 42; Juan Antonio YEVES ANDRÉS, “De la unción a la coronación. Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón”, en BANGO (Coord.), *Maravillas*, pág. 95 (citado, en adelante, como YEVES, *Ceremonial*) o ESPAÑOL, *Els escenaris*, págs. 146-147.



las iconografías pertenecientes a las coronaciones reales y que manifiestan en su utilización una clara diferencia de género, es preciso realizar una serie de breves consideraciones al respecto. Por un lado, al margen de la problemática utilización de la cruz de san Jorge¹³⁷⁵ y del habitual uso de los palos de Aragón por parte de Pedro IV, en lo que concierne a la utilización de la cruz de Íñigo Arista, algunas investigaciones afirman que no tenía otra finalidad que la de atestiguar su pertenencia a una línea ininterrumpida de monarcas¹³⁷⁶; pretensión que, sin embargo, parece contrarrestar, dentro de su manifiesta y reiterada voluntad propagandística y legitimadora, con la promoción de otras obras artísticas¹³⁷⁷. Por otro lado, y relacionado con lo anterior, la exclusiva utilización del escudo palado en el caso de la reina está relacionada con el significado intrínseco de dicho emblema; aunque primero denotador de la pertenencia de su portador a la Casa de Aragón, en tiempos de Jaime I se le añadió una nueva connotación, que es la que todavía conserva: la de su asociación a la dignidad regia¹³⁷⁸. Así pues, que en este folio sólo se reproduzca el señal real debe ser explicado en relación con el propio ceremonial, pues es justo después de su celebración cuando la esposa del soberano, ya coronada reina, adopta este emblema¹³⁷⁹.

Las evidentes analogías establecidas entre las iniciales de este códice con las del anterior obliga a aceptar la dependencia de uno de ellos respecto del otro¹³⁸⁰, *(Figs.478-483)lo mismo que sucede con el siguiente manuscrito a analizar, el llamado **“Manuscrito de san Miguel de los Reyes” de las “Ordinacions” de Pedro IV**¹³⁸¹ que perteneció al palacio real de Valencia según consta en una nota del siglo

¹³⁷⁵ Señal que gozó de gran predilección por parte del monarca. Sobre la cuestión, remito a las páginas que analizan las bulas de Pedro III.

¹³⁷⁶ Algo que él mismo había mencionado en sus crónicas: “*vicesimus tercius rex Aragonie in recta linea descendendo a primo rege Garcia*”. Manuel MARTÍN-BUENO, Carlos SÁENZ PRECIADO y Alfonso MONFORTE ESPALLARGAS, *La heráldica de Pedro IV y Juan I en el palacio real de la Aljafería*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1996, págs. 35-36. A partir de ahora, MARTÍN-BUENO *et alii*, *La heráldica*.

¹³⁷⁷ Como, entre otras, sus crónicas, sus genealogías y la desgraciadamente desaparecida galería de reyes del palacio de Barcelona, donde ponía de manifiesto su predilección por la casa de Barcelona.

¹³⁷⁸ Desde mediados del reinado del Conquistador se denomina a este emblema *signum regium* o *senyal reyal*. El primer testimonio conocido data de 1256. MONTANER, *El señal*, pág. 41.

¹³⁷⁹ Recuérdese los sellos de las reinas, en cuyos campos se dividía su señal propio, el familiar, con el de su esposo.

¹³⁸⁰ Pere Bohigas supuso, por la mayor mediocridad de las miniaturas del códice madrileño con respecto al parisino, que el segundo era copia del primero. BOHIGAS, *L'agrupament*, pág. 48.

¹³⁸¹ Actualmente, tras la adquisición por Bartolomé March, el precioso códice se conserva en la biblioteca de su fundación, en la ciudad de Palma de Mallorca (Ms. 2633). Hace pocos años apareció su edición facsímil *Manuscrito de San Miguel de los Reyes. Ordenaciones de Pedro IV. ms. 2633*, Scriptorium, Valencia, 1994, que se acompañaba de un volumen dedicado a su estudio, llevada a cabo por Bonifacio Palacios –vid. PALACIOS, *Ordinacions*– y su traducción, elaborada por el protonotario de Aragón Miguel Clemente en 1562.



XVIII¹³⁸². También promovido con la finalidad de establecer los actos rituales y símbolos que debían rodear a la monarquía y a su real casa, las mayores coincidencias con el manuscrito parisino conciernen a la iconografía de las iniciales que decoran las *Ordinacions*, mientras que las variantes más significativas se encuentran en las dos capitales que encabezan las respectivas coronaciones. Así, prescindiendo de las cuatro primeras ilustraciones con la imagen del rey de Aragón, los comentarios van a centrarse en las figuraciones de los folios 98 y 110.

*^(Fig.482)Encabezando “*De la manera con los reys darago se faran consegrar e ells mateys se coronaran*” el campo de una N¹³⁸³ muestra, dentro de un marco arquitectónico, un prelado en pie que consagra al imberbe rey quien aparece arrodillado y portando, como atributos propios de su dignidad, corona sobre su cabeza, cetro en su mano diestra y pomo en su siniestra¹³⁸⁴. Señalaba Bonifacio Palacios que en este caso el rey aparecía ante el obispo después de haber tomado las insignias, algo que, pese a estar totalmente en desacuerdo con el texto de las ordenaciones¹³⁸⁵, no contradecía su espíritu ya que su rito prescribía con determinación que la dignidad real no procedía de la consagración o unción episcopal.

*^(Fig.483)Menos novedosa es la iconografía de la S¹³⁸⁶ que encabeza “*De la manera con les reynes d’arago se faran consegrar e los Reys d’arago les coronaran*”, pues exhibe el momento en el cual el rey corona a la reina. También arrodillada y en gesto de oración, la reina inclina su cabeza para que su esposo pueda disponerle la corona en presencia de un obispo y de otros cinco asistentes.

¹³⁸² Pere BOHIGAS, “El manuscrit Phillips de les «Ordinacions» del rei Pere”, en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Seminario de Investigación, Barcelona, 1967, n° 10, pág. 102. Se verá, en adelante, como BOHIGAS, *Manuscrit Phillips*.

¹³⁸³ De “*Nos en p per la gra*”.

¹³⁸⁴ Que el rey presente aspecto joven –sólo en el folio 1r aparece con incipiente barba– hizo sospechar a Pere Bohigas, junto a otros motivos de orden estilístico, que este códice era anterior al conservado en París (Ms. Esp. 99). BOHIGAS, *Manuscrit Phillips*, pág. 109. El mismo autor indicaba que, pese a no haber seguridad en la identificación, este códice podía ser el mismo que en 1357 copiaba Eiximén de Montreal. *Ibidem*, pág. 111. Bonifacio Palacios cree, sin embargo, que no es sino el que en 1353 había terminado Ferrer de Maguerola a pesar de que el documento en cuestión mencione 14 letras de oro con historias diversas; el lenguaje del documento, más económico que artístico, explicaría el desajuste en el número de iniciales. PALACIOS, *Ordinacions*, pág. 58.

¹³⁸⁵ “*Y dichas las bendiciones y Prefacio susodicho, el Metropolitano tomará el aceite sanctificado y, haciendo la cruz, untará el cabo de los pechos del Rey y después las sumidades de cada espalda [...] y hecha la unción como está dicho, el Metropolitano limpiará con un lindo paño de lino las partes untadas [...] Acabada esta oración, el Rey tomará de encima del altar esta corona y él mismo se la pondrá en la cabeza sin que nadie le ayude [...] Y en el entretanto que el Rey tomare el sceptro, el Metropolitano dirá sobre el Rey, que esté arrodillado, la oración siguiente*”. PALACIOS, *Ordinacions*, págs. 220-222.

¹³⁸⁶ De “*Scrit es*”.



En general, las iluminaciones de este códice valenciano no poseen la calidad artística de los manuscritos anteriores, por lo que no son atribuibles a los mismos artesanos. En opinión de Pere Bohigas, las diferencias en la ejecución de las orlas y de los rostros, mucho más redondeados, lo acercan a los no menos significativos *Psalterio anglocatalán* de París, *Decreto de Graciano* de Londres y *Llibre verd* de Barcelona que, aunque de manos diferentes, parecen producto de la misma escuela¹³⁸⁷. *(Figs.484-486) De todos modos, este manuscrito plasma, al igual que los anteriores, la gran particularidad en la ceremonia de coronación del rey de Aragón con respecto a las celebradas en el resto de Europa. Entre la gran cantidad de imágenes que reproducen esta liturgia regia en el entorno europeo destacan, por su mayor cercanía cronológica, las *Crónicas* de Jean de Froissart¹³⁸⁸, el *Ceremonial de coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra*¹³⁸⁹ y, ya realizada en ámbito hispano, el *Pontifical hispáense*¹³⁹⁰. En las dos primeras se observa al rey que está siendo coronado por la jerarquía eclesiástica, escena que se hace extensiva en los folios destinados a las coronaciones de las reinas, también practicadas por los metropolitanos. Con respecto al códice hispano, donde se observa al emperador arrodillado ya coronado tomando el pomo y el cetro que le ofrece un obispo sentado en su cátedra, la sumisión y sometimiento a la Iglesia se insinúa, en realidad, en esta misma escena. Recuérdese que el ceremonial de Pedro IV contemplaba que tan sólo el monarca, sin la ayuda de ninguna otra persona, debía coger las insignias colocadas encima de el altar¹³⁹¹.

*(Figs.487-494) Es fuera del entorno barcelonés y dentro del castellano-leonés donde se adscribe el siguiente códice que versa sobre las coronaciones de los reyes de Aragón, el ***Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón***¹³⁹²,

¹³⁸⁷ BOHIGAS, *Manuscrit Phillips*, pág. 109.

¹³⁸⁸ Biblioteca Nacional de Francia (Fr. 2675). Ya del siglo XV.

¹³⁸⁹ Se conserva en el Archivo General de Navarra. Data de finales del siglo XIV. Idoate no descarta que este ceremonial hubiese sido realizado en la Península. Florentino IDOATE, "Un Ceremonial de Coronación de los Reyes de Inglaterra", en *Hispania Sacra. Revista de historia eclesiástica*, vol. VI, n° 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Enrique Flórez, Madrid, 1953, pág. 155. Citado en Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *La miniatura medieval en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988, pág. 85. Será referida, en adelante, como DE SILVA, *Miniatura medieval*.

¹³⁹⁰ Encargado el 10 de mayo de 1390 por Juan de Guzmán. Hoy se guarda en la Biblioteca Capitular de Sevilla. Institución Colombina (Sig. BB 149-13). Teresa LAGUNA PAUL, "Pontifical", en BANGO (Coord.), *Maravillas*, pág. 94.

¹³⁹¹ "sin ayuda de otra persona", indica en varias ocasiones el ceremonial. VICENTE (Coord.), *Ceremonial*, págs. 33-34.

¹³⁹² Se conserva en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (Man. & III.3).



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

537

fechado, en sus inicios, en la primera mitad del siglo XIV¹³⁹³. Parece haber ido dirigido a Alfonso XI (1312-1350), a pesar de que al principio del código se señale que fue destinado al señor don Fernando, y fue realizado por un obispo llamado Ramón, probablemente de Coimbra¹³⁹⁴, con la finalidad de establecer todas las formalidades de la consagración y coronación de los reyes de Castilla según el ritual del Sacro Romano Imperio¹³⁹⁵. Una segunda parte, desde los folios 35r a 59r, contiene el ceremonial que ordenó escribir Pedro III de Aragón, según algunos autores¹³⁹⁶, para la coronación y unción de los príncipes de su reino. Lo cierto es que existen suficientes datos en el manuscrito que permiten admitir que la redacción de este ceremonial se debió al Ceremonioso quien, como se sabe aunque para confusión de algunos, se enumeraba siguiendo el orden catalán, esto es, “*en pere terç*”. En líneas generales, el texto se configura como una fusión del pontifical de Huesca, código que contenía el *ordo* borgoñón que servía para las coronaciones de los reyes anteriores a Pedro IV, y sus notas marginales que, con el tiempo, se habían ido añadiendo¹³⁹⁷. Sin embargo, el apéndice escurialense muestra una serie de importantes modificaciones, la más interesante de las cuales concierne al rito de coronación¹³⁹⁸. Por desgracia, el cambio más significativo del texto aragonés que implicaba la supresión de toda intervención del obispo consagrante en la colocación de la corona, no se manifiesta plásticamente en este cartulario castellano, pues las miniaturas que debían decorarlo no llegaron a realizarse, ni tan sólo bosquejarse.

¹³⁹³ Aunque han sido defendidas otras dataciones. Algunas lo colocan a mediados del siglo XIV, como AZCÁRATE en *Arte gótico*, pág. 292; aunque otros lo consideran de finales de siglo, como MIGUÉLEZ, *Catálogo*, vol. II, pág. 302; y DEL ARCO, *Repertorio*, pág. 109. Por otro lado, Guerrero Lovillo aboga por insertarlo en el primer tercio del siglo XIV, algo que parece corroborar la heráldica de la casa de Haro, de Lara y de Alburquerque, así como la circunstancia de que en el ceremonial de Aragón el oficiante sea el arzobispo de Zaragoza, silla primada de Aragón de 1318 a 1328. Vid. GUERRERO, *Miniatura gótica*, pág. 31. También sostenía que era de principios de siglo DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. II, pág. 95. Así pues, existe divergencia de opiniones en lo que se refiere tanto al momento en el que se redactó como en lo que concierne a la identificación del monarca al cual dicho código iba dirigido. Más detalles en Olga PÉREZ MONZÓN, “De la unción a la coronación. Libro de la coronación de los reyes de Castilla y Aragón”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 97.

¹³⁹⁴ GALVÁN, *Producción de manuscritos*, pág. 42.

¹³⁹⁵ GUERRERO, *Miniatura gótica*, pág. 29.

¹³⁹⁶ M. SALVIA y P. SAINZ DE BARANDA, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. XIV, Madrid, 1894, págs. 556-562 e, incluso, Percy Ernst SCHRAMM, “Der König von Aragon. Seine Stellung in Staatsrecht (1276-1410) en *Historisches Jahrbuch*, n° 74, Shanabel-Fletsxchift, 1955, págs. 99-123. Citados, ambos, en PALACIOS, *La coronación*. Este autor sostiene que en realidad se trata del ceremonial redactado por Pedro IV que fue escrito entre enero y abril de 1336. *Ibidem*, págs. 232 y 239.

¹³⁹⁷ En la rúbrica XII “*De benedictione regum*” y XIII “*De benedictione reginae*”. En opinión de Pascual Galindo, este pontifical oscense, con las adiciones marginales, sería el único ritual empleado en Aragón antes de Pedro IV. Vid. Pascual GALINDO ROMEO, *El breviario y Ceremonial caesaraugustanos*, Librería Gasca, Zaragoza-Tudela, 1930, pág. 129. Citado en PALACIOS, *Ceremonial*, pág. 22, n. 52.

¹³⁹⁸ Entre otras, se suprimió todo cuanto podía recordar la monarquía electiva, por lo que se cambió el término “*elegimus*” por el de “*habemus*”, que ejemplificaba mejor la sucesión hereditaria, firmemente establecida en Aragón desde hacía tiempo. PALACIOS, *La coronación*, págs. 233-234.



De las 34 miniaturas alusivas al texto, tan sólo ocho o diez pertenecen al ámbito aragonés. Pese a que la mayoría se encuentran esbozadas, acaso porque cuando se copió ya había pasado la ocasión solemne a la que se destinaba el códice¹³⁹⁹, todas ellas son de gran importancia no sólo desde el punto de vista artístico, sino también iconográfico por ilustrar las partes del complejo ceremonial. De hecho, es curioso observar la estrecha relación existente entre la imagen y el texto. Veamos.

^{*(Fig.487)}El repertorio iconográfico se inicia en el folio 36v, donde se observa al rey de Aragón que acude, se supone, hacia el lugar donde va a realizarse la ceremonia de coronación, esto es, la seo de Zaragoza, ciudad donde Inocencio III había establecido que los reyes de Aragón debían coronarse¹⁴⁰⁰. En una composición dividida en tres registros mediante un marco arquitectónico, solución muy frecuente en la rica decoración de la ceremonia castellana aunque no en el uso del fondo de oro, se ve al rey que, ataviado con dalmática palada y ciñendo visible diadema perlada, cabalga caballo blanco flanqueado por la espada y sus armas¹⁴⁰¹. ^{*(Fig.488)}También preciosa es la del fol. 37r, donde el rey, que ya ha desmontado, es envuelto por el gran manto real que le acomoda un individuo. En el compartimento de la derecha se observa el altar sobre el cual se han dispuesto sus armas, su escudo y su espada; insignias que deben permanecer allí hasta el día siguiente mientras el futuro soberano vela ante el altar¹⁴⁰². La delicadeza de ambas escenas, cuidadas hasta el mínimo detalle como puede apreciarse en las incisiones del fondo de oro, no vuelve a verse en los folios del cartulario, que sólo presentan algunos esbozos en las viñetas e iniciales conservadas.

^{*(Fig.489)}La primera de ellas, en el registro superior de la capital E¹⁴⁰³, se observa al futuro rey siguiendo, en compañía de algunos nobles, la Santa Misa, oficio representado en la viñeta contigua. Es interesante observar que el celebrante es un obispo y que el Sagrado Sacramento se realiza ante el altar mayor, donde el día anterior fueron colocadas los atributos regios, que todavía permanecen. La ausencia

¹³⁹⁹ Quizás la coronación de Alfonso XI de Castilla. PALACIOS, *La coronación*, pág. 232.

¹⁴⁰⁰ La elección de esta ciudad por parte del Papa venía facilitada por el hecho de que, según Bonifacio Palacios Martín, de todos los estados de Pedro II, sólo Aragón tenía la calidad de reino, lo que hacía que éste se constituyese cabeza de todos los restantes; "*caput nostre celsitudinis principale*", en términos de Jaime I. Vid. PALACIOS, *Ibidem*, pág. 106.

¹⁴⁰¹ De acuerdo con el texto, donde se dice que "el rey deue caualgar cauallo blanco e deue ir la espada delant et las armas de çarga". Véase fol. 36v.

¹⁴⁰² El texto dispone que, tras descabalar, el rey "[deue fer oration delant el altar mayor. Aquell richombre que leuara la espada deuela poner en meo del altar. El richomme que leuara las armas deue posar el pendon armado a la part del altar do se deyira la epistola y escudo e la capellina ensomo del altar cerca del pendon. El rey deue veylar aquella [...] si no lo puede fer vaya dormir a la sagrestia". Véanse fols. 37r-37v.

¹⁴⁰³ De "El rey deuese leuantar en lalba".



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

539

de color impide observar si el monarca lleva manto y garnacha, vestimenta prescrita en el ceremonial¹⁴⁰⁴, aunque la ilustración del folio 38v ^{*(Fig.490)}podría corroborarlo pues, conforme al texto que ilustra, se distingue al rey que, en la sacristía y en compañía de eclesiásticos, se despoja de ella¹⁴⁰⁵.

^{*(fig.491)}La siguiente escena presenta, ante la persona regia, los miembros del séquito real que portan en sus manos las insignias propias del rito de coronación, entre las que se distingue la estola, el pomo y la corona, esta última colocada dentro de una patena, tal y como dispone el ceremonial¹⁴⁰⁶. ^{*(Fig.492)}Conforme a lo indicado por las ordenaciones, el folio 40v presenta al futuro soberano arrodillado y en oración rodeado por clérigos de alta jerarquía¹⁴⁰⁷. ^{*(Fig.493)}Más interesante resulta la inicial del folio 44r, dividida en dos registros y por momentos distintos. En la parte superior, tres obispos bendicen las insignias dispuestas sobre el altar; mientras que en la inferior, el rey sostiene la espada por su empuñadura al tiempo que acerca su mano diestra a su mejilla. Se trata del cachete que debe propinarse una vez ha cogido la espada del altar sin la ayuda de ninguna otra persona¹⁴⁰⁸. ^{*(Fig.494)}Finaliza el repertorio con una escena que alude a la misa que debe realizarse tras haber blandido tres veces la espada. Así, en la parte del Evangelio del altar mayor, se sienta el rey para seguir el Oficio mientras que los otros prelados y los ricos hombres lo hacen desde un puesto secundario¹⁴⁰⁹.

Como ya se ha advertido, el códice nunca llegó a terminarse, por lo que estos esbozos han permanecido monócromos, al igual que el resto de espacios en blanco

¹⁴⁰⁴ “deue uenir con el manto e con la guarnacha vestida, e deue oyr una missa privada en una de las capiellas. A missa oyda debe se posar en el sitio mayor, e los ricos hombres deuen se posar delant el rey e deue estar assi una pieça hi es a saber entro al sol exido”. Fols. 38r-38v.

¹⁴⁰⁵ “L’arcebispe de Çaragoça e los otros prelados deuen seer en la sagrestia. El rey deue se partir de los ricos hombres deuese entrar en la sagrestia e deuese despullar la guarnacha e el manto”. Fol. 38v.

¹⁴⁰⁶ “deuen salir [de la sacristia] l’arcebispe de Çaragoça ça uestidos como ellos saben, despues deuen sallir de la sagrestia dos ricos homnes, el uno con el pomo, lotro con el ceptro, çarga estos deuen sallir un richomme que tiene la corona en un bacin d’argent, çaga todos estos deue sallir el rey con laparellamento sobredito, e deue ir dreyto al altar, aquellos ricos hombres deuen posar el pomo e el ceptro e la corona en meo laltar”. Fol. 40r.

¹⁴⁰⁷ “el rey deue ir con los vispes e prelados entro laltar. Alli deuen fer choro los vispes e prelados e que ningun lego no y sinque entre ellos. Feyto esto el rey se deu aienollar e itar a boca dientes en meo dellos e fer su oracion. Los prelados sobreditos deuen deçir las ledanias e otras oraciones según que aqui se contiene”. Fol. 40v.

¹⁴⁰⁸ Con respecto a la parte superior de la A, “larcebispe de Çaragoça deue fer la beediction sobre la espada que esta sobre laltar con la oracion que deyuso es escrita”. Con respecto a la parte inferior, “Dita la oracion, el rey deue prender la espada del altar e deuese la cenyir ell solo e que no le ayude ninguna persona sea qualquiere. Cenyida la espada deue leuar las manos iuntas en alto e deue fer oracion. Feyta la oracion deue decender la mano dreyta e deue se ferir en el pastorello esquerro”. Fols. 43v-45r.

¹⁴⁰⁹ “deuen venir ricos hombres e cavalleros e deuen lo leuar [al rey] al sitio mayor a la part del altar do se diçe el evangelio. Cerca del rey se deuen posar dos de los mas honrados prelados que y sean, e que sean mas bancos, e un poco redrados, e mas redrados de aquellos deuense posar los otros. La hora deuen començar la missa del dia”. Fols. 45r-45v.



destinados, originariamente, a albergar algún tipo de decoración¹⁴¹⁰. Hubiera sido interesante observar la iconografía propuesta para las iniciales o viñetas destinadas a la parte concerniente a la coronación, propiamente dicha, del rey y de la reina, tan distinta a la del reino castellano-leonés. Es inevitable plantearse ciertos interrogantes imposibles de responder: ¿habría mostrado composiciones similares a las existentes en las ordenaciones aragonesas anteriormente analizadas, o se habrían realizado escenas distintas y quizás más “afines” al ceremonial castellano?, o ¿fue este uno de los motivos que llevaron al abandono de la iluminación del cartulario?

^{*(Fig.495)}Ahora al margen de los ceremoniales de coronación, puede encontrarse una figuración de Pedro IV, acompañada por escudo con los palos de Aragón, en las **Ordenances de Pere IV**¹⁴¹¹ fechadas hacia 1450-1460¹⁴¹². Dentro de una enorme viñeta formada mediante triple filete y que ocupa todo el verso del folio 5, el Ceremonioso se presenta, entronizado, en el interior de una estancia de bella edificación a modo de autor. Así, rodeado por paredes de aparejo cuidado y muy bien dispuesto cuyas líneas de argamasa acentúan la perspectiva y cuyos vanos dejan entrever parte de los muros del palacio y algo del paisaje que lo circunda, el rey Pedro, rasurado, se exhibe magnífico. Su espléndido trono, que remata en cabezas de lobo, acorde con las soberbias características del lugar crea un dosel poligonal decorado en todas sus partes que glorifica a su usuario, dispuesto de frente. Sobre bonete enjoyado, porta preciosa corona floronada que remata en perlas por doquier, perlado que también se manifiesta en el broche de decora el cuello de su ropón adamascado. Mientras, sus manos, sostienen cetro rematado en pomo estriado. El fausto exhibido en la escena ha sido puesto en relación con la influencia eykiana, que se evidencia también en las telas adamascadas, en los ornamentos del trono y en el ya advertido buen aparejo de los tabiques¹⁴¹³.

^{*(Fig.496)}Es también Pedro IV quien figura representado como autor en la N¹⁴¹⁴ del folio 8r de las **Ordinacions fetes per lo molt alt senyor en pere terç rey d'arago sobre lo regment de tots los officials dela sua cort**¹⁴¹⁵. Igualmente acompañado,

¹⁴¹⁰ Los folios 35r, 46r, 46v, 47r, 48v, 49r, 50v, 51r*, 51v*, 52r*, 52v*, 53r, 54r, 54v, 55r, 55v, 56r, 57r*, 57v* y 59r. Los asteriscos marcan los folios que han sido recortados en su margen inferior.

¹⁴¹¹ Biblioteca Nacional de Francia (Ms. Esp. 62; ancien fonds 10217). BOHIGAS, *Manuscrits i biblioteques*, pág. 117.

¹⁴¹² Según el tipo de indumentaria. AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, págs. 118-119.

¹⁴¹³ *Ibidem*.

¹⁴¹⁴ De “*Nos en pere*”.

¹⁴¹⁵ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. esp. 8). Este manuscrito contiene otras iluminaciones que no son historiadas.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

541

en el pie del folio, por un escudo palado sostenido por ángeles, lo que indica que el códice se copió para algún miembro de la casa real, el campo de la inicial alberga otra imagen entronizada del rey de Aragón. De menor tamaño y de mayor sencillez, la composición, fechada en 1461¹⁴¹⁶, muestra al Ceremonioso, de aspecto joven y rasurado, sentado en raso trono de madera que destaca sobre un fondo cargado de destellantes crucecitas. Sobre sus cabellos cortos luce corona colmada de pedrería, pedrería que, de igual forma, culmina el cetro de remate vegetal sostenido con el brazo derecho que asoma por entre la ranura de la manga de su ropa.

** * **

La iconografía del rey de Aragón en los códices concernientes a la liturgia regia presenta al soberano, en todos los casos, con toda su magnificencia. Se han establecido hasta tres tipos de figuraciones: las que lo muestran como autor, las que lo exhiben en el acto de atender a los oficiales con el fin de autorizarles en su respectiva labor de Palacio y, en relación con la segunda parte de la que podía constar este tipo de ordenanzas, las que lo descubren en plena ceremonia de coronación; estos tres tipos compositivos pueden coexistir, como se ha visto, en la decoración de un mismo manuscrito.

Por lo general ubicado en los campos de las iniciales, el rey, a quien cabría identificar la mayor parte de las veces con Pedro IV por haber sido él el verdadero impulsor de este tipo de instrucciones áulicas, ha sido efigiado con gran preeminencia sobre tarima y bajo dosel. En el centro de la composición si se le representa a modo de autor –acompañado o no por cortesanos–, y en este mismo lugar o en cualquiera de los dos extremos si atiende a sus oficiales, el Ceremonioso ha sido plasmado con el boato que merece su presencia en este tipo de cartularios. Las ricas vestiduras y la corona son elementos constantes, del mismo modo que también lo es la jerarquía espacial siempre y cuando han sido dispuestos varios personajes en una misma escena.

De todas las figuraciones, muchas de las cuales repiten los mismos esquemas pues unos códices son copia de otros, llaman especial atención las que se refieren a la ceremonia de coronación al exhibir plásticamente el rito solemne bajo el cual los reyes de Aragón, tal y como especificaba la nueva fórmula, se coronaban *ells mateix*

¹⁴¹⁶ AVRIL *et alii*, *Péninsule Ibérique*, pág. 122. La copia de estas ordenaciones, de magnífica caligrafía, fue llevada a cabo por Francesc Vidal. BOHIGAS, *Fundació Patxot*, pág. 135. Vid, también, del mismo autor, *Manuscrits i biblioteques*, pág. 117 y, de BOHIGAS, *La il·lustració*, pág. 48.



y, después, coronaban a sus esposas en presencia del metropolitano de Zaragoza, ahora relegado a impartir la bendición. Dentro de este grupo de imágenes sobresalen también las insertas en el castellano *Ceremonial de coronación de los reyes de Castilla y de Aragón* que, aunque inconcluso, muestra la sucesión de pasajes de los que se compone este tipo de ceremonia aunque sin plasmar el cambio sustancial protagonizado por la liturgia de los reyes de Aragón, acaso para evitar agravios comparativos entre las solemnidades castellana y aragonesa.

5.4.2.- Otros códices

*(Fig.497) De las pocas noticias que se tienen de la miniatura navarra y aragonesa de la segunda mitad del siglo XV destaca la imagen que ilustra la *Carta de Fernando de Bolea y Galloz*¹⁴¹⁷ por presentar una de las escasas imágenes que se conservan de don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana¹⁴¹⁸. Escrita por Antonio Aznar en 1480¹⁴¹⁹, su decoración miniada, que entra dentro de la órbita gótica y que se configura como uno de los claros exponentes de la influencia borgoñona en España¹⁴²⁰, muestra un retrato, de cuerpo entero, del heredero del reino de Navarra acompañado por rótulos escritos y algunas divisas, como el lema *Bonne Foy* de su abuelo Carlos III o la insignia de la orden del grifo que lleva sobre su pecho¹⁴²¹. De esta manera, en pie, ataviado con sayo exagerado en los hombros que se ciñe a la cintura mediante cinturón anudado y tocado por alto bonete, don Carlos se exhibe, sobre un blanco lebrél recostado, portando ondulante filacteria en su diestra y esbelta espada envainada sujeta con su siniestra¹⁴²². Llamaban la atención unas irradiaciones que, a modo de fulgores, se distinguen por detrás de su cabeza procurando, como resultado,

¹⁴¹⁷ *Cartas a los reyes de Aragón, Castilla y Portugal*. Biblioteca nacional. Madrid (Vit. 17-3). Fernando de Bolea y Galloz fue secretario del príncipe. Sumario análisis en SÁNCHEZ MARIANA, *Bibliófilos*, n° 13, pág. 138 y, más reciente aunque igual de sintético, en Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS, “Fernando de Bolea y Galloz. Representación del príncipe Carlos de Viana”, en VVAA, *Reyes Católicos*, págs. 350-351. A pesar de no haber llegado a ser rey de Aragón, se incluye un sumario análisis de sus representaciones por la novedad que supone su iconografía en el entorno de la casa real.

¹⁴¹⁸ Hijo primogénito de Juan II y Blanca de Navarra.

¹⁴¹⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, vol. I, pág. 364.

¹⁴²⁰ *Ibidem* y, del mismo autor, *Miniatura*, pág. 214.

¹⁴²¹ Luis Fortún señalaba que en tiempos del Príncipe de Viana, el repertorio de divisas de la casa real navarra era quizás el más rico entre los reinos peninsulares: el lebrél blanco, el mote de *bonne foy* y la rama de castaño, introducidas por Carlos III, y la suya personal del lazo de tres ojivas. Más detalles en Luis Javier FORTÚN (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1991, pág. 43.

¹⁴²² En la vaina de la espada una cinta reza: “*justicia Dei*”, mientras que la filacteria ondeante que parte de su mano dice: “*Patientia opus perfectum habet. Karolus*”. A sus pies, acompaña al galgo la expresión “*qui se humiliat exaltabitur*”. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos*, pág. 364.



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

543

una especie de aureola que lo asimila a los beatos¹⁴²³. *(Fig.498) Esta iconografía, que guarda parecido con un curioso grabado en cobre de finales del siglo XV¹⁴²⁴ donde el príncipe toca el cuello de una joven para curarla de algún padecimiento, en razón a sus vínculos familiares con la dinastía capeta¹⁴²⁵, no hace sino poner de manifiesto la devoción popular hacia un miembro de la casa real que gozó de gran aprecio y cariño por parte de las gentes en oposición a sus tan conocidas desavenencias con su propio padre, quien llegó incluso a encarcelarlo tras acusarlo de conspiración¹⁴²⁶. Su inesperada muerte, acaecida en 1461 bajo la apariencia de una pleuresía¹⁴²⁷, junto a la estima que los súbditos le tenían para contrarrestar, con toda seguridad, el poder monárquico¹⁴²⁸, conllevó a una exaltación hacia el príncipe que pronto le convirtió en objeto de veneración¹⁴²⁹, devoción todavía ostensible en el siglo XVIII, tres siglos después de su súbita defunción¹⁴³⁰ pese a que la jerarquía romana nunca le reconociera tal dignidad.

¹⁴²³ Es decir, la reservada a quienes todavía no habían sido canonizados por la iglesia.

¹⁴²⁴ Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. La iconografía se acompaña de un rótulo que dice "O Senyor rey, de glòria dóna.ns victòria a los morts Sancta glòria e los bons exalçament e los mols convertiment. Amen". Se atribuye a Juan de Juanes. MOLINA, *Hagiografía del poder*, pág. 91.

¹⁴²⁵ Sobre esta cuestión remito a la clásica obra de March BLOCH, *Les rois thaumaturgiques*, Librairie Istra, Strasbourg, 1924.

¹⁴²⁶ Son muy ilustrativos los capítulos que dedica Jerónimo de Zurita a esta cuestión. vid. ZURITA, *Anales*, lib. XV, cap. LXIV; lib. XVI, caps. VIII, LIV, LVI, LX, LXIII, LXIX y LXV; y lib. XVII, caps. II, III, IV, VI, VIII, XIX, XXI, XXIV, XXV.

¹⁴²⁷ Pero la sospecha de que el príncipe había sido asesinado fue tomando forma cuando tres días después murió su repostero. Entonces las autoridades abrieron una investigación, cuyos datos oficiales no llegaron a conocerse porque el informe desapareció durante el asalto que el hombre de confianza del príncipe, Angelo de Cembrio, sufrió por parte del conde de Armagnac, lo que llevó a aumentar las sospechas de un posible envenenamiento. Esta hipótesis cobró actualidad en 1990, cuando la historiadora Mariona Ibars i Puga comenzó a reunir diversos testimonios que ponían en duda la versión de la pleuresía al tiempo que solicitaba el estudio forense de los restos del malogrado navarro, cuyos resultados no fueron concluyentes por haber mezcla de cuatro cuerpos entre sus restos mortales. Más detalles en Sergi RODRÍGUEZ I LÓPEZ-ROS, "El Príncipe de Viana, un enigma històric", en *Regalia catalana. Butlletí de la Societat d'Estudis Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1999, págs. 19-24.

¹⁴²⁸ El Príncipe de Viana fue utilizado por los catalanes como estandarte de sus ambiciones, que se resumían en el deseo del Principado de imponer al monarca las ideas de la Generalitat sobre el gobierno del territorio. Cito a M^a Isabel FALCÓN PÉREZ, "Juan II", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 161.

¹⁴²⁹ El historiador de la casa de Silva escribe que don Alonso II Conde de Cifuentes, ordenó en su testamento, entre otras cosas, "enviar a Santa Maria de Montserrat y á la sepultura del príncipe D. Cárlos, sendas imágenes de cera, é si el dicho príncipe fuere canonizado de le facer un altar con su figura en la iglesia de Cifuentes". Citado en CARDERERA, *Iconografía*, lám. XLVIII, n. 2. Por otra parte, Gabriel Llopart menciona, en el inventario mallorquín de María, viuda de Odón Vizcaíno, un papel pintado con una imagen dedicada al *Beatus Karles*. Gabriel LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. I, Lluís Ripoll, Palma de Mallorca, 1977-1980, pág. 249. Citado en MOLINA, *Hagiografía del poder*, pág. 92. Se volverá sobre este aspecto en el capítulo dedicado a escultura.

¹⁴³⁰ MARTÍNEZ FERRANDO, *Baixa Edat Mitjana*, pág. 1862.



Con esta curiosa imagen perteneciente al Príncipe de Viana, constatación de las fórmulas de percepción popular e institucional de la santidad local¹⁴³¹, se cierra el grueso muestrario de imágenes del rey de Aragón en la miniatura que, además de numeroso, evidencia tener una rica variedad iconográfica.

6.- A MODO DE CONCLUSIÓN

El extenso repertorio iconográfico que se manifiesta en el soporte artístico de la miniatura, integrado por unos noventa manuscritos que superan la elevada cifra de 420 figuraciones reales, pone de manifiesto no sólo que la producción de manuscritos iluminados puede ser considerada como uno de los exponentes de mayor relevancia en la creación artística de la Edad Media, sino también que dicha producción estaba ligada en gran parte a la monarquía, pues fueron los reyes sus principales comitentes o sus más substanciales destinatarios.

Resultado de distintas voluntades, los espléndidos códices se ilustraron con preciosas composiciones de gran calidad, la mayor parte de las veces alusivas a los textos que acompañaban. Los más antiguos testimonios materiales que ofrecen imágenes figurativas del rey de Aragón se insertan en obras de carácter religioso o devocional. El rey *orante*, con la tradicional posición arrodillada y con las manos unidas ante su pecho, fue la iconografía más general en estos códices salvo en los casos donde el soberano se representaba como donante, tipología bastante frecuente sobre todo en la Alta Edad Media de acuerdo con los ideales de Reconquista y con la habitual actividad de fundación de nuevos monasterios o de la colocación bajo la protección real de otros ya existentes.

Por otro lado, como consecuencia de las necesidades por trasladar a nuevos pergaminos antiguas leyes o por crear normativas que rigieran los nuevos territorios adquiridos por la corona, se promovieron cartularios como colecciones de fueros, usajes, cabreos, franquicias y privilegios o nuevas compilaciones legales de entre las que destaca, por su fantástica decoración, el impresionante *In excelsis Dei thesauris*. Normalmente fruto de la iniciativa de la monarquía, aunque a veces encargados también por grupos de ciudadanos, cofradías o particulares, la presencia de la

¹⁴³¹ Noticias sobre el fanatismo devocional acaecido tras la muerte del Príncipe de Viana en Joan MOLINA I FIGUERAS, "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)", en *Locus Amoenus*, n° 2, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 1996, pág. 138 y n. 56, donde aporta abundante bibliografía.



persona regia en sus iluminaciones tenía, casi siempre, la función de ilustrar y de legitimar el texto legal que en sus folios se compendia.

Del mismo modo, llama la atención el elevado número de obras cuya finalidad primera no era otra que la de exaltar y legitimar la dinastía. Los libros entendidos como instrumento de afirmación y gloria para el rey y su familia comenzaron a generalizarse, sobre todo, en tiempos de Pedro IV quien, entre otras iniciativas destinadas a este propósito, había decidido dotar a la biblioteca populetana de importantes códices en consonancia con el proyecto que tenía reservado para aquel cenobio. A este efecto, surgieron magníficas genealogías y crónicas ricamente ornamentadas con iconografía de gran significado, tipo de volúmenes ensalzadores que volvieron a adquirir protagonismo en tiempos del Magnánimo, interesado por demostrar sus derechos en la corona napolitana y por ofrecer una imagen de príncipe letrado de acuerdo con los valores humanísticos tan en boga en aquel momento. En este mismo sentido, no menos trascendentales fueron los compendios ideados para la ordenación de la Real Casa y para la realización de importantes ceremonias, como las destinadas a la coronación del rey. Mucho tuvieron que ver, a estos efectos, los conflictos mantenidos con otras monarquías, como la malograda mallorquina, y también las disputas con el Sumo Pontífice romano, siempre alerta por salvaguardar su supermacía ante los poderes temporales, cada vez más fuertes. Estos cartularios, repletos de extraordinarias miniaturas alusivas al texto que ornamentaban, ofrecen un sin fin de representaciones novedosas llenas, a su vez, de revelador significado.

La imagen más reiterativa, al igual que en ocurría en el campo de la sigilografía, fue la representación *entronizada* del soberano, tipo de composición que, al permitir la ostensión de todos los atributos de poder, era la forma icónica más evidente de la omnipotencia regia. Presente en códices de la primera mitad del siglo XII, su uso se extendió hasta el siglo XV sin apenas variaciones seguramente por su elocuente valor emblemático; en este sentido es significativo el hecho de que fuera utilizado en todo tipo de códices y dentro de toda clase de escenas.

En contraste con los otros soportes artísticos estudiados hasta el momento, cuyas formas circulares y reducidas dimensiones dificultaban su fácil inclusión, la figuración *en pie* gozó de gran éxito, pues se observa desde finales del siglo X, cuando arranca el repertorio, hasta finales del siglo XV. Idónea para manifestar la dignidad regia, pues también admitía el uso de todas las insignias, salvo el trono claro está, esta posición permitía la inserción de la figura regia en muy diversos acontecimientos



y, mediante sus gestos y actitudes, la evidencia de su participación, como parte activa, en todos ellos. Además de a modo de autor, como donante u ocupado en actividades propias de su gobierno, el rey en pie se empleó para representar trascendentales eventos, como los relativos a las coronaciones o a los esponsales, escenas donde era necesaria la presencia de la reina. Y es que, salvo los casos protagonizados por Urraca, doña Estefanía, doña Sancha, María de Montpeller, María de Navarra, Constanza de Sicilia, Sibila de Fortià, María de Luna y Juana Enríquez, quienes aparecen en una ocasión o en varias pero en un único cartulario, tan sólo presentan efectivo protagonismo la reina Petronila, por su eminente papel en la unión de la casa de Aragón con el casal de Barcelona; María de Castilla, quien fue lugarteniente general durante la ausencia de su esposo; y la reina Isabel, seducida por los libros y, en consecuencia, promotora de muchos de ellos. En esta línea, es posible afirmar que la diferencia de género en este soporte es, pues, ostensible.

Tipo iconográfico tardío aunque de rápida aceptación fue el de *busto del rey*, modelo que pronto se descubrió de gran conveniencia para los retratos de autor insertos, sobre todo, en las iniciales ubicadas bajo grandes viñetas que desplegaban nutridas escenas. Su campo, de tamaño variable, muy reducido a veces, permitía la cómoda colocación de la efigie soberana acompañada de sus insignias, lo que explica su éxito rotundo incluso en pergaminos cuya capacidad no permitía una extensa decoración.

Menos explotada se presenta la variante del rey *ecuestre* que, por otro lado, había gozado de tanta aprobación en otros soportes, como fue el sigilográfico por ejemplo. Sería posible explicar este desplazamiento en aras del significado intrínseco de esta iconografía en los sellos que, en el caso del rey de Aragón, siempre lo exhibía como conde de Barcelona y no en su calidad de monarca, dignidad que, por el contrario, sí se exhibía en la faz principal de la impronta. Lo cierto es, sin embargo, que esta discordancia también se observa, siempre dentro del género de la miniatura, en los repertorios iconográficos de otras monarquías, por lo que esta discrepancia tan sólo debe ser explicada por las escasas posibilidades que ofrece este tipo de representación y, asimismo, por la mejor adecuación de otras figuraciones, mucho más obvias en lo que concierne a la manifestación de autoridad, jerarquía, validación y autoría soberanas.

Por lo general puede concluirse que gran parte de las figuraciones incluidas en los libros iluminados presentan al rey como autor de los textos recogidos en sus



III. La imagen figurativa del rey de Aragón en la miniatura

547

folios empleando para este fin, el busto del rey, la imagen entronizada, o su efigie en pie. Aunque centradas esta vez en cartularios jurídicos, son también muy abundantes las que exhiben al soberano ocupado en las tareas propias de su gobierno, entre las que cabe destacar las escenas de cortes y las de administración de justicia, donde siempre toma parte activa. En casi todas ellas, de acuerdo con su categoría y con su elevado ministerio, se distingue del resto de personajes por las insignias que ostenta y por su ubicación en un espacio exclusivo perceptible a través de la utilización de tarimas, doseles o fondos diferentes, por ejemplo. Para este tipo de acontecimientos, la imagen entronizada fue la más usual, al igual que también lo fue, sobre todo, para las escenas de presentación.

Para terminar se insistirá en que, pese a la reiteración de algunas escenas y a pesar de la similitud de algunas composiciones, el repertorio de imágenes figurativas del rey de Aragón recogido en el soporte artístico de la miniatura evidencia una palpable fecundidad iconográfica si es estudiado con detenimiento. Además de desplegar en iniciales, viñetas, calderones y márgenes profusión de curiosos detalles, regala algunas escenas que, si bien escasas, se desvelan, no obstante, como indiscutibles documentos merecedores de ser analizados con atención por su rareza, por su originalidad y por los singulares pormenores que las enriquecen. Por otro lado, y en esta misma línea, conviene añadir que bajo algunas de estas composiciones monótonas a primera vista y sin otro significado que el directamente expuesto a través de la imagen, se esconden profundos significados tan sólo advertidos cuando la representación es abordada con atención.



1.- INTRODUCCIÓN

Las figuraciones exhibidas en el soporte de la pintura, pese a ser menos abundantes, presentan extraordinarias lecturas iconográficas en lo que concierne a la iconografía regia. Comparte con el género precedente, y con el que sigue, un doble tipo de promoción: la real y la de las altas jerarquías; es decir, las composiciones no sólo manifiestan la imagen que el rey pretendía mostrar de sí mismo, sino también la que de él tenían los súbditos que habían encomendado ciertas producciones en las que habían exigido que su soberano estuviese efigiado, a veces junto a ellos.

El criterio seguido para abordar su análisis será, de igual forma que el utilizado en las iluminaciones, el iconográfico, pues el orden puramente cronológico dificulta una visión en perspectiva e impide poner de manifiesto con claridad las peculiaridades cada figuración, su lectura iconográfica y su relación con la evolución de la imagen del rey de Aragón a lo largo de la Edad Media.

El capítulo se ha subdividido en los siguientes apartados. En primer lugar, a modo de preámbulo, en la “*Introducción*” se especificarán cada uno de los epígrafes y se hará, además, una breve aproximación acerca del papel de la monarquía en la evolución e innovación de la pintura y su manifiesto interés por las obras pictóricas, manufacturas artísticas que supo utilizar para prestigiar su persona o la de sus antecesores. Se iniciará la exposición con el epígrafe “*La figuración del rey de Aragón en la pintura: una visión de conjunto*” consagrado, como sucede con el resto de capítulos, a una visión general que permite una rápida aproximación a la iconografía del soberano en el ámbito de la pintura. Como es ya habitual, se ha subdividido en distintos bloques según la posición mantenida por el monarca y se apoya en unos gráficos que se colocan al comienzo de la serie de láminas.

El bloque central del capítulo, titulado “*Descripción y tipologías*”, ofrece el análisis de cada una de las obras que forman parte del corpus de imágenes. Por su variedad iconográfica se ha optado por fraccionar la sección en tres partes: “*Obras de carácter conmemorativo*”, “*Obras de carácter religioso*” y “*Retratos*”; la justificación de tal división se descubre al inicio del bloque y como preámbulo a cada una de las secciones oportunas. Finalmente, y como viene siendo usual, se va a culminar el capítulo con una breve recapitulación.

Tal y como se ha ido evidenciando, dentro de tónica general que se manifiesta en las cortes europeas, concerniente a la conciencia del uso que debía hacerse de las



empresas artísticas, los reyes de Aragón también utilizaron las artes como instrumento de prestigio y, por supuesto, entre los géneros por ellos empleados, se encontraba la pintura. Los artífices que formaban parte del obrador real, y los que trabajaban en sus propios talleres, realizaron distintos tipos de obras destinadas a la glorificación del soberano, de entre las que cabe destacar las efímeras composiciones creadas para las ceremonias de coronación de los reyes o para otros acontecimientos festivos, como los espectáculos ideados en su honor cuando entraban a determinadas ciudades. Lamentablemente, de todos estos preparativos, en los que consta la participación de diversos pintores, algunos de ellos célebres, no ha quedado rastro, salvo las líneas documentales de contratos y pagos que atestiguan su manufactura¹. Estos pintores también fueron solicitados para decorar las galeras reales y para realizar los catafalcos de los funerales de los reyes, obras complicadas en las que se mezclaban tumbas, doseles, cirios pintados y blasones reales², y también para decorar estancias palatinas o las insignias de los reyes³.

No obstante, la principal fuente de ingresos de estos artesanos se debió a grandes murales y retablos, trabajos en los que, conforme a lo conservado hasta hoy, la imagen regia se mostró en su mayor esplendor. Fueron precisamente sus encargos, junto a los de otros promotores como miembros individuales del cabildo, gremios y cofradías, algunos mercaderes integrados en la burguesía y parroquianos de pequeñas ciudades y villas, los que favorecieron este tipo de demandas. La innovación artística del siglo XIV se debió sin embargo, a la monarquía, pues los clientes colectivos acostumbraron a ser conservadores, de acuerdo con Joaquín Yarza, en materia artística⁴. En esta misma línea, se atestigua la movilidad de ciertos

¹ Por citar unos ejemplos representativos, Lluís Borrassà realizó entremeses para las fiestas en honor a la reina María en su llegada a Barcelona en 1400. Un año antes se había pagado cierta cantidad a Berenguer Llopart por un entremés de un águila para la fiesta de coronación del rey Martín. Joaquín YARZA LUACES, "El pintor en Cataluña hacia 1400", en Xavier BARRAL I ALTET (Org.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque International. 2-6/5/1983*, vol. I. Les hommes, Picard, Paris, 1986, págs. 382-390. Por otra parte, a Ponç Colomer se le pagó, en 1413, 200 florines de oro de Aragón por hacer pintar "lo entremés, quod fuit factum in celebracione festi intraitus serenissimorum regis et regine". Joaquín YARZA LUACES, "Artista-artesano en el gótico catalán", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. III, 1983-1985, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1987, pág. 160.

² Fue el caso de Martí Mayol o de Rafael Mòger, ambos pintores de Mallorca de la primera mitad del siglo XIV. Gabriel LLOMPART I MORAGUES, *La pintura gòtica a Mallorca*, Ediciones Polígrafa, S. A., Barcelona, 1987, págs. 16 y 29. En lo que sigue, LLOMPART, *Pintura gòtica*.

³ Ramón Destorrents cobraba, el 15 de enero de 1362, una cantidad por haber pintado "XII signes, planetes, steles e diverses figures de besties en lo pom" de una esfera construida para el rey. Salvador SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Tipografía "L'Avenç", Barcelona, 1906, págs. 260-266.

⁴ Joaquín YARZA LUACES, "Clientes y promotores en el marco del gótico catalán", en VVAA, *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

551

artesanos promovida por los reyes de Aragón, desplazamientos entre los que caben destacar los viajes que realizaron Lluís Dalmau a Flandes y Joan Reixac a Nápoles a instancias de Alfonso V, por ejemplo⁵. Igualmente, los soberanos instaron la llegada de pintores extranjeros quienes, por su parte, influyeron también en la pintura de los reinos peninsulares; sirva de muestra la promoción del arte nórdico llevada a cabo por Isabel la Católica protagonizado por Juan de Flandes o Melchor Alemán, de entre otros. Y es que, siguiendo los términos de Antoni José, sin los movimientos de los artistas, que se trasladaban de unos lugares a otros para realizar encargos o en busca de trabajo, el cambio artístico de las últimas décadas del siglo XIV y las primeras de XV no hubiera tenido lugar⁶, algo que, sin duda, también debe hacerse extensivo hasta entrado el siglo XVI. No en vano aseguraba Carmen Morte que las visitas de los Reyes Católicos a las diversas ciudades suponían el encuentro de diferentes artífices pertenecientes a campos artísticos distintos que buscaban, entre otros objetivos, contratar obras aprovechando que los comitentes más poderosos se daban cita en aquellos lugares concretos⁷. Estos encuentros supusieron, de nuevo, intercambios de ideas y de modelos artísticos que incidieron, claro está, en la innovación del arte. En estos encuentros participaron también los pintores de los Reyes Católicos, quienes han sido llamados “andantes de corte” por acompañar a los reyes en sus desplazamientos⁸; la primera vez que consta en la documentación el nombre de un pintor en la corte de los Reyes Católicos es en 1480 con Francisco Chacón, a quien se le llama “pintor mayor para en toda su vida” y quien también realizó labores de inspector⁹.

Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, pág. 53. En lo que sigue, este último se verá VVAA, *Cathalonia*.

⁵ Joaquín YARZA LUACES, “La pintura española medieval: el mundo gótico”, en *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, pág. 141. Se citará YARZA, *Mundo gótico*. Más adelante se hará referencia a una desaparecida tabla que este pintor realizó en la ciudad italiana destinada al Magnánimo.

⁶ Antoni JOSÉ PITARCH, *Pintura gótica valenciana. El período internacional. (Desde la formación del Taller de Valencia, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-1450). Resumen de la Tesis presentada para aspirar al grado de Doctor en Geografía e Historia*, Universitat de Barcelona. Centre de Publicacions Científic i Extensió Universitària, Barcelona, 1982, pág. 3. Referido, en lo que sigue, como JOSÉ, *Pintura gótica valenciana*.

⁷ Carmen MORTE GARCÍA, “Artistas de la corte de los Reyes Católicos en Zaragoza”, en *Archivo Español de Arte*, nº 280, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, pág. 426. Se reseñará MORTE, *Artistas*.

⁸ MORTE, *Artistas*, 426. Sobre los distintos tipos de artistas, su carácter itinerante, sus encargos, etc. remito a la sintética obra de Joaquín YARZA LUACES, “El artista gótico hispano”, en Francisco Javier MINGORANCE Y RICART (Coord.), *I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Octubre de 1989, Gama Gráfica, Aguilar de Campoo, 1989, págs. 29-40.

⁹ Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993, pág. 90. Será referido, en adelante, como YARZA, *paisaje artístico*. Información general sobre estos



Constatada la importancia de la monarquía en la innovación de las artes en lo que concierne tanto a sus encargos como a la movilidad de los pintores, conviene hacer mención al valor de este género artístico en lo que incumbe a la imagen del rey, motivo del presente estudio.

Al igual que ocurre con otros soportes, los monarcas aragoneses instrumentalizaron las obras pictóricas para prestigiar su imagen de gobernantes, del mismo modo que otros personajes o colectivos de la alta burguesía emplearon la representación de sus reyes para realizarse a sí mismos o a su comunidad. Idea de poder, exaltación dinástica, manifestación de su religiosidad, plasmación de la ayuda divina en sus empresas, todas estas son algunas de las lecturas que se desprenden de las imágenes que, a continuación, van a analizarse. Así, conscientes del papel de la pintura como elemento de propaganda, el hombre medieval y, sobre todo, sus soberanos, tuvieron conciencia del uso que debía hacerse de las empresas artísticas. En este sentido es paradigmático el caso del rey Fernando II, cuyo gusto ha sido calificado de ecléctico aunque, tras ahondar en las obras que comisionó, se ha visto que, en realidad, fue un gran promotor de las artes casi comparable a su esposa. De gran pragmatismo, fue muy consciente de que, en términos de Joaquín Yarza, el uso sabio de ellas le servía para reforzar o resaltar aquellas ideas que pretendía que tuvieran de él y de la monarquía aquellos a quienes estaban destinadas¹⁰. El presente capítulo va a poner de manifiesto que en la actitud del Católico existieron claros precedentes también en el terreno pictórico, precedentes que originaron, ya en el siglo XIII, una serie de epístolas dedicadas a la función de la pintura ubicada en las iglesias, pinturas y frescos que, como de inmediato se verá, incluyen gran parte del repertorio de imágenes del rey de Aragón¹¹.

artesanos, en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de Cámara de los reyes de España*, Hauser, Madrid, 1916.

¹⁰ Joaquín YARZA LUACES, "Política artística de Fernando el Católico", en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, vol. III, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, pág. 29. En lo que sigue, YARZA, *Política artística* y VVAA, *De la unión de coronas*, respectivamente.

¹¹ El *Catholicon* de Juan de Génova, de finales del siglo XIII, resumía las funciones así: "Sébase que existieron tres razones para la institución de imágenes en las iglesias. *Primero*, para la instrucción de la gente simple, porque se instruye con ellas como si fueran libros. *Segundo*, para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en nuestras memorias al ser presentados diariamente ante nuestros ojos. *Tercero*, para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas". Transcripción extraída de Michael BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 2000⁴, pág. 61 –las cursivas son del autor–. Figurará, en las líneas que siguen, BAXANDALL, *Pintura y vida*. Sobre los abusos a estas tres finalidades, remito a esta misma obra, págs. 62 y sig. y a Ernst H. GOMBRICH, "Pinturas para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia", en *Los Usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona, 2003, págs. 48-79.



2.- LA FIGURACIÓN DEL REY DE ARAGÓN EN LA PINTURA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Al igual que ocurría con la miniatura, la diversidad de obras y de tipos iconográficos ha aconsejado el uso de unos gráficos cuyos campos y registros, observados con detenimiento, permiten establecer unas primeras evaluaciones que, aunque globales, son de cierto interés para un estudio de estas características¹². En beneficio de una mayor coherencia en el trabajo y para facilitar al lector una mejor interpretación, se ha procurado ajustar el mismo esquema organizativo que el empleado en el capítulo anterior, por lo que van a omitirse comentarios explicativos al respecto. Tan sólo se advertirá que, en este caso, se han añadido fondos de tonos grises en los títulos de las obras con el fin de señalar, visualmente, lo dudoso o no de la identificación regia. Todo lo demás, coincide con lo anterior.

Las primeras obras que recogen la imagen del rey de Aragón en el soporte pictórico fechan en época relativamente tardía, pues no es hasta finales del siglo XIII cuando aparece este tipo de representaciones que, parece ser, se generalizan con gran rapidez. Curiosamente, todas ellas se insertan en complejos murales cuya finalidad no es otra que la de conmemorar diversos hechos históricos, por lo que el rey se mostrará principalmente, de acuerdo con el ambiente de conquistas y cruzadas del momento, bajo la tipología ecuestre. Por otro lado, sorprende el relativo retraso con el que surgen las imágenes religiosas, ya que el primer ejemplar con esta temática, encarnado en la composición mural de la iglesia de San Miguel de Daroca, ha sido fechada a finales del siglo XIV, hacia 1377-1387.

Es a lo largo del siglo XV donde se incluye la mayor parte de representaciones y, como es lógico, es asimismo en esta centuria donde se observan las mayores variedades iconográficas, gran parte de ellas protagonizadas por los Reyes Católicos, extraordinarios promotores quienes, como se evidenciará en las líneas que siguen, supieron utilizar con gran agudeza las obras artísticas como medio propagandístico de sus distintos ideales¹³.

Artículo aparecido, por vez primera, en Alan GRAFEN (Ed.), *Evolution and its Influence*, Clarendon Press, Oxford, 1989, págs. 107-125.

¹² Véase gráfico que se aporta al inicio de las láminas referidas a este capítulo.

¹³ Obsérvese que casi la mitad de las representaciones corresponden a su reinado.



Llama la atención la clara diferencia de género en detrimento, claro está, de las reinas, pues salvo Isabel la Católica¹⁴ tan sólo figura representada una única soberana de insegura identificación, Sibila de Forcià, quien se supone se encuentra en las ya referidas pinturas murales aragonesas de Daroca. Y es que el resto de imágenes femeninas se localizan en manufacturas que incluyen su representación, al igual que la del rey, por una razón puramente estamental, como son las escenas del Juicio Final o las tan frecuentes Vírgenes del Manto. Así pues, nombres como los de Petronila, María de Castilla o Juana Enríquez, que en el capítulo anterior habían gozado de cierto protagonismo, parecen haber sido olvidados, junto con todas las demás, en este nuevo género artístico¹⁵.

Con respecto al carácter de las pinturas, aunque las primeras obras recopiladas son civiles, la mayoría corresponden al ámbito religioso y, dentro de éste, al tipo devocional. No debe extrañar, sin embargo, que dentro de esta última tipología se hayan integrado también obras catalogadas como históricas, pues se refieren a retablos dedicados a un santo titular en los que, en algunas de sus casas, se conmemora un hecho considerado histórico: es el caso de los consagrados a San Jorge, por ejemplo.

Por otro lado, resulta llamativa la poca incidencia de las genealogías; téngase en cuenta que sólo se han hallado dos muestras y una de ellas ni es segura ni fue creada dentro del entorno aragonés peninsular. No obstante, conviene señalar, este género surge en el primer tercio del siglo XV, en 1427, una fecha relativamente cercana a la primera genealogía registrada en miniatura, la conocida bajo el nombre de *Rollo genealógico de Poblet*. Indiscutiblemente, sus bustos han sido considerados

¹⁴ En este sentido se recordará que este estudio prescinde de las figuraciones en las que Isabel la Católica aparece sola aunque es interesante señalar que, para mayor diferencia con respecto a sus predecesoras en la Corona de Aragón, se han contabilizado hasta diez el número de retratos en los que, complementando o no los de su esposo, figura tan sólo ella. Entre los desaparecidos o destruidos se encuentran el pequeño y redondo que era propiedad de Jerónimo Insausti; el de Isabel con sus cuatro hijas conservado durante siglos en la Capilla Real de Granada; un tercero de la reina con Juana la Loca; el supuesto retrato de Isabel realizado por Michiel Sithium y un original sobre el cual, quizás, pudo haberse basado el retrato de la soberana realizado por Blas Ametller. Entre los conservados se han reconocido el retrato de la reina del Museo del Prado; el conservado en el castillo de Windsor; el ubicado en la Academia de la Historia en Madrid; el del Palacio de Pardo; y, finalmente, el expuesto en el Palacio Real. Todos ellos serán mencionados en su momento.

¹⁵ Es verdad que no puede descartarse de un modo absoluto la posibilidad de que hubieran existido obras pictóricas con las efigies de reinas, pero hasta la fecha no constan testimonios materiales ni documentales.



retratos en el sentido amplio del término, pues esta tipología iconográfica germina a partir de 1492¹⁶, como indica con claridad el gráfico.

En lo que concierne a las posiciones y actitudes empleadas por el rey llama la atención, ante todo, la escasa variedad. Pasemos a analizar las diferentes posibilidades que nos ofrece el género pictórico en lo que se refiere a la iconografía del rey de Aragón; el orden, como ha sido usual hasta ahora, se ha organizado según su cronología; es decir, de la más antigua a la más moderna.

2.1.- Entronizado

La que había sido una de las posiciones más frecuentes hasta ahora, salvo en el género numismático que prescindió por completo de este tipo, queda aquí relegada a una sola imagen. Aunque a primera vista pueda sorprender, el motivo de esta carencia es, precisamente, la naturaleza de las distintas composiciones. Y es que ninguna de las pinturas compiladas disfruta de un valor jurídico, como era el caso de las improntas céricas, ni tampoco legitima nada que la acompañe, como sí ocurría con muchos de los textos que encabezaban las iluminaciones, por lo que la imagen entronizada, que es la que mejor exhibe el poder y boato regios, no adquiere, para este soporte, un puesto esencial. Y es que, por vez primera, nos hallamos ante una imagen del rey que a nada se somete ni de la que nada depende. Caprichos del azar han querido que la única representación entronizada sea la que abra el muestrario iconográfico, pues es la que se encuentra en las tempranas *Pinturas del palacio Aguilar*, donde se presenta al rey dialogante en una escena de campaña¹⁷.

2.2.- Ecuestre

De acuerdo con la temática histórica de las composiciones iniciales, el rey ecuestre es el segundo tipo representativo que surge dentro de la imagen del rey de Aragón en la pintura de la Edad Media. A pesar de lo temprano de su aparición, no

¹⁶ Estas fechas se refieren, siempre, a la iconografía del rey de Aragón. Y aunque parece ser que Michiel Sithium había pintado un retrato de Isabel, a al edad de treinta años, en 1481, se prescinde del dato por no abarcar nuestro examen la iconografía de esta soberana. Jan Van L. BRANS, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Cultura hispánica Silverio Aguirre, Madrid, 1952, pág. 80. Se verá, en adelante, como BRANS, *Isabel la Católica*.

¹⁷ Otra imagen entronizada sería la representación de Fernando II que, con connotaciones triunfales y flanqueado por dos cariátides laureadas, se ubica en las estancias del Vaticano. La decisión de no incluir las imágenes figurativas foráneas en la presente tesis doctoral obliga a pasar por alto el análisis de este curioso retrato.



es posible afirmar que esta tipología gozara de gran éxito dentro de este soporte, pues sólo se ha observado en doce de las más de setenta imágenes compiladas.

Como es lógico, y en concierto con esta iconografía de campaña, el soberano se mostrará combatiente o pasante según la escena se refiera a un episodio guerrero o a uno victorioso.

2.3.- En pie

La primera figuración con la imagen del rey en pie fecha en el primer cuarto del siglo XIV, en una de las cinco escenas recogidas de las pinturas murales del castillo de Alcañiz, mientras que la última data ya en época de los Reyes Católicos, hacia 1496-1504, al hallarse inserta en el precioso aunque mutilado políptico de la reina Isabel. No debe engañar este largo recorrido temporal pues, si se prescinde de las obras problemáticas, el repertorio de imágenes con el soberano estante queda reducido, precisamente, a estas dos únicas figuraciones. La razón estriba en que la mayoría de las obras del corpus iconográfico presentan al rey “a lo divino”, es decir, en aquellas en las que, se supone, se identifica al soberano con alguno de los santos personajes allí incorporados. Gran parte de ellas lo exponen bien como Rey Mago bien como santo –San Jorge o San Sebastián en nuestro caso–, por lo que la posición en pie, según los pasajes escogidos, se configura como una de las más adecuadas.

2.4.- Arrodillado

En consonancia con la mayor abundancia de obras religiosas, la mayor parte de las imágenes presentan al soberano arrodillado, postura que adopta para recibir sacramentos, solicitar clemencia y orar. En algunas problemáticas composiciones de Epifanía, de acuerdo con el supuesto rol que adquiere dentro de la comitiva real, se halla también en genuflexión presentando sus respetos al Niño. Conviene destacar, con todo, que si se extraen del gráfico las obras dudosas, salvo una única excepción, la ya mencionada pintura mural de Daroca, los reyes que más emplean y generalizan esta posición con sus distintas actitudes son los Reyes Católicos a partir de la década de los 80.



2.5.- Busto del rey

Son las tablas de la *Sala del Consell* de la ciudad de Valencia, de 1427, las que inauguran este tipo iconográfico que tendrá gran aceptación a partir, sobre todo, de los Reyes Católicos. De frente, de perfil, o de tres cuartos, el busto del rey fue el género compositivo de mayor éxito para dos variedades pictóricas: las genealogías y los retratos entendidos, estos últimos, en el estricto sentido del término.

3.- DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍAS

Se ha dividido la producción artística en una serie de bloques según su carácter primordial. En líneas generales, la pintura ofrece tres grandes grupos iconográficos, que son los que se han calificado como “*obras de carácter conmemorativo*”, “*obras de carácter religioso*” y, finalmente, “*retratos*”. Estos grandes conjuntos se fragmentarán según se precise para efectuar el examen del modo más completo y coherente posible.

3.1.- Obras de carácter conmemorativo

Dentro de este tipo de obras se ha podido distinguir dos clases de acontecimientos: los que narran hechos históricos y los que rememoran hechos milagrosos. Es preciso advertir que estos últimos aspiraron ser también históricos, pues cuando se evocaron iconográficamente fueron tenidos como tales.

3.1.1.- Hechos históricos

*(Figs.1-3) La primera imagen de un rey de Aragón en soporte pictórico se encuentra en uno de los conjuntos parietales de carácter profano más importantes del entorno peninsular: el que decoraba los muros de una de las salas del **Palacio Aguilar de Barcelona**¹⁸. Fechada hacia 1285-1290¹⁹, esta decoración mural descubierta en

¹⁸ Ubicado en la calle Montcada de Barcelona, hoy es la actual sede del Museo Picasso. En la actualidad las pinturas se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (nº inv. 71.448).

¹⁹ José Ángel SESMA MUÑOZ, *La Corona de Aragón. Una introducción crítica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 86 –en lo que sigue, SESMA, *Corona de Aragón*–. Los primeros investigadores que trataron las pinturas abogaron por una datación más temprana. Vid, de entre otros, Agustí DURÁN I SANPERE, “Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona”, en *Serra d'Or*, 2ª época, año III, nº 2, Febrero, Monasterio de Montserrat, Barcelona, 1961, pág. 31 –aparecerá citado como DURÁN, *Pintures murals*–. Gaspar Coll abrió algo más



Marta Serrano Coll

558

1961²⁰ formaba un friso de unos 2 m. de altura pegado al techo que presentaba los sucesivos episodios de la conquista de Mallorca llevada a cabo por Jaime I en 1229. El mal estado de conservación, debido a las humedades y a las múltiples reformas que sufrió el edificio, ha provocado que se malograra parte importante de estas pinturas, hecho que, sin duda, ha incidido negativamente en nuestro repertorio ya que, con bastante probabilidad, el soberano debió de aparecer representado en otras escenas, como son la de las cortes de Barcelona y también la de la flota dispuesta a arribar a suelo insular, esta última perdida casi en su totalidad²¹.

*(Fig.1) La decoración de la sala se divide en tres lienzos. En el primero se observa una ciudad bañada por el mar de la que se distingue sus murallas, un edificio alto que ha sido identificado como el campanario de la antigua catedral románica²², y un gran salón, quizás perteneciente al palacio condal, que alberga un grupo de personajes quienes, sentados, parecen asistir a una importante reunión²³. Es la escena de las cortes a la que se acaba de aludir. No sería extraño que en el desvanecido lado izquierdo figurase el rey presidiendo dicha asamblea cuyo fin último

el arco cronológico hasta 1295. Gaspar COLL I ROSELL, “Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)”, en VVAA, *Cataluña Medieval*, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 130 –en adelante, COLL, *Batalla de Portopí* y VVAA, *Cataluña Medieval*, respectivamente–. Otros autores no precisaron más que ubicarlas a finales del siglo XIII, como Alexandre CIRICI PELLICER, *Barcelona pam a pam*, Teide S. A., Barcelona, 1971, pág. 78, quien especifica, además, la sucesión de propiedades sufrida por el edificio hasta albergar el museo Picaso –referido, en adelante, como CIRICI, *Barcelona*–; o Joan SUREDA I PONS, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, col.lecció Libres de la Frontera, n° 26, Amelia Romero, Barcelona, 1989, pág. 62 –en lo que sigue, SUREDA, *Pintura gòtica*–.

²⁰ Fueron vistas por vez primera en el mes de enero de aquel año por Joaquim Pradell. Frédéric-Pierre VERRIÉ, “Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l’assalt i conquesta de Madina Mayurqa”, en M^a Rosa MANOTE CLIVILLES y Joana M^a PALOU, (Coords.), *Mallorca gòtica. Catàleg d’exposició. Barcelona. Museu Nacional d’Art de Catalunya. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d’Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona, 1998, pág. 108. Referidos, en adelante, como VERRIÉ, *Mestre de la conquesta* y MANOTE y PALOU (Coords.), *Mallorca gòtica*, respectivamente. Noticias sobre el descubrimiento y los inmediatos trabajos acerca de las mismas, en Joan AINAUD DE LASARTE, “Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discurs llegit el dia 18 de maig de 1969 en l’acte de recepció pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l’Acadèmic Numerari Agustí Duran i Sanpere”, en *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Separata, Jaime Depús, Barcelona, 1969, págs. 8-11. Reseñado, en adelante, AINAUD, *Pintures del segle XIII*.

²¹ El *Libre dels feits del rey en Jacme* describe con gran detalle cómo se sucedieron ambos acontecimientos en los que, consta, participó directamente el rey. Así, el primer párrafo que inicia la descripción de lo ocurrido en las cortes barcelonesas, comienza: “E aquell dia, en lo qual nostra Cort havíem manada, fom en Barcelona nós”. Del mismo modo, en los párrafos donde describe la desapacible travesía hacia Mallorca especifica que, en efecto, él se embarcó en una de las galeras, concretamente en la galera *Montpesteller*, quizás para honrar a su ciudad nativa. JAIME I, *Libre dels feyts del rey en Jacme*, párs. 48 y 57, en Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³. En lo que sigue, JAIME I, *Libre dels feyts* y SOLDEVILA, *Les quatre*, respectivamente.

²² VVAA, *Guia art gòtic*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1998, pág. 22. En adelante, VVAA, *Guia art gòtic*.

²³ Xavier Barral la identificó como la antigua sala del trono del palacio condal. Xavier BARRAL I ALTET, “Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona”, en, del mismo autor, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, pág. 135. Aparecerá BARRAL, *Tresors*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

559

no era otro que decidir la conquista de la isla mallorquina²⁴. El segundo paño presenta el desembarco de las tropas en Santa Ponça y la conocida batalla de Porto Pí durante la cual, tal y como atestiguan las pinturas de acuerdo con lo que se conoce documentalmente, Guillermo de Montcada encontró la muerte. Para finalizar, el tercero, que es el mejor conservado y el que muestra la preparación del asalto a la capital de la isla, es donde puede advertirse con claridad la figura del rey y, por tanto, la que más atañe a este análisis.

*(Fig.2) Sentado sobre escaño cubierto por un tapiz palado, Jaime I conversa, en su dominante tienda real, con un distinguido grupo de personajes. Fácilmente reconocido por su regia ubicación y por la corona que reviste gran parte de su cervellera también palada, su indumentaria, compuesta por cota de malla, “*gonió*” en términos de su crónica²⁵, cubierta por perpunte²⁶ indica que nos hallamos ante una escena de carácter bélico²⁷. Martí de Riquer recordaba que el atavío de guerra perfecto para Jaime I era precisamente, cuando no hacía un calor excesivo, el *gonió* y el perpunte encima²⁸, lo que, parece ser, lleva en esta composición. El motivo de la vacilación deriva de las mangas paladas que asoman por debajo y que le llegan hasta los codos. ¿Forman parte de una vestidura interior o se hallan cosidas al perpunte?.

*(Fig.4) Por lo general, tal y como se observa en otras obras contemporáneas, lo usual era que el perpunte o el sobreseñal no poseyera mangas y, si las tenía, éstas solían ser de idéntico estampado que el resto de la prenda²⁹. Por otro lado, las obras de

²⁴ El Conquistador solicitaba ayuda y consejo en tres cosas: “*la primera que nós puscam nostra terra metre en pau; la segona que nós puscam servir a Nostre Senyor en est viatge que volem fer sobre el regne de Mallorques e les altres illes que pertanyen a aquella; la terça que hajam consell d’haver, en manera que aquest feït puscam complir a honor de Déu*”. JAIME I, *Libre dels feïts*, pàr. 48.

²⁵ En las referencias a la conquista de Mallorca Jaime I dice: “*E anam-nos-es poc a poc tro sus a la serra de Portopí, e vim Mallorques [...] E disem nós que assajariem l’albergada, e vestim-nos nostre gonió e nostre perpunt*”. JAIME I, *Ibidem*, pàr. 67. Se advertirá que la indumentaria es un aspecto primordial que a veces puede confirmar hipótesis de encuadre temporal para algunas obras de difícil cronología. Es ilustrativo, al respecto, el artículo de José María MEDIANERO HERNÁNDEZ, “La indumentaria militar como elemento de datación de la pintura gótica en Andalucía”, en *Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-12 de marzo de 1993)*, Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998, págs. 599-622.

²⁶ Obsérvese que lo que cubre al rey no es un sobreseñal porque el estampado no reproduce los palos de Aragón, sino grandes flores.

²⁷ Todos los asistentes, incluido el rey, llevan la protección del cuello y del mentón cerrada, por lo que asoman sus rostros, tan sólo, por la ventana, *ventalla* según las crónicas. Lo usual era, por lo incómodo de la pieza, llevarla colgando sobre el pecho y atarla a la cofia en el momento de luchar. Martí DE RIQUER, *L’arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Edicions Ariel, Barcelona, 1968, pág. 33. En lo que sigue, DE RIQUER, *L’arnès del cavaller*.

²⁸ *Ibidem*, pág. 29. Sobre la difícil distinción entre *ausberg* y *gonió*, remito a las págs. 28-31 de este mismo volumen.

²⁹ Puede verse que, en el *Vidal Mayor*, de hacia 1276-1290, el rey lleva sobreseñal sin mangas, al contrario que en las pinturas murales del castillo de Alcañiz, que han sido fechadas en el primer cuarto del siglo XIV, donde las presenta paladas.



indumentaria que se han consultado no dicen nada al respecto pues las únicas posibilidades que podrían ofrecer, el brazal y el camisote, no se adaptan, por definición, a este caso³⁰. De todos modos, es posible advertir en el reverso del sello mayor de Pedro III que pende de documentos de 1281 y 1285 un caso parecido al que se ofrece en las pinturas del palacio Aguilar, pues las mangas parecen exhibir un palado que no coincide con el resto de la vestimenta. Xavier Hernàndez ha intentado explicar esta variedad iconográfica suponiendo que, quizás, bajo el austero perpunte algunos caballeros llevasen sobreseñales³¹. Sin embargo, tampoco debiera descartarse la posibilidad de que se trate de una sola pieza en la que, de acuerdo con el impulso que entonces gozaba el sistema heráldico, se había empleado esta zona visible del atuendo para mostrar el emblema del caballero, señal que, por otro lado, ya se había integrado en otros elementos de su vestimenta, como es la cervellera, el escudo, o las gualdrapas del caballo³².

Así pues, ataviado con arnés de guerra, el rey Jaime se reúne con su gente en el apretado campamento para preparar el asalto a la ciudad de Mallorca³³. Esta escena debió ser relativamente frecuente durante aquella campaña militar ya que, en su crónica, describe más de un consejo previo a la ofensiva³⁴. Y, según términos del autor del *Libre dels feyts*, “fo asseguda l'albergada, ajustaren-se los bisbes e els nobles, e vengren a la nostra tenda”³⁵, el acontecimiento no debió de ser muy distinto al que aquí se presenta. También plasma con realismo la fuerte presencia de la nobleza catalana en la conquista, pues en los diversos murales se distinguen distintos linajes importantes y, dentro de la escena del consejo a, entre otros, Gilabert de Cruïlles, con la cruz de plata sobre campo de gules; el obispo de Barcelona Berenguer de Palou, con mitra; Ramón de Centelles y algún miembro de la

³⁰ Puesto que los brazales eran piezas de hierro y el camisote era una pieza de mallas. Antonio GARCÍA LLANOS, *Armas y armaduras*, Tipolitografía de Luis Tasso, Barcelona, 1895. Reedición de Librerías París-Valencia, Valencia, 2000, págs. 188 y sig –en lo que sigue, GARCÍA LLANOS, *Armas*– y DE RIQUER, *L'arnès del cavaller*, pág. 30.

³¹ F. Xavier HERNÁNDEZ CARDONA, *Història militar de Catalunya*, vol. II. Temps de Conquesta, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 2002, pág. 174. A continuación, HERNÁNDEZ, *Història militar*.

³² No hay que olvidar que el uso de la herálica permitía la omisión de textos o inscripciones que ayudasen a precisar el significado de las composiciones y las identificaciones de los personajes representados.

³³ “e faem l'albergada tan estreta que no paria que hi albergàssem de cent cavallers a enant, si que les cordes se tenien entrellaçades d'una en altra, si que bé durà per vuit dies que no podia hom fer carrera en la host”. JAIME I, *Libre dels feyts*, pàr. 67.

³⁴ *Ibidem*, párs. 68, 69 y 81. Algo que debió de ser, sin duda, usual en cualquier campaña bélica. Sirvan de ejemplo algunas miniaturas que decoran las páginas de la traducción española de la *Crónica Troyana* (Biblioteca de El Escorial, H. I.6) que ilustran, con esquema compositivo muy similar, algunos concilios previos a las batallas. Vid. *Fig.2)

³⁵ *Idem*, pàr. 68.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

561

familia Lara, sin duda Nunyo Sans, tío del rey y conde de Rosellón³⁶. Merece la pena destacar la variedad de gestos y actitudes de estos individuos, los cuales evidencian no sólo su participación en las decisiones tomadas por el soberano, sino también una clara actitud de confianza de los hombres de armas hacia su señor, como demuestra el brazo de Gilabert de Cruïlles, cordialmente apoyado sobre la pierna de don Jaime.

El detalle de la composición viene enriquecido por la representación de un conocido episodio que, en efecto, se produjo: se trata de la presencia algo retirada del conde de Ampurias quien, en lugar de hallarse junto a los convocados, se encuentra en la tienda fajada de la izquierda de la del rey. Autosegregado voluntariamente del consejo para manifestar su desacuerdo con las medidas tomadas³⁷, conversa animadamente con el cabeza de los soldados aragoneses, Pero Maça, identificado por las mazas ubicadas en sus mangas y cervellera³⁸.

En general, los rasgos más innovadores de la composición derivan del espíritu naturalista que se manifiesta en la narrativa descriptiva y en la abundancia de detalles. La disposición coincidente con el orden de lectura³⁹, los pormenores en los gestos y en la indumentaria, la completa integración de todos los elementos en un paisaje estilizado o el sentido del volumen enfatizado por la colocación de los distintos personajes cuya relación también es novedosa, hacen de estas pinturas uno de los más bellos ejemplos de pintura mural que, pese a partir de una técnica y un sentido compositivo todavía vinculado a la tradición románica, está muy lejos de los bizantinismos de ejemplos coetáneos de pintura sobre tabla⁴⁰.

Estos murales presentan las características propias de la pintura calificada como protogótica o gótica lineal, donde la línea constituye y dibuja las formas y donde nace un nuevo concepto de espacio en dos variantes: el espacio abierto y el

³⁶ AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 22. Tal y como advierte Ferran Soldevila, este consejo fue restringido ya que sólo formaban parte los prelados y los barones, quedando excluidos los otros eclesiásticos, los simples caballeros y los hombres de las villas. SOLDEVILA, *Les quatre*, pág. 233, § 69, n 1.

³⁷ La crónica de Jaime I dice: “*E el comte d'Empúries, qui era en la host, no volc ésser a negun consell que nós haguéssim ab nostres rics hòmens. E era en una cava, e deïa que null temps no n'eixiria tro que la vila fos presa: e per açò no el poquem haver a aquell consell*”. JAIME I, *Libre des feyts*, pâr. 78.

³⁸ Identificación ya presente en la obra de AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 23. La participación de Pere Maça en la conquista de Mallorca viene atestiguada por la aparición de su firma, como testimonio, en documentos expedidos por el rey en la ciudad mallorquina. SOLDEVILA, *Les quatre*, pág. 247, § 103, n. 1. La pérdida de la zona de la derecha no permite descifrar la escena que se hallaba reproducida al otro lado de la tienda real, aunque quizás se trataba únicamente de ofrecer simetría a la composición.

³⁹ Eduard Carbonell y Joan Sureda advierten que este orden de lectura, en sentido inverso a las agujas del reloj, es un hecho poco habitual en los murales occidentales. Eduard CARBONELL I ESTELLER y Joan SUREDA I PONS, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerg, Barcelona, 1997, pág. 378. Aparecerán reseñados como CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*.

⁴⁰ COLL, *Batalla de Portopí*, pág. 130.



espacio escenográfico⁴¹. Y es que aunque su estilo ha sido calificado de áspero al tiempo que contundente y claro⁴², su iconografía evidencia un gran sentido del ritmo y una efectiva proyección del movimiento dentro de un marco espacial que, pese a estos primeros esfuerzos, no esconde la convencional interpretación de la vegetación⁴³. La intencionalidad por señalar los momentos más importantes de la conquista es obvia, y los recursos descriptivos plasman el gran conocimiento por parte del anónimo pintor⁴⁴ en lo que a lenguaje narrativo se refiere⁴⁵. ^{*(Fig.5)}Entre todas las obras con las que se ha relacionado, el retablo de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes⁴⁶ presenta las más evidentes concomitancias, pues sus parecidos se manifiestan en lo que concierne tanto a su estilística como a su iconografía. Analogías señaladas reiteradamente por Joan Ainaud, también han sido apuntadas otras procedentes del campo de la miniatura, cuyos ejemplos más notables cabe encontrar, prescindiendo de los casos castellanos⁴⁷, en las iluminaciones de los

⁴¹ El concepto de espacio plástico se había transformado a raíz, según Joan Sureda, de la variación de los principios de religiosidad y por el cambio en la iconografía. SUREDA, *Pintura gòtica*, págs. 28-37. La desaparición de la compartimentación, mediante el uso de las colinas arboladas sin solución de continuidad, junto al mayor interés por la masa, sin detrimento de su vivacidad, ha hecho que esta obra fuese puesta en relación con obras italianas de finales de siglo, conexión advertida por Ainaud y que concordaría con la política de amistad de Alfonso III con la península italiana en contra de la vecina Francia. SANTIAGO ALCOLEA I BLANCH, "Cataluña", en Pilar CAMÓN ÁLVAREZ (Coord.), *Exposición. La pintura gòtica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 29-30. Se verá, en lo que sigue, CAMÓN (Coord.), *Pintura gòtica*. José M^a Azcárate comparaba estas pinturas con las del monasterio de Valbuena en Valladolid. José M^a AZCÁRATE RISTORI, *El protogótico hispano, discurso leído en el acto de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 de mayo de 1974*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974, pág. 71. Citado en Montserrat PAGÈS I PARETAS, "Maestro de la conquista de Mallorca. Pinturas murales del Palacio Aguilar: campamento de Jaime I. Asalto a la ciudad de Mallorca", en Xavier BARRAL I ALTET (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunewerg, Barcelona, 1992, pág. 203, n. 19. En adelante, PAGÈS, *Conquista de Mallorca* y BARRAL (Dir.), *Prefiguración*.

⁴² Rosa ALCOY I PEDRÓS, "La pintura gòtica", en VVAA, *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, edicions L'Isard, Barcelona, 1998, pág. 146. A partir de ahora, ALCOY, *Pintura gòtica* y VVAA, *Ars Cataloniae*, respectivamente.

⁴³ *Ibidem*. Algo que, por otro lado y como se verá, se hace extensivo al resto de pinturas murales que más adelante se analizan.

⁴⁴ "Mestre de la Conquesta de Mallorca", según el nombre acuñado por Guillermo Rosselló Bordoy al relacionarlo con otras pinturas mallorquinas coetáneas. VERRIÉ, *Mestre de la conquesta*, pág. 108.

⁴⁵ Algo que lo diferencia de los otros pintores catalanes contemporáneos que trabajaban en medios rurales. Nuria DE DALMASES I BALANÀ y Antoni JOSÉ PITARCH, "L'època del Císter", en *Història de l'art català*, vol. II, edicions 62, Barcelona, 1985, pág. 222. En adelante, DE DALMASES y JOSÉ, *L'època del Císter*.

⁴⁶ Anónimo del siglo XIII que se conserva en la iglesia de San Francisco, en Palma de Mallorca. Varios detalles de las tablas en Gabriel LLOMPART I MORAGUES, *La pintura gòtica en Mallorca*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1999, figs. 2-6. Aparecerá, en lo que sigue, como LLOMPART, *Pintura gòtica*.

⁴⁷ Como, por ejemplo, las procedentes de algunos de los folios de las Cantigas de Santa María (Códice escurialense T.I.1), de hacia 1257-1284, con campamentos militares y asaltos a las ciudades en algunos de sus folios. En la ^{*(Fig.5)} se reproduce la primera escena de la cantiga nº LI, donde se explica que la Virgen, puesta sobre la puerta, salva a la ciudad del conde Peirous, que quiso herirla con una flecha.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

563

manuscritos procedentes de la escuela de San Juan de Acre, entre 1275 y 1291⁴⁸, y en los folios de un *Decretum Gratiani*⁴⁹ cuyas iluminaciones están en relación con obras catalanas y mallorquinas del entorno a 1300, entre ellas la pintura mural que aquí se analiza⁵⁰.

Estas asombrosas pinturas, que aluden a una de las más importantes gestas militares encabezadas por el rey de Aragón a finales de los años veinte, se configuran como una de las escasas muestras que se han conservado de los murales que, sin duda, ornaban las salas de palacios y casas nobles. En este sentido, Ramón Llull se hacía eco, en 1292, en el célebre *Llibre de Contemplació*, del interés que existía en el mundo señorial por realizar hermosas edificaciones y de dotarlas de bella decoración⁵¹. Y dentro del repertorio decorativo, pese a que el tapiz fue, sin duda, la opción más cálida a la vez que suntuosa⁵², las pinturas constituyeron, por su menor coste y elevado efectismo, un buen género para este fin. De hecho, consta su presencia en las paredes de los palacios aragoneses, catalanes, valencianos y mallorquines porque los documentos medievales se refieren a algunas estancias con nombres surgidos a partir, con seguridad, de las pinturas que las guarnecían, bien por su temática –como la sala “*dels timbres*”, la “*del Jaufré*”, la “*dels àngels*”, la “*de les agulles*”, la “*dels paraments*”, la “*de les garces*”, la “*dels timbres*” o la “*dels cavalls*” –, bien por su color –la estancia “*blanca*”, la “*daurada*”, la “*vermella*” o la “*verda*”, por

José M^a AZCÁRATE RISTORI, *Arte gótico en España*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000³, pág. 289. En lo que sigue, AZCÁRATE, *Arte gótico*.

⁴⁸ Escuela creada con motivo de las Cruzadas, según noticias de DE DALMASES y JOSÉ, *L'època del Císter*, pág. 222.

⁴⁹ Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. A 25).

⁵⁰ Rosa Alcoy añade que el estilo de este manuscrito se acerca a algunos de los talleres que tienen ramas propias en la pintura profana del mismo período. ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 147. La misma autora estudia este manuscrito en “La il·lustració de manuscrits a Catalunya”, en VVAA, *Ars Cataloniae*, vol. 10, 2000, págs. 66-68. En lo que sigue, ALCOY, *La il·lustració*.

⁵¹ “*L'home qui vol fer ni bastir son palau e son castell e qui ha en volentat que.l faça molt bell e ben pintat e molt noble*”. Ramón LLULL, *Llibre de Contemplació*, cap. CIV, 25. Citado en Joan SUREDA I PONS, *El gòtic català. Pintura*, vol. I, colección Vulpellac, n^o 2, Electa, Barcelona, pág. 24. En adelante, SUREDA, *Gòtic català*.

⁵² Aunque posteriores, sirven como ejemplo algunas miniaturas ya analizadas en el anterior capítulo, como ciertas escenas del *Libro de horas de María de Navarra*, del *Libre dels feyts del rei en Jacme* o el *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*, por ejemplo –vid. *^[Fig.6]–. Fuera del entorno aragonés cabe recordar la descripción que se hace en los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, de 1292: “e toda la casa en la que él [el rey] estaba era encortinado de panno de jamet bermejos, labrados todos con letras de oro”. *Castigos e documentos del rey don Sancho*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 51, Bailly-Baillièrre, Madrid, pág. 112. Texto extraído de Miguel FALOMIR FAUS, “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval”, en *Boletín de Arte*, n^o 17, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, pág. 181. Se verán, en lo que sigue, *Castigos e documentos* y FALOMIR, *Orígenes del retrato*, respectivamente.



ejemplo⁵³. En este sentido conviene recordar que Pedro IV dispuso en sus Ordenaciones que no faltaran paños con historias en las paredes, detrás de su silla en la mesa o en la cabecera de su cama⁵⁴.

Las pinturas del palacio Aguilar ponen de manifiesto que estas decoraciones también dignificaron mansiones privadas, si bien son muy escasos los testimonios que, con esta índole profana, han llegado hasta hoy. Entre los más interesantes, dentro del entorno de la Corona de Aragón, cabe destacar el friso que, de inicios del siglo XIII, decoraba una noble casa de Urgellet⁵⁵ y, algo más tardías aunque más cercanas geográficamente por hallarse en la Ciudad Condal, sobresalen las decoraciones del palacio Fiveller de la calle de Lledó, los murales de la torre de Basea y los de la calle Duran i Bas⁵⁶. También destacables, pese a encontrarse en un recinto de carácter religioso, son las pinturas del pórtico de la colegiata de Sant Vicenç del castillo de Cardona, donde se representa el sitio de Gerona de 1285⁵⁷, o la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel que, de finales del siglo XIII, recoge en sus pinturas las imágenes de unos personajes que siempre se han querido relacionar con la propia vida urbana turolense⁵⁸. Con respecto a estas últimas obras, no debe

⁵³ Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Vida española en la época gótica. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por la editorial Alberto Martín*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, págs. 89-90 –en lo que sigue, RUBIÓ, *Vida española*–. También en Navarra las denominaciones de las estancias sugerían los motivos representados en sus muros; en Olite parecen corroborarlo el “apostenco de los escudos” o la “torre de los lebreles”, por ejemplo. –véase Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “Olite”, en Luis Javier FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA (Dir.), *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, pág. 218. El interés de la monarquía por cuidar y conservar este tipo de decoración pictórica se pone de manifiesto en un documento de 1390 en el cual Juan I de Aragón autorizaba la celebración de bodas en el Palau Reial Major con la expresa condición de no estropear las pinturas murales que lo embellecían. Más información en Francesca ESPAÑOL I BERTRÀN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle Editorial, Barcelona, 2001, págs. 18-19. En adelante, ESPAÑOL, *Els escenaris*.

⁵⁴ RUBIÓ, *Vida española*, pág. 101. Este tipo de decoración parietal continuó a lo largo de la Edad Media en toda Europa. En este sentido es clarificadora la síntesis de Fabienne JOUBERT, “Le décor mural”, en Elisabeth TABURET-DELAHAYE (Com.), *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004*, Fayard, Paris, 2004, págs. 91-92, que se ilustra con la miniatura del fol. 127v de las *Oeuvres de Christine de Pizan*, de hacia 1410, donde Cristina contempla las pinturas de la sala del Castillo (Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 603).

⁵⁵ En él se representa el ataque a una fortificación. DE DALMASES y JOSÉ, *L'època del Cister*, pág. 207.

⁵⁶ El discurso se referirá, más adelante, a algunos de estos ejemplos. Por el momento remito, por su carácter conciso y monográfico, al capítulo de Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona”, en VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, págs. 101-121. En lo que sigue, ALCOY, *Els murals* y VVAA, *Barcelona gòtica*, respectivamente.

⁵⁷ Del primer tercio del siglo XIV, decoran el arcosolio del sepulcro de Ramón Folch VI de Cardona (†1320), quien dirigió la defensa de la ciudad gerundense contra los ataques del ejército francés. DE DALMASES y JOSÉ, *L'època del Cister*, pág. 222. De carácter épico y militar, se entenderían bajo el prisma de una probable glorificación del vizconde, quien fue gran protagonista del acontecimiento. VERRIÉ, *Mestre de la conquesta*, pág. 111.

⁵⁸ Estos personajes fueron asimilados a los mudéjares y caballeros que trabajaron en aquella obra o que fueron contemporáneos a su realización. Junto a estos temas de carácter histórico pervivían otros



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

565

extrañar que se haya ubicado iconografía histórica en algún lugar de un edificio pío, pues aunque aquí es un caso aislado, se conservan otros muchos en el ámbito ultrapirenaico. Sirvan de ejemplo las tempranas pinturas que representan combates de cruzados contra sarracenos en las iglesias de Poncé –Sarthe–, Cressac –Charente– y Artins –Loir-et-Cher– y, con esta misma temática, las más tardías de Sainte-Marie-aux-Anglais –Calvados–⁵⁹. Y es que las interferencias entre las imágenes del arte religioso y las del arte señorial fueron inevitables sobre todo en el caso de la caballería⁶⁰.

Este nuevo género iconográfico que tenía el ámbito civil como medio de inspiración y como lugar de expresión, no había sido olvidado desde época romana⁶¹.

*^(Fig.7)Los precedentes, no obstante, son más remotos; recuérdese las pretéritas pinturas al fresco procedentes de Paestum, donde se representa una escena con los guerreros samnitas como protagonistas, del siglo IV a. C., o la Batalla de Darío y Alejandro en Issos, del que se conserva un mosaico de hacia el 300 a. C.⁶². Pero

propios de la liturgia sagrada. Además del tradicional trabajo de Leopoldo TORRES BALBÁS, “La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel”, en *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1953, págs. 81-98, véase también Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, “El complejo problema del artesanado y su entorno cultural”, en Emilia RABANAQUE MARTÍN; Ángel NOVELLA MATEO; Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ y Joaquín YARZA LUACES, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981 –este último se verá como SEBASTIÁN et alii, *Catedral de Teruel*–. También remito a Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, “Ecos del *Speculum maius* en el artesanado de la Catedral de Teruel”, en *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Guara, Zaragoza, 1980, págs. 21-25. Citado en Pedro José LAVADO PARADINAS, “Repercusión e influencias iconográficas de la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel”, en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III. Coloquio de arte aragonés. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983*, Sección II. Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, 1985, págs. 194-195. La dificultad de establecer un programa iconográfico unitario y coherente en la techumbre indujo a Joaquín Yarza a sospechar que los artistas no obedecieron a ningún plan temático preconcebido. Véase, entre sus estudios, Joaquín YARZA LUACES, “Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel”, en SEBASTIÁN et alii, *Catedral de Teruel*, págs. 29-40, donde aporta novedades en la lectura de determinados fragmentos, como es la exaltación del caballero y de su sistema de vida en relación, quizás, del momento de conquista en la que estaba sumergida Teruel, por entonces ciudad fronteriza; y también, “En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Teruel, Madrid-Teruel, 1981, págs. 41-57.

⁵⁹ El primer grupo no debe de ser más tardío al reinado de Felipe Augusto (1180-1223), y las últimas podrían ser fechadas a finales del primer cuarto del siglo XIII. Paul DESCHAMPS y Marc THIBOUT, *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe August à la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1963, págs. 55-66. Se referirá, en lo que sigue, como DESCHAMPS y THIBOUT, *Peinture murale*.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 206.

⁶¹ Chantal FERNEX DE MONGEX y Dominique RICHARD, *Peintures médiévales de Cruet*, Les éditions Agraf, Barberaf, 1990, pág. 11. A partir de ahora, FERNEX DE MONGEX y RICHARD, *Peintures médiévales*.

⁶² Las pinturas de Paestum hoy se conservan en el Museo Arqueológico de Nápoles. El mosaico, expuesto también en Nápoles, aunque en el Museo Nacional, copia la pintura griega de Filoxenio de Eretria, de los siglos IV-III a. C., de la casa de Fauno, en Pompeya. Xavier BARRAL I ALTET, “La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el Mundo mediterráneo”, *Historia Universal del Arte*, vol. II, Planeta, Barcelona, 1994, págs. 193-194. En adelante, BARRAL, *Antigüedad clásica*.



todavía es posible remontarse aún más en el tiempo, como atestiguan los ejemplos de arte histórico babilónico, entre los que destacan la batalla de Lachiš del palacio de Senaquerib en Ninive, del 701 a. C. y la archiconocida estela de Naram-Sin, de la segunda mitad del III milenio, donde se representa a Naram-Sin ofreciendo a su dios su victoria sobre los lulubi⁶³. Ya dentro de la cultura egipcia, destaca la tablilla votiva del rey Narmer, cuyo motivo es la conquista del Delta y la unificación de Egipto⁶⁴. Las culturas griega y romana tampoco fueron una excepción en la utilización de la iconografía histórica, pero a partir de esta última existe un lapsus que se rompe, parece ser, en el siglo VIII con el mosaico de León III en el triclinio laterano, donde Carlomagno y León III se infeudan a San Pedro (796-799), o con el grupo de concilios y sínodos bizantinos. Pero, conforme a H. Ludwig Hempel, aunque hoy desaparecidas⁶⁵, las verdaderas imágenes históricas se observan en los mosaicos con representaciones de las expediciones de Belisario y de su triunfal cortejo en África septentrional e Italia del palacio de Justiniano en Constantinopla o en las escenas de la vida de la reina lombarda Teodolinda⁶⁶. Ya del siglo IX fechan las pinturas que decoraban la sala palatina de Aquisgrán e Ingelheim⁶⁷ y del siglo siguiente datan la guerra de Hungría y la victoria de Enrique I en Riade en 933, ubicadas en el palacio de Meserburgo⁶⁸. *^(Fig.8)Mucho más cercanas y conocidas son las escenas de la conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador de la tapicería de Bayeux⁶⁹, las gestas de Ricardo I Corazón de León en el castillo de Clarendon, los episodios de la sala pintada de Westminster, los importantes murales de Tour Ferrande, de hacia 1270⁷⁰, o el ciclo pictórico de Crouet⁷¹. Puede observarse, entonces, en el entorno

⁶³ La primera obra guardada en el British Museum, Londres, y la segunda en el Museo del Louvre, París.

⁶⁴ Profundo análisis sobre los precedentes de la pintura histórica en G. HAMBERG, "Storiche figurazioni. Il mondo primitivo", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, 1983, págs. 2-21. Se verá, este último, como *Enciclopedia universale*.

⁶⁵ Se conocen gracias a ciertas fuentes literarias. Más detalles en H. Ludwig HEMPEL, "Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo", en *Enciclopedia universale*, vol. XIII, págs. 22-25. En adelante, HEMPEL, *Storiche figurazioni*.

⁶⁶ Mosaicos que fueron sustituidos en el Quattrocento por otra pintura en la capilla de San Giovanni en Monza, del siglo VI. *Ibidem*. Véase también Paul-Henri MICHEL, *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona, 1962, en especial el epígrafe "temas profanos", págs. 102 y sig.

⁶⁷ Que representaban la guerra en España y en Sajonia de Carlomagno, y la conquista de Aquitania por parte de Pipino el Breve, respectivamente. *Ibidem*, pág. 23 y Amadeo SERRA DESFILIS, "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", en *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, n° 41, Art i Figuració a l'Edat Mitjana, vol. XVII, Calarreja, 2002, pág. 16. Aparecerá, en adelante, como SERRA, *Ab recont*.

⁶⁸ HEMPEL, *Storiche figurazioni*, pág. 23.

⁶⁹ En las láminas se reproduce el desembarco de los ingleses en las tierras del conde de Ponthieu, escena que, posiblemente, no debe de ser muy distinta a la que, con la misma temática, ornó una parte de los muros del palacio Aguilar y que, por desgracia, ha desaparecido casi por completo.

⁷⁰ Descubiertas en Pernes, Vaucluse, algunas de sus escenas son enigmáticas, aunque ha logrado identificarse la lucha del hermano de San Luis, Carlos de Anjou, contra el partido gibelino que tenía a



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

567

europeo, una cierta tradición, aunque discontinua, de recordar acontecimientos contemporáneos en imágenes, que no eran sino una crónica visual de un pasado más o menos reciente⁷².

Puesta de manifiesto la relativa costumbre en lo que concierne a la decoración de los muros de edificios de distinta naturaleza con composiciones de carácter laico, cabe preguntarse acerca de la motivación que llevó al promotor del palacio Aguilar a decorar una de sus estancias con esta escena épica en la que el rey cobra importante protagonismo. Cuestión abordada por varios autores, y a la que se ha respondido con

su cabeza a los Hohenstaufen, duques de Suabia, descendientes del enemigo jurado del papa, el emperador Federico II († 1250). Paul Deschamps y Marc Thibout suponen que estas pinturas las había encargado un personaje, quizás Bertrand des Baux según la heráldica, que habría participado en estos combates. Añaden que debió de mandarlas ejecutar una vez llegó, el caballero, de dichos enfrentamientos. DESCHAMPS y THIBOUT, *Peinture murale*, págs. 229-231.

⁷¹ Comparte con las pinturas del palacio Aguilar numerosas características, como la sucesión de escenas de similar temática –con asalto a ciudades, batallas, etc.–, su estructuración en diversos registros –uno decorativo y otro narrativo–; la inexistencia de cualquier connotación religiosa; la invasión del sistema heráldico; la ubicación de estos murales en una de las salas más importantes del castillo, con toda probabilidad donde el señor reunía a sus vasallos para ejercer la ceremonia de homenaje e impartir justicia, etc. Más información en FERNEX DE MONGEX y RICHARD, *Peintures médiévales*, págs. 17 y sig.

⁷² Estos ejemplos se extienden a territorios de Alemania –Hessenhof–, del Tirolo –Lichtenberg– o de Italia –Novara, Perusa–, por ejemplo. SERRA, *Ab recont*, pág. 17. También se localizan en Serbia, donde existen ciclos enteros que cuentan la historia personal de algún miembro de la familia real, sobre todo si éste ha sido canonizado. Más información en Matei CAZACU y Ana DUMITRESCU, “La royauté sacrée dans la Serbie Médiévale”, en Alain BOUREAU y Claudio-Sergio INGERFLOM (Dirs.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Rochemaumont, mars 1989*, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992, pág. 99. Esta última será citada, en lo que sigue, como BOUREAU e INGERFLOM, *Royauté sacrée*. Remito también a Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe siècle, Languedoc – Catalogne septentrionale – Guienne – Gascogne – Comté de Foix*, Éditions A. et J. Picard et Cie, Paris, 1967. El uso de imágenes para conmemorar acontecimientos épicos siguió a lo largo de la Edad Media; sirvan de ejemplo, dentro de la Corona de Aragón, los siguientes: en 1484 Pere Alemany, pintor, compuso una representación de las ciudades de Barcelona y Nápoles con la armada que construyó la Generalitat para liberar al rey Alfonso, prisionero en Castelnuovo; en 1484 Gaspar Bonet, pintor, hizo una muestra en pergamino con la ciudad de Valencia y la batalla en la que Jaime I fue ayudado, milagrosamente, por san Jorge; en 1488 Gabriel Alemany pintó una muestra en la que figuraba Granada y la vila de Santa Fe con los campamentos de Isabel y Fernando cuando tomaron aquella ciudad; en 1493 Francesc d’A. Torner ofreció una tela pintada a la iglesia del Pi para que fuese colocada en su interior, encima del portal lateral, con el título, en letra gótica, que decía “*Conquesta de Granada i rapte dels jueus*”. Noticias ofrecidas por Josep PUIG I CADAFALCH y Joaquim MIRET I SANS, “El Palau de la Diputació General de Catalunya”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, vol. III, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1909-1910, págs. 416-417 –en lo que sigue, PUIG y MIRET, *Palau de la diputació*–. Citado en Agustí DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. 3, L’art i la cultura, Curial, documents de cultura, Bcelona, 1975, pág. 216. En lo que sigue, DURÁN, *Barcelona i la seva història*. Tampoco hay que olvidar el tapiz del *Sitio de Rodas* que, de la segunda mitad del siglo XV, presenta el socorro prestado a la isla de Chipre por el gran maestre Antonio Fluvia del Priorato de Cataluña, quien gobernó la orden desde 1421 a 1437. La inscripción de la parte superior “*Classis turchorum navi diffidans ac in extremum ducem subsidia navali radiorum Mariae gratia profligatur et expellitur*” parece corroborarlo. Es propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. J. SERRA Y GIBERT, *Álbum de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867. Publicado por encargo de la misma academia por J. Serra y Gibert*, Imprenta Celestino Verdaguier, Barcelona, 1868², pág. 64. En adelante, SERRA, *Álbum*.



diversas hipótesis⁷³, hoy la razón parece estar muy clara. En primer lugar, hay que partir de la base de que estos murales conmemoran la conquista de la isla de Mallorca por parte de Jaime I, acontecimiento que tuvo lugar en 1229 y que se conocía al detalle gracias al gran número de crónicas y relatos épicos cuyas palabras a él aludía, algunas de las cuales, como se sabe, han llegado hasta hoy⁷⁴. Estas narraciones épicas e históricas fueron elaboradas en los círculos cortesanos de la época en los que, precisamente, habitaban estas imágenes⁷⁵. Y es que, de acuerdo con Miquel Coll i Alentorn, estos textos no hacían sino afirmar una especie de ideología oficial de la corte y de la dinastía que había encontrado una nueva vía de difusión en las imágenes⁷⁶, como es el caso que aquí nos ocupa.

En segundo lugar, conviene tener en cuenta cierto hecho político que a finales del siglo XIII volvió a relacionar, directamente, al rey de Aragón con el reino mallorquín, independiente por decisión testamentaria del Conquistador. Y es que en 1285, el infante Alfonso, quien luego sería Alfonso III, había reconquistado la isla de

⁷³ Alexandre Cirici afirmaba que con estas pinturas se señalaba triunfalmente la nueva presencia del espíritu monárquico. Alexandre CIRICI PELLICER, *La pintura catalana*, vol. I, Ed. Moll, Palma de Mallorca, 1959, pág. 110 –en adelante, CIRICI, *Pintura catalana*–. Dentro de esta misma línea, otros abogaron por el nacimiento de una pintura oficial de carácter nacionalista, por las necesidades de autoafirmación de la aristocracia y por un afán de recordar las grandes gestas de los soberanos como espejo a seguir para todos los reyes, como expuso Joan Sureda en varias de sus obras, como en *Gòtic català*, págs. 70-72 o en *Pintura gòtica*, pág. 25, entre otras. Otros supusieron que no era raro que, debido a la prosperidad económica derivada de las campañas de conquista, algunos palacios fueran decorados con escenas de estas gestas épicas, como es el caso de BARRAL, *Tresors*, pág. 134. En relación con esta idea, hubo quienes afirmaron que era natural que las segundas y terceras generaciones de los que intervinieron en la conquista de Mallorca de 1229 trataran de prestigiar la historia de sus familias recordando las heroicidades de sus antepasados. Josep BRACÓNS I CLAPÉS y Juan Ramón TRIADÓ, *La pintura española. Románico. Gótico Renacimiento*, Carroggio, Barcelona, 2000, pág. 99 –en adelante, BRACÓNS y TRIADÓ, *Pintura española*–. Otros sugerían, simplemente, que la representación en pinturas en muros de palacios y mansiones no era sino una forma más de monumentalizar las gestas reales. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, pág. 216. Todas estas son hipótesis que en absoluto deben ser descartadas pues, si bien no responden al motivo último de la elección de esta precisa decoración, sí ponen de manifiesto el contexto social en el que se ubicaron.

⁷⁴ De hecho, gracias a ellas fue posible para los primeros estudiosos identificar sus escenas. Así se expresan Eduard Carbonell y Joan Sureda: “Las canciones de gesta que debieron glosar hazañas como la reconquista de tierras a sarracenos, la independencia de los viejos condados, la expedición a Mallorca de Ramón Berenguer IV y la conquista de Mallorca, Valencia y Murcia han desaparecido por completo y sólo han llegado hasta hoy refundidas en las cuatro crónicas históricas”. CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*, pág. 377. De todos modos, existen diversos estudios que se refieren a cancioneros y trovas que describen numerosos episodios guerreros ocurridos en la Edad Media. Para más información, remito al capítulo de miniatura y, en concreto, al epigrafe dedicado a la decoración de las crónicas.

⁷⁵ Algo advertido por SERRA, *Ab recont*, pág. 18.

⁷⁶ Este autor supuso la existencia de un ciclo de miniaturas que podrían haber ilustrado la crónica de Desclot. Vid. Miquel COLL I ALENTORN, *Historiografia. Obres*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Barcelona, 1991. Citado en SERRA, *Ab recont*, pág. 18.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

569

Mallorca⁷⁷. Llegados a este punto parece lógico que, en un contexto de entusiasmo derivado de la restitución de Mallorca, vía conquista, a los territorios sometidos al rey de Aragón, se escogiera para la decoración de un palacio barcelonés una épica tan conocida como la protagonizada por Jaime I en 1229, pues no sólo se configuraba como precedente inmediato del acontecimiento sino que, además, a mi juicio, legitimaba la anexión.

Asimismo, los emblemas heráldicos que acompañan el conjunto aporta nuevos datos que arrojan más luz acerca de la voluntad y motivación del promotor para encomendar un ciclo de este tipo. La cuestión es que el palacio se conoce con el nombre del linaje que lo ocupó y renovó en el siglo XV, los Aguilar, cuyo señal, el águila, figura, algunas veces combinadas con otras a raíz de las alianzas matrimoniales, en puertas y ventanas de la casa⁷⁸. No obstante, aparecieron también en la decoración de la techumbre unas calderas que aluden, sin duda, a la familia Caldes, saga que precedió a la de Aguilar y que hicieron suponer que el edificio fue construido para ellos durante la segunda mitad del siglo XIII⁷⁹. El hecho que los Caldes estuvieran relacionados con Alfonso III, pues uno de sus miembros, Dolça, fue amante del Liberal, reconquistador de Mallorca y nieto de Jaime I, es lo que definitivamente explica la temática de las pinturas⁸⁰.

*(Figs.9-12) El siguiente conjunto de pinturas es también el resultado de la corriente de arte profano destinado a ornar las paredes de las residencias privadas de finales del siglo XIII. Nos referimos a los plafones que decoraban uno de los principales salones del **Palacio Real Mayor de Barcelona**, murales que fueron descubiertos no hace muchos años a raíz de unos trabajos de restauración⁸¹.

⁷⁷ Anexión que volvería a deshacerse tras la paz de Agnani en 1295, cuando Mallorca vuelve a ser independiente, razón por la cual, como es lógico, este año se convierte en fecha límite de las pinturas del palacio.

⁷⁸ Descripción de los emblemas en, entre otros, DURÁN, *Pintures murals*, pág. 31 y, del mismo autor, *Barcelona i la seva història*, pág. 215.

⁷⁹ AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 12.

⁸⁰ *Ibidem*, págs. 23-24. Amadeo Serra supone que el rey Alfonso podría sentirse halagado por la representación de la gesta de su antepasado, gesta que había sido, en cierto modo, renovada por él mismo al haber ocupado la isla mallorquina entre 1285-1298. SERRA, *Ab recont*, pág. 18. Joan Ainaud recuerda que Alfonso III, en una de sus disposiciones testamentarias, había encomendado a su hermano, el futuro Jaime II, el cuidado de la criatura que esperaba de Dolça de Caldes, quien algo más adelante fue asesinada. AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 24. Más información sobre este crimen político entre el siglo XIII y XIV, en Joan AINAUD DE LASARTE, "La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, n° VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993, pág. 191. Reseñado, a partir de ahora, como AINAUD, *Pintura profana*.

⁸¹ La primera persona que dio cuenta de la existencia de estas pinturas fue el Sr. Cantarell, quien había vivido durante años en el edificio por ser el conserje de la Academia de Buenas Letras de Barcelona. El "carácter pintoresco" del individuo, según términos de Joan Ainaud, hizo que nadie tomara en serio su descubrimiento. AINAUD, *Pintura profana*, pág. 194. Los primeros artículos que se refirieron a ellas



De hacia 1295-1300⁸², esta pintura mural que ha sido pasada a lienzo para que hoy pueda ser contemplada⁸³, quedó proscrita al iniciarse la construcción de la nueva estancia dedicada a recepciones en 1359 por parte de Pedro el Ceremonioso: la *cambra major* o *cambra dels paraments* que hoy se conoce como Salón del Tinell⁸⁴. El bastimento de esta imponente habitación fue, precisamente, lo que motivó la anulación de los murales al quedar olvidados en la pared de fondo de unos espacios muy reducidos que existen entre la pared de la construcción antigua y la que forma la gran sala de Pedro IV, espacios que, al mismo tiempo, están cortados por los contrafuertes de las arcadas que sustentan la techumbre de la solemne sala⁸⁵.

De la decoración pictórica original, que quizás recorría todos los muros de la sala, se conservan tres grandes lienzos, a su vez distribuidos en tres registros, que se corresponden a los tres primeros tramos de la gran cámara. En todos los casos, el

fueron los de Agustí DURÁN I SANPERE, "Pinturas del siglo XIII en el Tinell", en *Barcelona. Divulgación Histórica*, vol. I, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Aymà, Barcelona, (28/5/1944), 1945, págs. 86-88 y, del mismo autor, "Reyes y caballeros en el Tinell", en *Diario de Barcelona*, 3 de junio de 1944, pág. 3.

⁸² Este es el arco cronológico en el que se mueve la mayor parte de autores, aunque hay quienes lo cierran algo, entre 1285-1290, como DE DALMASES y JOSÉ, *L'època del Cister*, pág. 222. Algunos tan sólo las ubicaron a finales de siglo, como DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 255; SUREDA, *Pintura gòtica*, pág. 61; o Alexandre Cirici, quien las supuso de hacia 1300 –CIRICI, *Barcelona*, pág. 34–. Otros las consideran del último cuarto de siglo, como Joan AINAUD DE LASARTE, *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Carroggio, Barcelona, 1989, págs. 120-121 –en lo que sigue, AINAUD, *Fascinació del romànic*– y Santiago ALCOLEA I BLANCH, "Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona)", en CAMÓN (Coord.), *Pintura gòtica*, pág. 64 –referido como ALCOLEA, *Desfile de ballesteros*–. No obstante, existen estudiosos que adelantan la fecha, como Gaspar Coll y Francesca Español, quienes sospechan que son de hacia 1285 –Gaspar COLL I ROSELL, "Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 198 y ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 25–. Y, finalmente, hay quienes la retrasan hasta la última década del siglo XIII, como Anna M^a Blasco –Anna M^a BLASCO I BARDAS, "Pintures murals del Palau Reial Major", en VVAA, *Barcelona gòtica*, pág. 133 –citada, en adelante, como BLASCO, *Pintures murals*–.

⁸³ En la actualidad se hallan expuestas en los muros del Salón del Tinell cubriendo, aproximadamente, la misma zona que ocupaban en la pared de detrás.

⁸⁴ Actividad edilicia que era continuación de la que había iniciado su predecesor Jaime II, quien había regalado al palacio importante mobiliario y lo había enriquecido con la edificación de una maravillosa capilla. Pedro IV confió la construcción de esta sala a Guillem Carbonell y consultó a los astrólogos el día y la constelación más propicios para la colocación de la primera piedra. Consta que él mismo redactó las leyendas alegóricas que tenían que pintarse en las nuevas paredes del tinell, así como las conmemorativas que tendrían que colocarse en las dovelas de la puerta de ingreso. Para mayor ennoblecimiento del recinto, encargó hasta 19 estatuas de condes y reyes al maestro Aloy, asunto que será tratado en el capítulo siguiente. Más información en DURÁN, *Barcelona i la seva història*, págs. 237 y 255.

⁸⁵ En la *(Fig.11) se ha pintado de azul este espacio inutilizado. El azul más intenso corresponde a las secciones en las que se encontraron las pinturas. Noticias sobre las reformas sufridas por el palacio en, entre otros, Juan AINAUD DE LASARTE, José GUDIOL I RICART, Frédéric-Pierre VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1947, págs. 242-251 –en lo que sigue, AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, *Barcelona*–; DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, págs. 237 y sig.; o Anna M^a ADROER I TISIS, *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi "Ciutat de Barcelona" 1975*, Fidel Bot, Barcelona, 1978, quien, de igual modo, analiza la historia del palacio en relación con la vida de los monarcas –en lo que sigue, ADROER, *Palau Reial*–.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

571

registro superior se compone de sucesión de sillares decorativos, mientras que en los dos inferiores, divididos por líneas ondulantes del terreno, se exhibe abundancia de decoración figurada. En ellos puede advertirse sucesión de soldados a pie, ballesteros y caballeros que, en general, a pesar de su linealismo, despliegan numerosos detalles que ofrecen gran naturalismo a la composición.

Así, en cuanto a su estilo, calificados de arte absolutamente lineal y muy neutralizado, estos murales se han entendido como un intermedio entre las regiones estilísticas del románico, del gótico y del arte popular⁸⁶. No obstante, sus composiciones y su tendencia dinámica y naturalista, sumergen al anónimo pintor, para algunos de origen local, ingenuo y de carácter fuerte⁸⁷, dentro de la órbita de los intereses propios del arte gótico, de igual forma que su modo de hacer evidencia una clara tendencia a la bidimensionalidad pese a sus claros intentos de perspectiva y modelaje. Ejecutadas en una técnica mixta de fresco *a secco* y temple, según opinión de Gudiol⁸⁸, los pigmentos habrían penetrado poco en la preparación. Así, la composición estaría mayoritariamente realizada al fresco reservándose el temple para los contornos y algunos detalles⁸⁹. *^(Fig.9)Al igual que ocurría con la compartimentación de las pinturas del palacio Aguilar, también aquí el anónimo pintor ha querido integrar la totalidad de registros dentro de un todo para huir de la segmentación. De esta manera, se presentan ciertos elementos que unen los niveles, como el pie de uno de los peones, árboles o las mismas líneas ondulantes que sirven tanto de suelo de la zona superior como de fondo de la inferior⁹⁰. Por otro lado, el interés del maestro por ofrecer una obra narrativa y provista de un sinfín de pormenores se patentiza a lo largo de la composición; la profusión heráldica y los pormenores en la indumentaria así lo ponen de manifiesto. Asimismo, es perceptible el verismo en el movimiento de los grupos representados, como atestigua el gran detalle en las indumentarias, su desigual marcha, la mirada hacia atrás de ciertos

⁸⁶ José M^a GUDIOL RICART, Santiago ALCOLEA GIL y Juan Eduardo CIRLOT, *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos Tipografía Artística, Madrid, s/f, págs. 66-67. En lo que sigue, GUDIOL, ALCOLEA y CIRLOT, *Pintura en Cataluña*.

⁸⁷ José CAMÓN AZNAR, "Pintura Medieval Española", en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXII, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pág. 158. A partir de ahora, CAMÓN, *Pintura medieval*.

⁸⁸ Citado en Anna M^a BLASCO I BARDAS, *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993, pág. 23. En lo que sigue, BLASCO, *Palau Reial*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Estos elementos que irrumpen entre los distintos registros llevan a Anna M^a Blasco a sospechar que no son escenas superpuestas, de modo que los registros no tienen que ser leídos uno detrás del otro. De esta manera, el mural ofrece la idea de avance continuo de ballesteros y lanceros. BLASCO, *Palau Reial*, pág. 40.



572

individuos o la manera particularizada, en algunos, de portar sus elementos defesivos u ofensivos, por ejemplo.

*(Fig.10) En realidad, estas pinturas se hallan en consonancia con otras obras contemporáneas que ilustran también la transición del arte románico hacia el gótico. Del repertorio artístico que se conserva destacan no sólo los ya referidos murales del Palacio Aguilar, que algunos han querido atribuir al mismo autor y su taller⁹¹, sino también el *Frontal de santa Perpètua de Mogoda*, fechado hacia 1300, otras obras barcelonesas como las de la calle Durán i Bas, y la *Urna o relicario de San Cándido*, de 1292⁹², ya que todas ellas ejemplifican la estructura plana, el expresionismo espontáneo y vivo, la movilidad acentuada, la tímida inclusión de elementos de la naturaleza como signo de unos nuevos planteamientos espaciales y el alto grado descriptivo.

*(Fig.12) Es, precisamente este interés descriptivo lo que ha permitido identificar a los personajes en uno de los fragmentos, que es el que se reproduce en las láminas. Y es que, en el registro en el cual se ubica la infantería, ha sido posible distinguir a Nuño Sánchez, al obispo de Barcelona, Berenguer de Palou, y a quien ha sido identificado por muchos como el rey Jaime I⁹³. Ubicado en primer plano, ataviado con coraza⁹⁴ y montado sobre un caballo cubierto con visibles gualdrapas paladas, quien ha sido reconocido como el Conquistador retrocede la mirada hacia sus huestes y señala con su mano diestra hacia delante. Debido a la ausencia de insignias que determinen su rango regio, tan sólo el palado que decora la cobertura del animal permite suponer que nos hallamos ante Jaime I. No obstante, Anna M^a Blasco, quien estudió a fondo los murales, afirma que el palado de la testera no era de gules sobre oro, sino de azur o sable sobre oro o plata⁹⁵. De acuerdo con sus indagaciones, el linaje que en aquellos tiempos ostentó dicho blasón fue el de los Canet, quienes

⁹¹ Montserrat Pagès suponía, sin argumentos sólidos y sin poder asegurar este orden, que primero se habrían realizado las del palacio real y, luego, las del palacio Caldes, más expresivas y “de mayor libertad creativa”. PAGÈS, *Conquista de Mallorca*, pág. 202.

⁹² Una inscripción situada en el frontal, reza: “*anno domini :M:CC:XC:II: nonnas: mai: invencio: sacratissimi: corporis: sci: candidi: militis: xps et mris*”, lo que nos remite al año en el que ésta se concibió: 1292. En la actualidad, se conserva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. VVAA, *Guia art gòtic*, págs. 40-41.

⁹³ Todos ellos citados, con profusión, en las crónicas. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 254; AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 24; GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica*, pág. 28; Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “La imagen del caballero en el arte gótico catalán”, en *Pausa. Revista d’art. Estudis d’art*, n° 2, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, Tarragona, 1994, pág. 10; y ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 25, por ejemplo.

⁹⁴ Mientras el resto de caballeros portan cotas de malla. Apreciación tomada de AINAUD, *Fascinació del romànic*, pág. 121.

⁹⁵ BLASCO, *Palau Reial*, pág. 60.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

573

lucían cinco palos de plata sobre azur. Si estas pinturas se refieren a la conquista de Mallorca, quizás habría que identificar a Ramón de Canet, a quien se menciona en las crónicas de Jaime I y de Bernat Desclot⁹⁶. O, si se refieren a algún otro pasaje relativo a las campañas contra los sarracenos, quizás pueda tratarse también de su hijo Guillem, pues aparece como firmante en varios documentos del Conquistador⁹⁷, y quien viajó a Francia acompañando al rey de Mallorca⁹⁸. Lo cierto es que ambos fueron personajes que constan en las crónicas, aunque no parece que gozasen de la preponderancia que debieran haber disfrutado para figurar con tanta preeminencia en las pinturas del palacio barcelonés, si bien no es imposible tal identificación. Lo cierto es que si se acepta que el palado de las gualdrapas no pertenece al rey de Aragón, el jinete no se corresponde con un miembro de la casa real, a menos que el cambio de color se deba a la oxidación y deterioro de los metales y de los colores, algo harto improbable, pues ni el azul ni el blanco son resultado del deterioro del rojo y del oro. El resto de autores desconocen o no reconocen este problema y, si bien el individuo en cuestión no presenta insignias regias, unánimemente es reconocido con Jaime I. Desde luego, si Anna M^a Blasco no está equivocada en lo que concierne a los colores del señal, todos los autores desaciertan en la identificación.

^{*}(Figs.13-14) Al margen de esta cuestión trascendental, si se admitiese que, en efecto, se trata del Conquistador, no debería resultar extraño que aparezca sin ceñir corona sobre su cabeza. Entre el repertorio de imágenes reales contemporáneas a estas pinturas que muestran al soberano ecuestre en un contexto bélico, destacan las figuraciones procedentes de los sellos, una originaria de la miniatura y las de algunas pinturas murales. Por un lado, se advertía en el capítulo dedicado a los sellos que había sido precisamente Jaime I quien había introducido este atributo

⁹⁶ La primera referencia que existe en la primera crónica, la de Jaime I, es la siguiente: “*E havien-hi dues galees, la una que era d’En Ramon de Canet, e l’altra que era de Tarragona [...] e anam-nos-en a la Palomera, e recollim-nos en les galees, nós en aquella d’En Ramon de Canet que era de les bones galees del món*”. JAIME I, *Libre dels Feyts*, pàr. 106. Pasaje que tiene apoyo documental, pues Ramón de Canet aparece justo entre los primeros testimonios del primer documento que el Conquistador expide tras su desembarco, el 31 de octubre de 1230, en Tarragona. SOLDEVILA, *Les quatre*, § 106, pág. 248. Bernat Desclot también lo menciona en la campaña de la isla mallorquina: “*Lo comte En Nuno menà ab si, per capdelladors e per companyons, un comdor molt honrat, En Jofré de Rocabertí [...] En Ramon de Canet [...] Bernat DESCLOT, Crònica*, en SOLDEVILA, *Les quatre*, cap. XXXII. En adelante, DESCLOT, *Crònica*.

⁹⁷ JAIME I, *Libre dels feyts*, § 386, pág. 344; § 423, pág. 356 o § 446, pág. 363. Todos ellos se refieren a campañas contra los sarracenos. Bernat Desclot también lo menciona, aunque esta vez entre los caballeros que asaltaron las propiedades de Guillem de Castellnou cuando éste se encontraba en Francia junto con el infante Pedro, el futuro Pedro III. DESCLOT, *Crònica*, Cap. LXXII.

⁹⁸ (ACA, reg. 59, fol. 66). Referencia de SOLDEVILA, *Les quatre*, notas cap. LXXXV, pág. 633.



regio, la corona, en sus improntas céreas⁹⁹. Pero este elemento no figuró siempre en su sigilografía, pues existen piezas que lo exhiben tan sólo con celada, como prueban sus bulas y sellos menores. De igual forma, tampoco fue un elemento constante hasta época de Jaime II, ya que consta que Pedro III batió sellos mayores con yelmo raso. Por otro lado, salvo las excepciones de la pintura del palacio Aguilar y la miniatura del folio 232v del *In excelsis Dei thesauris*, que lo presentan con cervellera sobremontada por corona, de hacia esas mismas fechas datan los murales del castillo de Alcañiz, en los se observa al Conquistador sin corona y con el brazo extendido de análoga forma a como aparece aquí representado. Estas figuraciones permiten concluir que la ausencia de esta insignia no priva de que el individuo del Palacio Real pueda representar a un rey si bien, en los casos donde no la ostenta, disfruta de otros elementos que permiten tal identificación, como los palos de Aragón. Teniendo en cuenta que en el plafón barcelonés el palado no es seguro, tan sólo razones, a todas luces, insuficientes, permiten identificar al jinete con Jaime I, como son su actitud de mando, su posición preeminente y los hombres ilustres que lo acompañan quienes, según las crónicas, se encontraban al lado del rey en las campañas importantes.

No por poner en duda que este caballero se refiera al Conquistador las pinturas carecen de importancia en lo que concierne a la imagen del rey ya que, ubicadas en una sala del palacio que debió ser precedente del actual tinell¹⁰⁰, conmemoran, sin duda, alguna gesta militar importante y, por tanto, el monarca, máximo responsable de la hazaña y de la victoria, debió de figurar en algún lugar. El estudio de la heráldica expuesta, que ha constatado que es real y no ficticia¹⁰¹, ha ayudado a determinar que la escena se refiere a la conquista de Mallorca¹⁰², épica que, como se ha visto en el análisis de la anterior obra, vivió un renovado interés a raíz de las campañas de Alfonso III contra aquella isla. Por tanto, estos murales no hacen sino reflejar, esta vez dentro de la Casa del rey, una escena victoriosa dentro del contexto

⁹⁹ La primera pieza que se ha conservado fecha de 1220. Ferran DE SAGARRA I SISCAR, *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vols. I-III, Henrich y Cia., Barcelona, 1916-1931, n.º. 19.

¹⁰⁰ Sala que se habría construido, parece ser, en el curso de unas reformas llevadas a cabo en el Palacio Real Mayor entre 1271 y 1285. La circunstancia que las pinturas tuviesen aquella situación ha llevado a pensar que, antes de eliminar los muros para hacer el salón, hubo otra sala de menores proporciones pero con idéntica función. Xavier BARRAL I ALTET, "Saló del Tinell al Palau Reial Major de Barcelona", en BARRAL *Tresors*, pág. 181. Sobre las obras remito a, entre otros, ADROER, *Palau Reial* y AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, *Barcelona*, págs. 242 y sig.

¹⁰¹ Esto es, no es puramente decorativa. La dificultad de identificación de algunos escudos no autoriza a suponer su inexistencia o falseamiento por parte del artista. BLASCO, *Palau Reial*, pág. 57.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 58.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

575

eufórico de las acciones militares del Franco quien, en 1285, había integrado, de nuevo, la isla mallorquina a las posesiones de la Corona de Aragón. Asimismo, al avivar el interés por la conmemoración de las conquistas anteriores, que no eran sino su precedente y, a mi parecer, su justificación, vuelve a ponerse de manifiesto la mitificación de Jaime I¹⁰³ y el carácter monumental del edificio incluso antes de la construcción de la espléndida Sala del Tinell¹⁰⁴.

Dentro de este grupo de decoración civil conviene hacer mención, aunque brevemente, a otros dos conjuntos que ornamentan dos construcciones palaciegas de la Ciudad Condal. *(Fig.15)El primero de ellos es el **palacio de la calle Basea**, del último tercio del siglo XIII, que, realizado con una técnica mixta al igual que las pinturas anteriores, fue descubierto a raíz de unos trabajos de restauración durante el verano de 1998 en los muros de una torre de un edificio cuyo destino o carácter todavía hoy está por confirmar¹⁰⁵. Ferran Puig conjeturó que quizás esta estructura pudiera relacionarse con alguno de los ámbitos asociados a las múltiples funciones del antiguo *alfòndec*¹⁰⁶, lugar donde desarrollaba su actividad el cónsul o representante de los mercaderes¹⁰⁷, aunque también cabe la posibilidad de que estas pinturas no hagan sino evidenciar la prosperidad de los propietarios de las mansiones, importantes residencias o palacios del barrio de Mar¹⁰⁸.

De la mano de un pintor que denota una personalidad propia aunque se halla también inmerso en la tónica general a la que pertenecen el resto de pinturas

¹⁰³ BLASCO, *Pintures murals*, pág. 134.

¹⁰⁴ Se empezó su construcción en septiembre de 1359 y el 18 de febrero de 1362 consta que Jaime Des-Feu, pintor, decoró el sexto y último de los grandes arcos. Consta, sin embargo, que albañiles y canteros continuaron su labor hasta el 17 de mayo de 1364. En marzo de 1370 el monarca dictaba una inscripción conmemorativa hoy perdida: “*En l’any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLII lo molt alt senyor En Pere Terç Rey d’Aragó féu obrar aquesta cambra*”. AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, *Barcelona*, pág. 251.

¹⁰⁵ ALCOY, *Els murals*, pág. 101.

¹⁰⁶ Que suponía una importante fuente de ingresos surgidos de sus numerosas prerrogativas, como el derecho de justicia, de mecenazgo, tasas sobre mercancías, arrendamientos, etc. Más información en epígrafe “La representación consular llunyana”, en Miquel SÁNCHEZ, “Impuls comercial i financer entre el 1200 i el 1350: mercaders i banquers”, en *Història de Catalunya*, vol. III, Salvat, Barcelona, 1978, pág. 106. En este edificio privilegiado, construido alrededor de un patio central, se vivía, se almacenaban mercancías y se disponía de horno, taberna, baños y capilla. Residían sacerdotes, un notario que expedía los documentos personales y comerciales a los mercaderes, y el cónsul. En Barcelona la representación consular nació en el barrio de la Ribera, donde los prohombres, que eran mercaderes y armadores, consiguieron de Jaime I el permiso de constitución de una corporación y la aprobación de un reglamento de navegación comercial hacia 1258. Más detalles en Carme BATLLE, “Del segle XIII al XV”, en *Conèixer la Història de Catalunya*, vol II, Vicens Vives, Barcelona, 1990, págs. 65-66. En adelante, BATLLE, *El segle XIII*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 65.

¹⁰⁸ Los mercaderes barceloneses adquirieron el derecho a urbanizar el antiguo rabal de Vilanova de la Mar gracias a sus aportaciones en la campaña del sitio de Tortosa, en 1148. VVAA, *Guia art gòtic*, pág. 19. El auge de este barrio se debió a las sucesivas acciones militares exitosas y al tráfico marítimo cada vez más denso e importante.



barcelonesas contemporáneas, estos murales parecen haber sido inspirados en escenas extraídas de la miniatura o de otros soportes de escaso tamaño, como sellos reales o nobiliarios¹⁰⁹. Descrito con cierta profundidad por Rosa Alcoy¹¹⁰, el ciclo se encuentra organizado, como también ocurría con las pinturas anteriores, mediante diversos registros que separan figuración y ornamentación. En el inferior, que es el que atañe al presente análisis, se presentan algunas fortificaciones y desfiles de jinetes ordenados en hilera o confrontados, entre los cuales destaca uno, pues las gualdrapas de su caballo despliegan las armas del rey de Aragón¹¹¹. Advirtió Rosa Alcoy jerarquía en el canon, ya que se emplea una escala más reducida y una colocación desordenada para los caballeros que abandonan un edificio para enfrentarse contra otros quienes, de mayores dimensiones y bien dispuestos, salen de la puerta de la ciudad del extremo contrario. Es evidente que estos últimos, en procesión solemne y guiados por el insigne personaje, con bastante posibilidad un soberano aragonés, resultarían vencedores del combate. Lamentablemente, el mal estado de conservación de las pinturas no permite conocer más detalles sobre el representado, pues de él casi todo se ha perdido. Sin embargo, aunque es aventurado confirmarlo con rotundidad, pues de su efigie tan sólo se conserva lo que se reproduce en las láminas, podría sospecharse que, de acuerdo con el resto de jinetes, el rey figuraría acaso coronado, pues los caballeros se muestran de tres cuartos con sus cabezas cubiertas, mirando al frente, exhibiendo su escudo palado y, quizás, sosteniendo también una lanza con su mano diestra. Al igual que los demás, su caballo se apoyaría con sus cuartos traseros en señal de arranque e ímpetu controlados. La historiadora sugirió que el supuesto monarca acaso llegaría a algún lugar señalado con una última arquitectura perdida¹¹².

*^(Fig.16)Las analogías existentes entre estos cuartos traseros y los de los caballos de otras figuraciones regias más o menos contemporáneas animan a sostener que, en efecto, quien montaba el animal era un soberano. Igualmente, que se encuentre en un lugar preeminente, pues encabeza una solemne marcha, incita también a conjeturarlo. Tan sólo la identificación de Romeu de Marimón con uno de los

¹⁰⁹ En opinión de Rosa Alcoy, este maestro merece un estudio como figura independiente de los anteriores obradores barceloneses. ALCOY, *Els murals*, pág. 116.

¹¹⁰ La descripción del mural y la supuesta iconografía que aquí se desarrolla proceden de *Ibidem*, págs. 107-110.

¹¹¹ Una segunda franja contiene motivos de carácter anecdótico que parecen extraídos de fábulas y *exempla*.

¹¹² ALCOY, *Els murals*, pág. 109.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

577

hombres representados permitiría corroborar la hipótesis. Miembro del *Consell de Cent*, funcionario real y municipal con los cargos de veguer entre 1275-1299 y de batlle entre 1303-1306, una vez había sido batlle general de Catalunya entre 1301-1303, permaneció al lado del rey Pedro III cuando procedía a reforzar las murallas de la ciudad ante el peligro franco, en 1285¹¹³. Estas pinturas, pues, quizás deban de ponerse en relación con el contexto de desafío surgido entre los Anjou, aliados del rey de Francia y del Papa, y el rey aragonés, pugna a la que va a referirse de inmediato.

^{*}(Fig.17)Y es que es en relación con este ambiente de confrontación tal y como debe ser entendido otro ornamento, esta vez ubicado en una de las tablas policromadas destinadas a la decoración de la **techumbre del palacio del marqués de Llió**, en la calle Montcada de Barcelona. De la misma manera, dentro de la órbita artística propia de la pintura barcelonesa del período, este envigado presenta decorado que alude a combates entre moros y cristianos, un completo repertorio de embarcaciones típicas de finales del siglo XIII¹¹⁴ y lo que ha sido identificado como el combate de Pedro III con Carlos de Anjou¹¹⁵.

Las contiendas entre el aragonés y el francés nacieron a raíz de la proclamación de Carlos de Anjou como rey de Sicilia una vez murió Federico II en 1250. Coronado en Roma en 1266, y tras vencer a Manfredo I de Hohenstaufen en la batalla de Benevento en ese mismo año y a Conradino en la de Tagliacozzo en 1268, ejerció como soberano provocando gran malestar en Sicilia a causa de algunas de sus decisiones¹¹⁶. Este clima opresivo avivó una revuelta en la isla instigada por quienes veían en Pedro el Grande la figura del heredero ideal por ser esposo de Constanza, hija del difunto Manfredo I. Todo ello desencadenó una serie de disturbios, luchas y guerras que desembocaron en la retirada de Carlos de Anjou de la isla y la entrada triunfal de Pedro III en Palermo un feliz 4 de septiembre de 1282¹¹⁷.

El ataque perpetrado por Pedro III en Sicilia, considerado por el de Anjou desleal por la ausencia de desafío previo, “*jo dic que ell és entrat en la terra de Sicília*

¹¹³ *Ibidem*, pág. 120.

¹¹⁴ Conforme a AINAUD, *Pintura profana*, pág. 193.

¹¹⁵ Joan Ainaud primero los creyó identificables con el rey Federico de Sicilia y un caballero de la casa de Anjou. AINAUD en *Pintures del segle XIII*, pág. 24. Más adelante supuso que podrían representar a Pedro III y Carlos de Anjou. AINAUD, *Pintura profana*, pág. 193.

¹¹⁶ Como el cambio del centro político y administrativo a Nápoles y la confiscación de los bienes a quienes habían sido partidarios de los Hohenstaufen. Maria Teresa FERRER I MALLOL, “Pere II, el Gran (1276-1285)”, en Josep M^a SANS I TRAVÉ (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 123-124. En lo que sigue, FERRER, *Pere II* y SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, respectivamente.

¹¹⁷ Josep M^a SALRACH, *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, vol. I, Edhasa, Barcelona, 1982, pág. 448. Se verá citado, en adelante, SALRACH, *Dels orígens*.



malvadament e no deguda”, según la crónica de Bernat Desclot¹¹⁸, derivó en el acuerdo de un combate que debía celebrarse en primero de junio de 1283 en Burdeos¹¹⁹ con cien caballeros por bando¹²⁰, acometida que nunca llegó a celebrarse por incomparecencia del angevino¹²¹.

La ausencia de Carlos de Anjou y, por tanto, la frustración del combate convenido, no impide que, en efecto, los caballeros representados en la viga de madera sean identificados con los protagonistas arriba mencionados. Con toda probabilidad, este episodio, de características épicas y caballerescas, debió de calar hondo en la sociedad del momento pese a no haberse producido; las narraciones de Desclot y Muntaner son un claro síntoma¹²². *(Fig.18) Los torneos, al igual que los desfiles de flamantes caballeros, fueron temas recurrentes para las decoraciones de las mansiones, tanto en nuestro entorno como en otros lugares ultrapirenaicos. La vecina Francia ofrece amplio muestrario que confirma que esta iconografía de combates entre caballeros, tan similar a la que se ocupan estas líneas, fue la preferida entre la nobleza de aquel tiempo pues los caballeros rivalizaban en fuerza y destreza, capacidades que se exhibían, sobre todo, en luchas de este tipo. De la infinidad de muestras, sirvan como ilustración, por plasmar hechos épicos, las ya aludidas pinturas murales de Pernes-les Fontaines, de la segunda mitad del siglo XIII, donde se presenta la muerte de Manfredo; o las de Tour Ferrande, Pernes –

¹¹⁸ DESCLOT, *Crònica*, cap. C, pág. 486. “*Rei d’Aragon, lo rei Carles nos tramet a vós, e tramet-vos a dir, per nós, que la vostra fe val menys perquè li sòts entrat en la sua terra sens desafiar*”, explica Ramón Muntaner en su crónica. Ramón MUNTANER, *Crònica*, en SOLDEVILA, *Les quatre*, cap. LXXII. Se verá, en lo que sigue, MUNTANER, *Crònica*.

¹¹⁹ [...] *qui és del rei d’Anglaterra, així que el rei d’Anglaterra hi sia, o son procurador, en tal guisa aparellat que pusca assegurar la batalla e tots cells qui seran*”. DESCLOT, *Crònica*, pág. 487.

¹²⁰ DESCLOT, *Crònica*, cap. C, pág. 487. La crónica de Ramón Muntaner explica la razón por la cual iba a participar tal número de caballeros: “*així con cascun d’ells eren de la pus alta sang del món, que no tanyia que sols se combatessen, ne deu per deu, ne cinquanta per cinquanta, mas que es combatessen ab lo major nombre, ço és a saber, que fosen cent per cent; e que poria hom dir que en aquell camp, com abdosos hi fossen entrats, cascun ab cent companyons, hauria los mellors dos-cents cavallers del món*”. MUNTANER, *Crònica*, cap. LXXIII.

¹²¹ DESCLOT, *Crònica*, cap. CIV “*Com lo rei En Pere d’Aragó sen partí de Secília e se n’anà a Bordeu per fer la batalla ab lo rei Carles e com entrà al camp*” y cap. CV “*Com lo rei En Pere d’Aragó partí de Bordeu e se’n tornà en son regne*”, págs. 492-498. Más información sobre el desafío en Ferran SOLDEVILA, “Pere II el Gran: el desafiament amb Carles d’Anjou”, en *Estudis Universitaris Catalans*, Institució Patxot, Barcelona, 1915-1916, págs. 123-172.

¹²² Sobre esta cuestión remito a Vicent MARTINES PÉRES, “Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval”, en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*. Actas. Jaca, 20-25 de septiembre de 1993, tomo I, vol. 3, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 347-356. Este último aparecerá referido, en adelante, como VVAA, *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

579

Vaucluse-, de hacia 1270, que representan el combate de Guillermo de Orange e Ysoré¹²³.

Volviendo a la viga barcelonesa, se observa la presencia de dos caballeros fácilmente identificables por los emblemas. ^{*(Fig.19)}A la derecha, un jinete con las armas cuarteladas de Aragón y Sicilia, el supuesto Pedro III, arremete contra otro ubicado a la izquierda con sembrado de lises con lambel de gules; Carlos de Anjou con bastante probabilidad. Así, montado en un caballo blanco encubertado con el palado de oro sobre gules y con cuartelado de Aragón y Sicilia en los cuartos traseros, el aragonés, ataviado con cota de malla, perpunte y cervellera blasonada, se dirige hacia su derecha para propinar a su contrincante un fuerte golpe de lanza, quien se encorva violentamente para caer abatido. No lleva corona, pero los emblemas son suficientes como para reconocer en el individuo a un miembro de la Casa de Aragón y Sicilia. Es verdad que Pedro III no empleó nunca este cuartelado en sus improntas céreas, el más importante de los elementos que lo simbolizaban a ojos de cualquier súbdito, y que dicho emblema figura, tan sólo, a partir de las de Jaime II según evidencia una impronta que fecha en 1295¹²⁴. Si bien este dato llevaría a suponer que el representado es Jaime II, el motivo escogido, un combate contra un miembro de la casa de Francia, inclina a sugerir que se trata, más bien, del episodio arriba expuesto y, por tanto, del conocido bajo el sobrenombre del Grande. Quizás no sea fruto de la casualidad la disposición de ambos jinetes. Nótese que los sellos franceses disponían, siempre, al caballero a la derecha, mientras que los aragoneses los presentaban, hasta tiempos del Ceremonioso a partir del cual se alterna con ambas direcciones, a la izquierda.

En el centro, entre ambos protagonistas, un escudo cuyo propietario todavía hoy se desconoce, propietario que no debió ser otro que quien encomendó y pagó la decoración pictórica de la sala¹²⁵. Es precisamente la ignorancia del linaje al cual pertenece tal emblema lo que dificulta la comprensión y el motivo de la elección de

¹²³ Además de las conocidas de Saint Jacques des Guérets –Loir et Cher–, Saint Floret –Puy-de-Dôme–, Montfalcon –Isère– o Cindre –Allier–. Más información, con ilustraciones, en DESCHAMPS y THIBOUT, *Peinture mural*, págs. 227-228, figs. 76-77 y pl. CXL-CXLIII.

¹²⁴ Si las hubo anteriores, no se han conservado, no han sido identificadas, o no se han catalogado. DE SAGARRA, *Sigil·lografia*, n° 40. Para más información, remito al capítulo dedicado a los sellos.

¹²⁵ Vid. ^{*(Fig.17)}. Bordura de piezas y grifo de sable sobre campo de oro. Señalaba Martí de Riquer que la de aquí es una excelente representación de grifo heráldico pese a mostrar una variante poco frecuente en la heráldica catalana. Y es que, en lugar de tener cuatro urpas de águila, este grifo presenta las urpas traseras de león, algo extraño en la Corona y muy frecuente, sobre todo, en la heráldica inglesa y francesa. Martí DE RIQUER, *Heráldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, Quaderns crema, Barcelona, 1983, vol. I, págs. 230-231. Aparecerá como DE RIQUER, *Heráldica catalana*.



estos temas iconográficos en la estancia de la calle Llió, pero el conjunto de los motivos decorativos parecen denunciar que se refieren a las acciones militares ofensivas llevadas a cabo por el rey Pedro en el mediterráneo central: Sicilia, como se ha visto, e Ifriqiya o Marruecos, a quien quería someter en vasallaje. Josep M^a Salrach sostuvo que ambas expediciones debieron de ser entendidas por el soberano aragonés complementarias la una de la otra y que, en esta apreciación, debía de coincidir también con los mercaderes catalanes, quienes traficaban con numerosas mercancías procedentes de ambos territorios y por las que tanto se beneficiaban¹²⁶. En este sentido, podría conjeturarse que el promotor bien pudo ser un mercader barcelonés que escogió esta iconografía por haberse beneficiado de las campañas bélicas, por lo que la celebración del triunfo de su rey a través de la decoración pictórica estaría plenamente justificada. Así, el conjunto de embarcaciones sugeriría a la significativa flota de la Corona tan necesaria para dichas empresas, la lucha contra el caballero musulmán insinuaría, quizás, las contiendas contra Marruecos, y el combate con el francés representaría la victoria contra quien había sido el principal enemigo para la expansión mediterránea. Es verdad que no hay nada de lo aquí expuesto que pueda ser demostrado y, aunque todo son hipótesis, las pinturas y su ubicación parecen sugerir un programa de acuerdo con los intereses de la Corona y de los acaudalados comerciantes del barrio del mar.

^{*(Figs.20-23 y 26-29)}Más espectaculares, por su profusión, son las pinturas murales que decoran la que ha sido considerada erróneamente como torre del homenaje del **castillo de Alcañiz**, cuyos muros se yerguen sobre el monte de Pui Pinós¹²⁷. Fortificación de origen anterior a 1157¹²⁸, posee un grupo de bastimentos medievales en cuyo interior han sido hallados importantes restos que vuelven a poner de manifiesto la eclosión, en aquel periodo, de murales destinados a narrar y recordar

¹²⁶ SALRACH, *Dels orígens*, págs. 446-448.

¹²⁷ José Gudiol apuntó que quizás les convendría mejor el apelativo de “ilustración mural” que el de decoración por su intenso y prolijo narrativismo. José GUDIOL I RICART, *Pintura medieval en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971, pág. 22. En adelante, GUDIOL, *Pintura medieval*. Desde aquí agradezco a la Alcaldía de Alcañiz su consentimiento para que realizase fotografías detalladas de los murales. También desearía hacer constar mis agradecimientos a Daniel Sanz, quien facilitó, en todo cuanto pudo, esta tarea.

¹²⁸ Ya que Ramón Berenguer IV, cuando concede su carta puebla al reconquistar la zona, hace mención explícita al Castillo de Alcañiz, que retiene para sí. No se sabe si se trataba de un bastión defensivo levantado por el Batallador o si eran los restos de un posible castillo musulmán. Los trabajos arqueológicos efectuados por José A. Benavente no ha revelado restos de aquella época. Francisco J. JIMÉNEZ ZORZO, Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, José A. MARTÍNEZ PRADES y Jesús M. RUBIO SAMPER, *El Castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1998, pág. 6. Citado, en lo que sigue, JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *Castillo de Alcañiz*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

581

hechos épicos e históricos. Realizado al fresco¹²⁹ dentro de la órbita del gótico lineal, este complejo pictórico se circunscribe dentro de un arco cronológico que abarcaría desde los últimos años del siglo XIII hasta el tercer cuarto del siglo siguiente¹³⁰, si bien otros autores comprimen la datación entre 1340 y 1348, en tiempos de Juan Fernández Heredia¹³¹. La decoración se divide en tres planos sucesivos, algo convencional y muy extendido, aunque asciende en dimensiones y nitidez desde la base hasta cerca de la bóveda, recurso quizás impuesto por las características de la construcción¹³². Con un afán narrativo que no escatima en detalles, estas escenas se superponen, según términos de Carlos Cid, con tal “lógica cronicista” que desembocan en un curioso efecto orientalizante por la dificultad del pintor, inexperto en la perspectiva tridimensional, en dar cabida a todos los episodios¹³³.

El ciclo de escenas históricas del primer piso de la torre¹³⁴, que tradicionalmente se supone evocan la conquista de Valencia por parte de Jaime I¹³⁵, no tiene hoy un contenido y un valor tan claros, pues Francesca Español, hace algunos años, indicó que estos murales quizás rememoraban acontecimientos de las

¹²⁹ Los sillares sobre los cuales descansan los frescos fueron cubiertos con un primer revoque de mortero burdo, a base de arena y cal. Encima se aplicó otra capa más delgada de estuco fino, yeso, una cola y, en ciertas composiciones, polvo de mármol. Carlos CID PRIEGO, “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz”, en *Teruel. Separata*, n° 20, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1958, pág. 10. Referido, en adelante, como CID, *Castillo de Alcañiz*.

¹³⁰ JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *Castillo de Alcañiz*, pág. 38. Ricardo del Arco las había fechado en la primera mitad del siglo XV. Ricardo DEL ARCO Y GARAY, “La pintura mural en Aragón”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXXII, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1924, pág. 235 –en adelante, DEL ARCO, *Pintura mural*–, mientras que Post las fechaba a comienzos del siglo XIV. Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, vol. II, The Franco-Gothic Style, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1930, pág. 70 –en lo que sigue, POST, *Spanish painting*–.

¹³¹ Jaime CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, “La orden de Calatrava en Alcañiz”, en *Teruel*, n° 8, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1952. Citado en JIMÉNEZ *et alii*, *Castillo de Alcañiz*, pág. 28 –en adelante, CARUANA, *Orden de Calatrava*–. En esta misma línea, Francesca Español sostiene que, en efecto, las pinturas se realizaron durante los años del cisma de los calatravos, en concreto durante los años que coinciden con el gobierno en Alcañiz de Juan Fernández de Heredia, quien también ejerció el cargo de Maestre general. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Las pinturas murales del castillo de Alcañiz”, en *Al-qannīs. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz. Extra de divulgación. El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 1993, pág. 32. Se verá como ESPAÑOL, *Castillo de Alcañiz*.

¹³² Jordi ROVIRA I PORT, Àngels CASANOVAS I ROMEU, “El complejo pictórico del castillo de Alcañiz”, en José Antonio BENAVENTE SERRANO (Coord.), *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1995, pág. 370. Aparecerán como CASANOVAS y BENAVENTE, *Complejo pictórico* y BENAVENTE (Coord.), *Castillo de Alcañiz*, respectivamente.

¹³³ CID, *Castillo de Alcañiz*, pág. 10.

¹³⁴ Gran parte de los muros de las construcciones góticas del castillo están decoradas con pinturas que, aunque de distinta mano y carácter, poseen gran unidad estilística y escasa diferencia cronológica. Carlos CID PRIEGO, “Las pinturas murales del castillo de Alcañiz”, en *Goya. Revista de Arte*, n° 46, enero-febrero 1962, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1962, pág. 275. En lo que sigue, CID, *Pinturas murales*.

¹³⁵ CARUANA, *Orden de Calatrava*, pág. 97; CID, *Pinturas murales*, págs. 276 y sig.; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid, 1970, pág. 125 –aparecerá como MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de la pintura*–; o GUDIOL, *Pintura medieval*, pág. 22;



campañas contra Granada en las que participaron Jaime II y Alfonso IV¹³⁶. La autora sostenía que, necesariamente, en los lienzos había que reconocer episodios relacionados con aquella conquista durante la cual Aragón y Castilla habían colaborado ocasionalmente y en la que, al mismo tiempo, la orden de los Calatravos, tan lucida en las pinturas, tuvo elevado protagonismo¹³⁷. Es decir, los murales exhibirían ciertos episodios de la guerra contra el reducto islámico más importante de la Península en aquel período bajomedieval, en cuyo óptimo desenlace tuvo especial trascendencia aquella orden¹³⁸.

De todos modos, pese a estos supuestos por confirmar, de acuerdo con Amadeo Serra, la iconografía del castillo también recuerda, al igual que las imágenes anteriores, las gestas de un pasado caracterizado por la lucha contra los musulmanes y la afirmación del poder de la monarquía¹³⁹. Asimismo, a ello habría que añadir la voluntad expresa, por parte de la orden militar de Calatrava, propietaria del mismo desde 1179¹⁴⁰, de exhibirse con un tono de exaltación por su significativa participación en los distintos acontecimientos bélicos contra los sarracenos.

De todos los episodios que decoran la estancia incumben, al presente análisis, cinco¹⁴¹. Veamos.

*(Fig.20) La primera figuración de un miembro de la casa de Aragón se encuentra en el lienzo que, desaparecido en su mitad derecha, ornamenta la cara sur del primer arco de la sala. En él, acompañado por un considerable grupo de caballeros¹⁴², se distingue con facilidad un posible soberano que cabalga, elegante, hacia su izquierda. Pese a que su identificación es incierta, varios elementos concernientes a su indumentaria, gestos y ubicación indican que, en efecto, se trata de un rey aragonés. El palado así lo evidencia, pues se despliega, con profusión, por toda su indumentaria, incluyendo el *capell jubat*¹⁴³ que asoma por debajo de la cervellera,

¹³⁶ ESPAÑOL, *Castillo de Alcañiz*, págs. 30-32.

¹³⁷ *Ibidem*, pág. 31.

¹³⁸ Como orden militar los calatravos estaban obligados a ofrecer apoyo al monarca cuando éste lo requiriera. Los documentos avalan su participación en las distintas campañas que se desarrollaron en la frontera sur del reino durante la primera mitad del siglo XIV. Cito a *Ibidem*.

¹³⁹ SERRA, *Ab recont*, pág. 19.

¹⁴⁰ Alfonso II donó el castillo a dicha orden en aquel año. CID, *Pinturas murales*, pág. 275.

¹⁴¹ Por razones derivadas de los objetivos propuestos en el presente estudio se prescindirá de examinar las composiciones de los murales que no exhiban a un rey de Aragón.

¹⁴² Es posible distinguir, entre ellos, la heráldica de Barcelona o de los Luna, por ejemplo.

¹⁴³ La cervellera podía colocarse sobre otra cubierta de la cabeza denominada *capell jubat*, que era de ropa y que podía estar ricamente ornado –en este caso, con los palos de Aragón–. Su función era doble: evitar, por un lado, que la cervellera de hierro dañase el cráneo del jinete y, por otro, evitar que la



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

583

algo extraña por su forma superior cuadrada. Hay quienes han supuesto que estos jinetes observan la escena dispuesta en la clave del arco¹⁴⁴, la del abrazo, suposición errónea según denuncia una de las patas delanteras del caballo la cual, a todas luces, indica marcha y, por tanto, movimiento. En este sentido, la mano alzada del rey indicaría el sentido del camino. Diríase que, de acuerdo con el carácter descriptivo y cronístico de estos murales, esta parte del lienzo no es más que el episodio previo al exhibido en la clave, es decir, no hace sino reflejar la expedición o el viaje emprendido por quienes, más adelante, son los protagonistas del abrazo. De esta manera, las pinturas de este lienzo mostrarían dos momentos distintos. Así, los dos individuos que, esta vez sí, observan el suceso de la clave del arco serían en realidad tres de los caballeros que, ahora apeados y en una segunda escena, antes habían acompañado a su monarca aragonés durante la expedición; la repetición de sus señales heráldicas, que los identifica como tales, lo corroboraría. Presumiblemente, siguiendo una lógica compositiva, la zona de la parte derecha, cuyas pinturas no se han conservado por desgracia, mostraría idéntica temática, aunque esta vez centrada en el grupo castellano; los dos caballeros desmontados situados ante los cuartos delanteros de otro caballo, el del rey castellano se supone, confirmaría tal suposición.

*^(Fig.21)La identificación del monarca aragonés es problemática, vacilación que se hace extensiva a la siguiente figuración, la ya mencionada escena del abrazo localizada en la clave de este primer arco. Puede observarse, aunque con cierta dificultad, a dos personajes quienes, dispuestos en pie, se besan y abrazan. Uno de ellos es, según denuncia el palado que inunda su indumentaria, el rey de Aragón. El otro, de acuerdo con la corona que ciñe sobre su cabeza, es otro rey quien, pese a la ausencia de heráldica en su vestimenta y de acuerdo con la iconografía general de los murales como más adelante se expondrá, tiene que ser identificado con algún rey de Castilla y León.

¿Qué debe significar esta escena? Es por todos conocido que los besos de ritual alcanzaron una función muy importante en la Edad Media, cuando todos los tratados y pactos requerían de algún gesto visible que pudiera ser corroborado por testigos

cabeza del caballero se calentase cuando el sol era demasiado fuerte. Un inventario de Jaime II de 1319 menciona este rico complemento: "*quendam capellum jubat panni aurei cum garlanda de perlis*". Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales, Barcelona, 1948, pág. 230. Citado en DE RIQUER, *L'arnès del cavaller*, pág. 61, n.44.

¹⁴⁴ ROVIRA *et alii*, pág. 387 y JIMÉNEZ *et alii*, *Castillo de Alcañiz*, pág. 43.



iletrados¹⁴⁵. Del mismo modo, el beso gozó de gran aceptación como señal de paz o reconciliación –*osculum pacis*–¹⁴⁶ y, dentro de esta variedad, destaca el beso en la boca, el más igualador de todos ellos porque es el único beso enteramente mutuo al requerir que ambos participantes estén al mismo nivel¹⁴⁷, acepción esta última que es la que se presenta en esta iconografía.

Carlos Cid sospechó que este abrazo representaba el final de la disputa que, sobre el reino de Navarra, habían mantenido Jaime I y su yerno Alfonso X, el conocido con el sobrenombre de el Sabio¹⁴⁸. Recuérdese que el rey Teobaldo I de Navarra, presintiendo cercana su muerte, determinó que sus dominos e hijos tuviesen como tutor a Jaime I hasta su mayoría de edad “*que volem més lo regne per a vós que per ell, ni per altre hom del món [...] que nós volem afillar-vos, e vós e tot que afillats nós*”, diría el propio Teobaldo al rey Jaime según el *Libre dels feyts*¹⁴⁹. Una vez difunto el navarro, el castellano quiso aprovechar la ocasión para invadir aquel reino, deseo que se vio frustrado al intervenir con gran rapidez el rey aragonés para la defensa de sus protegidos¹⁵⁰, participación a la que Bernat Desclot dedica algunas líneas en su crónica: “*E així aquest ric-hom, En Bernat Vidal, treballà tant e parlà ab amdosos los reis, que quan venc un jorn que null hom no en sabé res, cascú dels reis venc, si altre a cavall, en la mijania d’amdues les hosts, e aquí ells s’encontraren, e abraçaren-se, e besaren-se en la boca, e ploraren amdós molt fort e demanaren-se perdó la un a l’altre*”¹⁵¹. Ciertamente, el episodio narrado por el célebre cronista coincide, en muchos aspectos, con el mural alcañizano: ambos reyes llegan a caballo y, entre sus dos huestes, se abrazan y se besan en la boca. Conviene señalar que el

¹⁴⁵ Los barones del siglo XII desconfiaban de los documentos, que no podían leer, y por ello preferían presenciar algún gesto de carácter público que simbolizase claramente el pacto que se había realizado. George Fenwick JONES, “El papel del beso en el cantar de gesta”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº XXXI, Jaime Depús, Barcelona, 1967, págs. 108-109. En lo que sigue, JONES, *Papel del beso*. Una temprana representación de este tipo de beso se encuentra en la inicial del folio 230r del *In excelsis Dei thesauris* o *Vidal Mayor* que encabeza “*De homagio · es assaber del homenage*”. Vid. *(Fig.22)

¹⁴⁶ La Biblia y la literatura cristianas ofrecen numerosas referencias acerca de la gran variedad de besos. Uno de los más importantes es el *osculum pacis*, ya dentro del ritual de la primera iglesia, beso de la paz que daba una expresión de unidad y espíritu de congregación. Un mosaico de la capilla palatina de Palermo muestra a Pedro y Pablo intercambiando este beso de la paz. Helene E. ROBERTS (Ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1998, pág. 471. Referido, en adelante, como ROBERTS (Ed.), *Encyclopedia*.

¹⁴⁷ JONES, *Papel del beso*, pág. 112.

¹⁴⁸ CID, *Castillo de Alcañiz*, pág. X y, del mismo autor, *Pinturas murales*, pág. 276.

¹⁴⁹ JAIME I, *Libre dels feyts*, pág. 139.

¹⁵⁰ CID, *Castillo de Alcañiz*, pág. 66. El pacto de adopción para prevenir las amenazas de Castilla contra Navarra fue firmado en 1231 y bajo el documento se escondía la aspiración de Jaime I de volver a unir el reino de Navarra con el de Aragón. M^a Teresa FERRER I MALLOL, “Jaume I, el Conqueridor (1213-1276)”, en SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, pág. 118. Se reseñará, FERRER, *Jaume I*.

¹⁵¹ DESCLOT, *Crònica*, Cap. L, pág. 445.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

585

ambiente bélico originado a raíz del atrevimiento del rey castellano se observa con claridad en la indumentaria, pues ambos soberanos visten, aunque con variantes, arnés de guerra: cervellera y sobreseñal palados bajo el que se muestran el *ausberg*, las calzas de mallas y los escarpes para el aragonés; y cervellera coronada –o así se intuye– y coracina de multitud de visibles launas¹⁵² para el castellano. No hay que olvidar que, en realidad, este encuentro evitó, en el último momento, cuando todas las tropas estaban preparadas para el combate, una guerra anunciada¹⁵³, por lo que el atavío y la presencia de ambas huestes están justificados. De todos modos, pese a que en la crónica se asegura que tras el abrazo “*casquí dels reis tornà-se’n en sa terra ab ses hosts, e foren amics així com ja eren d’abans*”¹⁵⁴, las hostilidades continuaron¹⁵⁵.

*^(Fig.23)La siguiente representación regia que exhiben los murales del castillo de Alcañiz se encuentra en el mismo arco que las dos anteriores, aunque esta vez en su cara Norte. En la composición, también detallada, se observa unos caballeros quienes, en procesión y encabezados por el rey de Aragón, al que precede y guía un extraño joven portador de un gonfalon con los palos aragoneses, se dispone a entrar en una villa fortificada de la que se distinguen cuatro torres recias y una hermosa puerta gótica. El monarca, ataviado con arnés de guerra, según manifiestan la cervellera palada, las calzas de mallas, el *ausberg* y su sobreseñal, apunta con su índice hacia la ciudad que acaba de someter sobre cuyas techumbres y torres ondean grandes banderolas con el emblema real y con los de varios de sus insignes caballeros, algunos de los cuales asoman por entre los tejados de la multitud de casas. Estos pormenores, junto a la ausencia de armas por parte de los jinetes y de los habitantes rebeldes en la población, invitan a conjeturar que la escena representa una entrada triunfal, para algunos, posiblemente, la que realizó Jaime I en

¹⁵² Láminas metálicas que se aplicaban o se introducían en elementos defensivos de otra materia, como cuero o ropa, para hacerla más fuerte. DE RIQUER, *L’arnès del cavaller*, pág. 235.

¹⁵³ Bernat Desclot explica: “*E el rei de Castella venc ab totes ses gents a mija llegua prop de les hosts del rei d’Aragó, sí que el rei d’Aragó hac en cor que es combatés ab ell, ja fos cosa que havia menys de gent la meitat que el rei de Castella, mas havia tan bona cavalleria e tan bona gent d’armes de Catalunya e d’Aragó, que si fossen més tres tants que no eren, si li era semblant que tots los degué desvaratar e gitar de camp*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. L, pág. 445. No es posible observar la diferencia de número entre ambas huestes, pues la parte que ocuparía la castellana no se ha conservado.

¹⁵⁴ *Ibidem*, págs. 445-446.

¹⁵⁵ SOLDEVILA, *Les quatre*, cap. L, n. 7, pág. 619.



Valencia¹⁵⁶. El mar, las palmeras y los árboles frutales colocados en sus inmediaciones, invitarían a confirmarlo.

Lo cierto es que ninguna de las crónicas hace especial mención al acontecimiento, pues el *Libre dels feyts* le dedica, tan sólo, “*E quan açò haguem feit entram-nos-en en la vila*”¹⁵⁷ mientras que, algo más explícito, Desclot narra: “*Lo noble rei En Jacme entrà en la ciutat ab totes ses hosts*”¹⁵⁸. Podría resultar extraño que la entrada real, el momento culminante durante el cual un soberano realizaba su entrada solemne para tomar posesión de una villa, fuese tan poco ensalzado. Los escasos estudios relativos a la cuestión¹⁵⁹ indican, sin embargo, que este insigne momento permaneció relativamente sencillo hasta mediados del siglo XIV. En él, el clero, los magistrados, la burguesía y los miembros de las cofradías recibían al gobernante a las puertas de la ciudad y le conducían al centro. Y, aunque humilde, esta procesión de entrada ponía de manifiesto las obligaciones mutuas que se habían establecido entre vencedores y vencidos, pues los espectadores veían pasar ante ellos, a modo de síntesis, a toda la sociedad tal y como la conocían¹⁶⁰ y permitía un contacto entre un pueblo y su rey, ahora más cercano¹⁶¹. En lo que concierne a esto último el caso alcañizano no se configura como un ejemplo ya que los murales no exhiben la visita de un soberano a una ilustre villa, sino la entrada a una ciudad rendida y recién conquistada.

*^(Fig.24)Iconográficamente este tipo de representaciones deriva, en última instancia según los estudios de Christopher Walter¹⁶², de las escenas de *Adventus*, idea sugerida algo antes por Kantorowicz¹⁶³. Definido como la ceremonia de entrada

¹⁵⁶ CARUANA, *Orden de Calatrava*, pág. 97, citado en CID, *Pinturas murales*, págs. 277 y sig.; del mismo autor, *Castillo de Alcañiz*, pág. 70; MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de la pintura*, pág. 126 y JIMÉNEZ *et alii*, *Castillo de Alcañiz*, pág. 45.

¹⁵⁷ JAIME I, *Crònica*, pár. 284.

¹⁵⁸ DESCLOT, *Crònica*, cap. XLIX, pág. 443.

¹⁵⁹ Entre los más interesantes, aunque no recientes, Bernard GUÉNÉE y Françoise LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1968, págs. 8-29 –aparecerá como GUÉNÉE y LEHOUX, *Entrées royales–* y George Riley KERNODLE, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1943, págs. 58-108.

¹⁶⁰ Cito a Roy STRONG, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 22-23. En lo que sigue, STRONG, *Arte y poder*.

¹⁶¹ GUÉNÉE y LEHOUX, *Entrées royales*, pág. 8.

¹⁶² Christopher WALTER, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London, 1977 y, especialmente, el artículo “Papal political imagery in the medieval lateran palace”, en *Cahiers Archeologiques*, Paris, 1970-1971, n° XX, págs. 155-176 y n° XXI, págs. 109-136 –se verá, en adelante, WALTER, *Papal political imagery–*. Sobre estos *topoi* o modelos compositivos, remito al epígrafe “La ilustración de los manuscritos” de la presente Tesis Doctoral.

¹⁶³ Ernst H. KANTOROWICZ, “The “King’s Advent” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina”, en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, n° XXVI, Krauss



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

587

del emperador victorioso a la ciudad de Roma o a cualquier otra por él conquistada, el ceremonial del *adventus* podía mostrar al emperador avanzando tanto a pie como a caballo¹⁶⁴. Dentro del último grupo, que es el que aquí más incumbe, existía gran abanico de posibilidades en lo que concierne a variedades iconográficas, como la presencia de diversos acompañantes, algunos portadores de elementos que confirman el triunfo, o la ubicación de un representante de los vencidos ante el caballo del emperador, tema este último que persistió en el arte bizantino¹⁶⁵ y que, con claridad, se observa también en los murales alcañizanos. Más adelante, esta representación se adoptó para la escena de la entrada de Cristo a Jerusalén y, de ahí, a otras figuraciones que requerían similares elementos¹⁶⁶.

Varios de los autores que han estudiado las pinturas del castillo de Alcañiz se han preguntado acerca de los modelos que pudo utilizar el pintor para realizar sus composiciones. Observaba Carlos Cid que algunos de los temas decorativos eran tan similares a los que ornaron las bovedillas de la Sala de los Reyes de la Alhambra que era necesario aceptar una común inspiración¹⁶⁷. *(Fig.25) Del mismo modo, en cuanto a las escenas históricas, advertía que no era necesario dirigirse a gestas o libros de caballerías de origen extranjero, como el famoso Cantar de Roldán¹⁶⁸, ya que nada se oponía a que la fuente iconográfica fuese completamente española. En este sentido, se apuntó la posibilidad de que el libro sobre el cual pudo haberse basado el artista o artistas fuese algún ejemplar iluminado del *Cantar del Mío Cid*¹⁶⁹, algunas versiones

Reprint Co., Millwood, New York, 1944, págs. 207-231 y, del mismo autor, "Constantinus Strator, Marginalien zum Constitutum Constantini" en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus, 1964, págs. 181-189. Citados en WALTER, *Papal political imagery*, pág. 126, n. 129.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Como se observa en los frescos que decoran la iglesia de San Demetrio, en Tesalónica, por ejemplo. Christopher Walter advierte, sin embargo, que la colocación de una persona para guiar al caballo del emperador victorioso fue un motivo que nunca figuró en las antiguas representaciones romanas del *Adventus*. En el caso de la medalla de Constantino, el personaje que se encuentra ante el emperador lleva en sus manos una corona y una palma; atributos característicos de la Victoria. *Idem*, pág. 126, n. 132.

¹⁶⁶ Como el episodio de la entrada de San Silvestre a la ciudad de Roma una vez Constantino ha realizado su polémica donación, cuyas analogías con este modelo iconográfico son notables.

¹⁶⁷ CID, *Pinturas murales*, pág. 277.

¹⁶⁸ Manuscrito de finales del siglo XII que, ornado con 39 ilustraciones, hoy se conserva en la Biblioteca Universitaria de Heidelberg. Sobre la literatura caballeresca europea remito al capítulo "epopeya medieval" de Martín DE RIQUER y José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, vol. I. De la Antigüedad al Renacimiento, Planeta, Barcelona, 1968, págs. 199-230. En lo que sigue, DE RIQUER y VALVERDE, *Historia de la literatura*.

¹⁶⁹ Este cantar narra los episodios del final de la vida de don Rodrigo Díaz de Vivar. No se conoce en qué momento se inició su narración, pero se supone que muy poco después de su muerte comenzaron a gestarse cantos noticieros breves que dieron pie al *Cantar del Mío Cid* de mediados del siglo XII que se conserva casi en su totalidad. *Ibidem*, pág. 218. Suponiendo ser cierta esta fuente de inspiración para las pinturas del Castillo de Alcañiz, Carlos Cid se preguntaba si no habría sido utilizada como una especie de precedente para mayor glorificación del monarca aragonés. CID, *Castillo de Alcañiz*, pág. 87.



de las crónicas troyanas¹⁷⁰, o incluso las *Cantigas*¹⁷¹ alfonsíes. Pero cabe también la posibilidad de que estos artesanos tuviesen en sus manos un códice miniado procedente del entorno de la Corona de Aragón. En el capítulo anterior, dedicado a las imágenes figurativas del rey de Aragón en el soporte de la miniatura, se analizaron, de entre otras, todas aquellas imágenes provenientes de las crónicas. Ya advertido por Carlos Cid¹⁷², de aquel conjunto conviene recordar, en concreto, un ejemplar de la *Cançó de la Croada Albigesa* que fecha del siglo XIII y que presenta, en algunos de sus folios, sugestivos dibujos a pluma, relacionados directamente con el texto que ilustran¹⁷³. Desde luego debieron de existir otros muchos libros iluminados que, fruto del ambiente caballeresco de finales de la centuria precedente, fueron escritos con el fin de narrar epopeyas de importantes personajes; el manuscrito occitano se configura, tan sólo, como una muestra de una multitud de romances legendarios o históricos que dentro del ámbito aragonés, por infortunios de la historia, no han llegado hasta hoy¹⁷⁴. Es verdad que no puede especificarse cuál fue el libro o episodio que, en efecto, sirvió de modelo para las composiciones alcañizanas, pero puede conjeturarse que también pudo ser un manuscrito manado de la pluma de algún individuo originario de cualquier lugar sujeto a los dominios del rey de Aragón¹⁷⁵.

*[Fig.26] La siguiente imagen del repertorio iconográfico se encuentra en la cara Sur del segundo arco de la torre. En ella, sobre los restos de una ciudad, se disponen dos grupos de caballeros, ubicados en sendos registros, que marchan en desfile hacia la derecha del lienzo, donde se divisa un campamento. Entre ellos se distingue a un

¹⁷⁰ Como el ejemplar de la *Historia destructionis Troiae* de Guido Columnis, de la primera mitad del siglo XIV, en cuyo folio 74v se observa, con esquema compositivo similar, la entrada de Helena en Troya (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17805, Vitr. 21-5). Hugo BUCHTAL, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, The Warburg Institute, University of London, London, 1971, pl. 19 C. En lo que sigue, BUCHTAL, *Historia Troiana*.

¹⁷¹ Como hacía Juan José Martín González. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de la pintura*, pág. 126.

¹⁷² CID, *Castillo de Alcañiz*, pág. 11.

¹⁷³ Es de origen occitano y escrita por Guillem de Tudela y un anónimo. Hoy se conserva en la Bibliothèque National de Paris (Ms. Fr. 25425). Jean BLANC, "Prise des villes de Béziers, Carcassonne, et siège de Toulouse par les croisés" y "Arrivée de Pierre II, roi d'Aragon, à Muret en 1213", en VVAA, *Barcelone-Carcassonne: destins croisés de deux comtés (IXe.XIIIe siècles). Exposition présentée à l'Institut Français de Barcelone 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 avril – 18 mai 1997*, Archives Départementales de l'Aude, Conseil général de l'Aude, Carcassonne, 1997, págs. 49-50. Este último aparecerá como VVAA, *Barcelone-Carcassonne*. Más información sobre el manuscrito, en capítulo dedicado a la miniatura y, en concreto, en el epígrafe destinado a las crónicas

¹⁷⁴ Crónicas, canciones, novelas, etc. Algunas de estas narraciones no se perdieron sino que se reutilizaron al reinsertarse en crónicas posteriores. Sobre esta cuestión remito al apartado "Prefacis a «Les quatre grans cròniques»" de SOLDEVILA, en *Les quatre*, págs. 11-123.

¹⁷⁵ Por supuesto, esta sugerencia se hace extensiva para todas las composiciones pictóricas del castillo de Alcañiz.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

589

miembro de la Casa de Aragón quien, identificado por su visible indumentaria palada, conversa con otro caballero del linaje Cornell¹⁷⁶. Coincide, en líneas generales, con las anteriores representaciones descritas, salvo en un único elemento: la maza que sostiene con su mano derecha¹⁷⁷. Considerada por Ramón Llull como el símbolo de “*forsa e coratge*”, la maza fue un arma ofensiva desconocida en el *Libre dels feits* aunque sí citada en la crónica de Bernat Desclot, sobre todo en los hechos concernientes al rey Pedro III¹⁷⁸. La colocación de este elemento en manos de los caballeros catalanes que, supuestamente, junto a los calatravos, asedian la ciudad de Murcia en los murales¹⁷⁹, descarta que deba considerarse, en este caso, como un elemento de poder o de mando. Hay quienes sostienen que esta escena representa el retorno al campo base tras la toma de Valencia es decir, que el personaje representado no es otro que Jaime I¹⁸⁰.

*(Fig.27) La última figuración que compete al presente análisis se encuentra localizada en uno de los lienzos murales que decoran el atrio del castillo. En ella se narra, con infinitos detalles en lo que a fisonomías, atuendos, armamento y heráldica se refiere, una cruenta escena de batalla donde los cristianos, que han penetrado en profundidad en las líneas de las tropas adversarias, se abalanzan con energía frente a los sarracenos. De la apretada hueste descuellan, entre otras, unas gualdrapas con los palos de Aragón, lo que indicaría que nos hallamos ante una nueva imagen de un rey aragonés, conjetura que no puede corroborarse por el mal estado de las pinturas. Pese a que apenas se distingue, el supuesto soberano se halla asestando un mortal

¹⁷⁶ Quizás Pero Cornell, quien consta también participó, además de en la conquista de Mallorca, en la de Valencia.

¹⁷⁷ Para el filósofo, “*la massa és contra totes armes, e dóna e fèr de totes parts*”. Citado en DE RIQUER, *L’arnès del cavaller*, pág. 42.

¹⁷⁸ Por ejemplo, Desclot cuenta que durante el episodio de la guerra contra los franceses, Pedro III fue herido por un navarro, por lo que el soberano “*puní lo cavall dels esperons, e acostà’s poderosament vers aquell qui l’ascona li havia tramesa, e donà-li tal cop de maça de coure sus al cap que sempre l’abaté a terra mig mort per lo coll del cavall*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. CLIX. Este tipo de maza también se menciona en el capítulo CLII, donde se explica que el rey Pedro impuso orden a los almogávares que pretendían atacar la judería de Gerona: “*E lo rei, quan ho viù, fo’n molt despapat, e ab una maça al puny en son cavall [...] en nafrà’n molts e féu-ne penjar dos o tres*”. La utilización generalizada de este arma se ve confirmada por los inventarios de algunos castillos. Martí de Riquer menciona, por ejemplo, “*dues maces de coure*, del inventario del castillo de Vilell; “*tres maces de ferre*” del de Monzón y “*una masa turquesa*” que procede del de Gardeny. DE RIQUER, *L’arnès del cavaller*, pág. 42.

¹⁷⁹ Carlos Cid supuso que, además de la toma de Murcia, este fragmento quizás representase la entrevista entre don Jaime y don Alfonso en Alcoraz. CID, *Castillo de Alcañiz*, págs. 64 y 65. La colocación, en primer término, de soldados catalanes, identificables por su heráldica, y las banderas ondeantes de Castilla y León junto a la total ausencia del palado aragonés, incluso en las huestes, inclinaría a pensar, más bien, en la toma murciana. En este sentido se recordará que la actuación de Jaime I, calificada de caballeresca pero impolítica e innecesariamente altruista en beneficio del rey castellano –de ahí, quizás, la única colocación del señal de Alfonso X–, provocó que, aunque mostrando su desacuerdo, tan sólo los catalanes le apoyasen en la campaña –de ahí su ubicación en primer plano–.

¹⁸⁰ JIMÉNEZ *et alii*, *Castillo de Alcañiz*, pág. 47.



golpe a un enemigo quien, herido de gravedad, cae de su caballo. En la zona inferior de la composición, amontonados en el suelo, multitud de hombres abatidos; sus escudos, destacan varios de la orden de Calatrava, desvelan que la mayoría son musulmanes y anuncian, por tanto, que la victoria cristiana, pese a las numerosas bajas, está cercana.

*(Fig.28) La rapidez con la que se ha descrito la imagen no debe engañar, pues este atrio alcañizano ofrece la primera figuración del monarca de Aragón en pleno combate junto a sus caballeros. Existen numerosos precedentes compositivos en el ámbito catalán, algunos de los cuales son lejanos, como algunas de las escenas de la Biblia de Ripoll, del primer cuarto del siglo XI, o la ya más cercana *Biblia Maciejowski*¹⁸¹, de hacia 1250. Pero mucho más significativos son otros códices miniados que, además de ser más próximos, ilustran narraciones épicas e históricas; sirvan de ejemplo, además de las citadas en anteriores líneas, las miniaturas de la *Historia Troyana*¹⁸² castellana, ordenada realizar por el rey Alfonso XI y concluida en 1350, cuando reinaba su hijo Pedro el Cruel¹⁸³.

El conjunto de pinturas del castillo de Alcañiz se encuentra en el atrio y en el “palacio” del comendador, la más importante de sus cámaras privadas, lo que parece explicar la naturaleza de las pinturas¹⁸⁴. La elección de esta temática va encaminada, pues, tal y como ya se ha adelantado, a glorificar, visualmente, a la orden. Quizás los precedentes puedan encontrarse en la tradición que mantuvieron los caballeros de determinadas órdenes militares, como la del Temple, de suspender en los muros de sus iglesias las armas y trofeos de guerra¹⁸⁵, práctica que, consta, también ocurría dentro de la orden de los Hospitalarios¹⁸⁶. Así, estas pinturas que narran hechos célebres deben ser entendidas como reproducciones de las campañas en las que los calatravos habían participado. Pero todo ello con una doble finalidad: a modo de recuerdo militar, según una antigua tradición que compartían varias órdenes militares; y a modo de glorificación, no sólo de la propia orden sino también de la

¹⁸¹ Se conserva en la Pierpont Morgan Library, en New York (Ms. 638). François AVRIL, *L'enluminure à l'époque gothique*, Bibliothèque de l'Image, Famot, Paris, 1979, pág. 15. Se verá como AVRIL, *L'enluminure*.

¹⁸² En la actualidad se guarda en la Biblioteca del Monasterio del Escorial.

¹⁸³ DE RIQUER y VALVERDE, *Historia de la literatura*, pág. 232.

¹⁸⁴ ESPAÑOL, *Castillo de Alcañiz*, pág. 31.

¹⁸⁵ Esto es lo que explica San Bernardo en su elogio a la orden del Temple, “*San Bernardi De laude novae militiae ad milites Templi*, cap. V, ed. 1960, t. I, col. 548, y MIGNE, *Patrologia latina*, t. CLXXXII, col. 927. Citados, ambos, en DESCHAMPS y THIBOUT, *Peinture murale*, pág. 220.

¹⁸⁶ Jean de Joinville, antes de ir con san Luis a Tierra Santa, fue a la capilla de Crac des Chevaliers en Siria para buscar el escudo de su tío Geoffroy V, quien había muerto hacía más de cincuenta años. *Ibidem*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

591

monarquía, a la que estaba obligada a servir siempre y cuando aquella lo solicitase. En este sentido Alcañiz sería, en cierta manera, comparable a Tour Ferrande, una de cuyas salas está cubierta de pinturas, de los últimos años del siglo XIII, de materia religiosa, de temática procedente de novelas caballerescas, de escenas históricas y de otras enigmáticas. Como queda dicho, según Deschamps y Thibout es bastante probable que la Tour Ferrande perteneciese al Hospital y que fuese un caballero de dicha orden quien hiciera representar los combates de Tagliacozzo y Benevento, en los que habría participado¹⁸⁷.

Con estos murales se cierra un bloque de pinturas cuyo fin, además de decorar las paredes y los artesonados de ilustres edificios, estaba destinado, ante todo, a la exaltación. Fuesen cuales fuesen sus promotores –el monarca, un adinerado prohombre o una institución política, mercantil o religiosa–, los repertorios iconográficos pictóricos en los que se han hallado figuras regias tienen como fin último la celebración de un importante acontecimiento que incide en la glorificación de la monarquía y, en última instancia, la del propio promotor pues atestiguan, visualmente, su participación en cada una de las gestas que ordena reproducir en los distintos murales y adornos.

Las pinturas analizadas en este apartado comparten un claro e intencionado carácter histórico. Así, de acuerdo con el contexto del momento, la mayor parte de figuraciones se hallan relacionadas con los hechos más trascendentales de la época, como fueron las sucesivas conquistas de tierras sarracenas, lo que explica que el soberano se exhiba, en casi todos los casos, ecuestre y con atavío de guerra. Es preciso advertir que la evocación de las gestas épicas, de un pasado más o menos inmediato o totalmente contemporáneas, fue una costumbre que se mantuvo a lo largo de la Edad Media. Sirvan de ejemplo algunas referencias documentales cuyas líneas inciden en la decoración que, con el fin de conmemorar la conquista de Granada por los Reyes Católicos, se desplegó en distintos palacios, iglesias y catedrales de Aragón, Castilla y Andalucía¹⁸⁸. Lamentablemente, todas han desaparecido, si bien las referencias escritas son suficientes como para indicar una

¹⁸⁷ *Idem*, pág. 234.

¹⁸⁸ Agustí DURÁN I SANPERE, *Contestació al discurs "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona del Dr. Joan Ainaud de Lasarte"*, en AINAUD, *Pintures del segle XIII*, pág. 33. Recuérdense las obras que realizaron Pere Alemany y Gaspar Bonet en 1484 o la de Gabriel Alemany de 1488. Téngase en cuenta, asimismo, la donación del *drap de pinzell* a la iglesia del Pi por parte de Francesc Torner en 1493. Más información acerca de ellas en la nota 72 del presente capítulo.



clara continuidad de un tipo de obras áulicas panegiristas de los grandes hechos históricos.

3.1.2.- Hechos milagrosos

El segundo tipo de pinturas que deben incluirse dentro de las obras de carácter conmemorativo son aquellas que relatan y evocan hechos milagrosos que directamente, se supone, vivió algún rey de Aragón. El acontecimiento más conocido fue el auxilio que, por parte de un santo, recibió durante un duro combate. Nos referimos a la ayuda que San Jorge brindó a Jaime I y a sus huestes durante la conquista de Valencia¹⁸⁹. No debe engañar la importante repercusión iconográfica que obtuvo tal suceso pues, según mencionan las crónicas, un soberano anterior, Pedro I, ya se había beneficiado de tal insigne favor en una de sus ofensivas contra Huesca¹⁹⁰. De hecho, la tradición quiere que la adopción de la cruz de San Jorge en la heráldica del rey de Aragón se deba a este santo socorro tan temprano¹⁹¹.

^{*}(Fig.30) La primera obra que se refiere a este prodigioso episodio es el precioso **retablo del Centenar de la Ploma** que, atribuido a Marzal de Sax o Marcelo de

¹⁸⁹ Es falso que el culto a San Jorge se introdujera en Occidente durante las cruzadas, aunque hay que aceptar que fue adoptado por los cruzados en Tierra Santa. Después de la toma de Antioquía, San Jorge, montado sobre un caballo blanco, habría acudido en socorro de los cruzados junto a los santos militares Demetrio y Mercurio, consiguiendo poner a los sarracenos en fuga. Desde entonces, se considera a este santo como el paladín, el parangón y el modelo de todas las virtudes caballerescas. Cito a RÉAU, *Iconografía*, tomo 2, vol. 4, pág. 155.

¹⁹⁰ La primera referencia acerca del auxilio de San Jorge se encuentra en la *crónica de San Juan de la Peña*, compuesta a instancias de Pedro IV, entre 1369 y 1372, posiblemente para servir de preámbulo a la crónica de su reinado: “vinose San Jorge con el cavallero (uno alemán) a la batalla de Huesca et vidieronlo visiblement con el cavallero en las ancas, et dexolo allí do oy en día es la iglesia de San Jorge de las Boqueras”. Carmen ORCASTEGUI GROS, *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*. Edición crítica, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, cap. 18, lins. 59-61. En lo que sigue, ORCASTEGUI, *Crónica de San Juan de la Peña*. Más adelante, en las páginas que vieron la luz en 1562, Jerónimo de Zurita explicaba, con respecto a esta misma batalla, que “se apareció aquel día a los cristianos sant Jorge y que trajo un caballero alemán en su caballo que en el mesmo día se halló en la batalla de la toma de Antioquía”. Jerónimo DE ZURITA *Anales de la Corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978-1998, lib. I, cap. XXXII. Se verá, a partir de ahora, ZURITA, *Anales*.

¹⁹¹ “y escriben los autores modernos que entonces [tras la conquista de Huesca] tomó el rey [Pedro I] por sus armas y devisas la cruz de sant Jorge en campo de plata y en los cuadros del escudo cuatro cabezas rojas por cuatro reyes y principales caudillos que en esta batalla murieron”. *Ibidem*, lib. I, cap. XXXII. Para más información, remito al capítulo dedicado a sellos. Las ayudas de este santo hacia los reyes de Aragón fueron siempre reconocidas por la monarquía. En este sentido se recordarían las líneas de agradecimiento de Pedro IV a su prima, la reina Leonor de Chipre, quien le había enviado un trozo del brazo del santo caballero. Así, agradecido, ofreciéndole presentes en justa correspondencia, le dice en una misiva: “perque sent Jordi entre els altres sants havem en singular reverència e devoció, e creem fermament que ens ha ab Déu, en nostres necessitats ajudats e delliuurat de moltes tribulacions e perills”. Texto extraído de Ramón D’ALÓS-MONER, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926, pág. 80. En adelante se verá D’ALÓS-MONER, *Sant Jordi*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

593

Sajonia¹⁹², fue realizado hacia 1410-1420¹⁹³ para, según Post, la iglesia de San Jorge de Valencia, demolida en el siglo XIX. No obstante, ulteriores investigaciones pusieron de manifiesto que esta tabla se encontraba en la *Casa de Confraternidad del Centenar de la Ploma*, ubicada en la calle Ballesters, adyacente a la iglesia de San Jorge¹⁹⁴. Encargado por la cofradía de Ballesteros de Castellón de la Plana¹⁹⁵, sus composiciones siguen las fórmulas del gótico internacional interpretado con una expresividad de raíz germánica de acuerdo con el origen alemán del pintor, presumiblemente oriundo de Sajonia¹⁹⁶. De gran renombre en la ciudad de Valencia, es a él a quien debe asignarse el germanismo de esta escuela levantina¹⁹⁷. Obra que mejor representa el estilo internacional en Valencia, el *retablo del Centenar de la Ploma* luce, como algunos de sus rasgos más característicos, el extraordinario realismo, la admirable acumulación de personajes, el agobio espacial y el acertado dinamismo. Con su excepcional forma de hacer, que ha sido definida como de cierta tendencia expresionista¹⁹⁸, relata, con minuciosidad, diversos pasajes de la historia de San Jorge pues a él se le dedican las dos grandes tablas de la calle central: una que muestra la lucha contra el dragón y una segunda, la que concierne al presente

¹⁹² La documentación de este pintor oscila entre 1393 y 1410, con lo que se constata que fue pintor en la ciudad de Valencia a finales del siglo XIV. Su habilidad con los pinceles y el magisterio ejercido entre sus colegas le fue reconocido cuando en 1404 llegaban noticias a oídos de las autoridades sobre el lamentable estado físico y económico de Marzal de Sax, razón por la cual acordaban otorgarle una generosa cantidad de dinero para su manutención. FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 193. Sobre la cautela con la que debe tomarse esta atribución remito a C.M. KAUFFMANN, *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London, 1973, pág. 182. Aparecerá como KAUFFMANN, *Foreign paintings*. Un pequeño análisis de la obra de Marzal de Sax se recoge en el artículo, de referencia obligada pese a su vetustez, de José SANCHÍS Y SIVERA, "Pintores medievales en Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, Publicación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, año XIV, enero-diciembre, Valencia, 1928, págs. 48-52 –aparecerá como SANCHÍS, *Pintores medievales*–. Remito también a Dubreuil quien cree que, por las diferencias de estilo observadas con la *Incredulidad de Santo Tomás*, no fue obra de Marzal de Sax, sino de un sucesor suyo. Mathieu Heriard DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, vol. I, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1987, pág. 123. En adelante, DUBREUIL, *Valencia*.

¹⁹³ Actualmente se exhibe en el Victoria and Albert Museum, en Londres. Un conciso y temprano análisis del retablo completo en C.M. KAUFFMANN, "The altar-piece of st. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum*, The Phaidon Press, London, 1970 –se reseñará KAUFFMANN, *Altar-piece*–.

¹⁹⁴ KAUFFMANN, *Foreign paintings*, pág. 184.

¹⁹⁵ San Jorge fue el patrón de las milicias valencianas desde que, en 1365, durante el sitio castellano de Morvedre, Pedro IV otorgara un privilegio para la constitución de una compañía de infantería, armada de ballestas y constituida por menestrales, que sería bautizada como *Centenar de la Ploma* en recuerdo a las tropas de Jaime I que protagonizaron el asedio de Valencia. Pronto, la municipalidad justificó su celebración, y la existencia del centenar, remontando sus orígenes hasta la misma conquista. Aunque la noticia ya se observa en el análisis de KAUFFMANN, *Altar-piece*, pág. 92, la reseña procede de Rafael NARBONA VIZCAÍNO, "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval", en *Saitabí. Revista de la Facultat de Geografia e Història de la Universitat de Valencia*, nº 46, Universidad de Valencia, Valencia, 1996, pág. 317 –en adelante, NARBONA, *Héroes*–.

¹⁹⁶ Existen imprecisiones al respecto. Sobre las dudas existentes en lo que concierne a la figura del pintor y a su obra, remito a YARZA, *Mundo gótico*, págs. 103 y sig.

¹⁹⁷ Junto con Gerardo Starnina., *Ibidem*, pág. 103.

¹⁹⁸ *Idem*, pág. 104.



estudio, que exhibe su ayuda en la batalla del Puig, gracias a la cual, según la leyenda, Jaime I logró conquistar Valencia.

Únicamente la *Crónica de San Juan de la Peña* menciona tal acontecimiento milagroso en las líneas que se refieren a los auxilios divinos hacia don Jaime, que “*non tan solament ayudavan a él quando avía batallas con los moros, mas encara ayudavan a sus vasallos quando por él se combatian con los moros; porque se dize que como él avies enviado algunos nobles et caballeros en el regno de Valencia [...] en un pueyo qui agora es clamado Santa María del Puig et toda la morisma vinies contra ellos en la batalla, qui entre ellos fue muyt gran, les apareció Sant Jorge con muytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningún christiano no hi murió*”¹⁹⁹. Por otro lado, dato importante, estas mismas líneas, al igual que ocurre con el resto de crónicas consultadas, constatan que el soberano aragonés no participó en dicho combate²⁰⁰. En este sentido, caso paradigmático es el de Jerónimo Zurita, quien tampoco menciona la colaboración de Jaime I en la ofensiva aunque se hace eco del auxilio del santo con ciertas reservas, pues en el epígrafe que corona el párrafo dedicado al suceso dice: “*Túvose por cierto que apareció en esta batalla San Jorge*”²⁰¹ y, ya dentro de la narración, advierte que la referencia a dicha santa participación la encontró en una relación, escrita se supone, contemporánea a aquel hecho²⁰². Lo más probable es que este error se deba a la mitificación que sufrió la figura del Conquistador poco después de su fallecimiento. Es lo que Amadeo Serra ha sintetizado con la expresión de “la conexión entre los hilos de la crónica histórica y la hagiografía popular”²⁰³. De acuerdo con este autor, la admiración que sus contemporáneos sentían por los hechos protagonizados por el rey

¹⁹⁹ ORCASTEGUI, *Crónica de San Juan de la Peña*, cap. 35, lins. 230-239.

²⁰⁰ La *Crónica de Ramón Muntaner* y la *Crònica de Pere el Cerimoniós* nada dicen del acontecimiento. El *Libre dels Feyts*, sin embargo, da a entender dicha ausencia pues comenta que, estando el rey en Huesca, “*a l’entrada de la caresma, dixeran-nos per cert hòmens qui venien de València, que derrocat havien lo castell del Puig*”. JAIME I, *Libre dels Feyts*, pàr. 208. Lo mismo se intuye en la crónica de Bernat Desclot pues explica: “*E el rei tramès En Bernat Guillem d’Entença e En Guillem d’Aguiló ab setanta cavallers, e frares del Temple e de l’Espital tro a trenta cavallers, e dos mília hòmens [...] en establiment a un puig que hom apellava lo Puig de la Cebola e ara és apellat lo Puig de Sancta Maria*”. Una vez conquistan el Puig, “*Les novelles anaren al rei d’Aragó*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. XLIX. Zurita hace constar que la batalla fue dirigida por don Bernaldo Guillén. Así es como titula el capítulo: “*De la batalla que don Bernaldo Guillén tuvo con el rey Zaen en el Puig de Santa María*”. Además, menciona que el rey, desde Huesca, acudió al Puig para abastecer el castillo una vez sus tropas habían vencido. ZURITA, *Anales*, lib. III, cap. XXVII.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² “Fue este caso tan extraño y maravilloso que hallo en una relación de aquellos tiempos que se tuvo por muy recibido que se apareció a los cristianos en esta batalla el glorioso y bienaventurado sant Jorge [...] y fue causa que los moros fuesen rotos y vencidos”. *Idem*.

²⁰³ SERRA, *Ab recont*, pág. 24. Muy interesante es, al respecto, el citado artículo de NARBONA, *Héroes*, págs. 293-319.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

595

pronto se convirtió en devoción para las generaciones sucesivas²⁰⁴; el retablo del Puig sería la primera muestra iconográfica conservada de esta evolución.

Si bien es dudosa la identificación de la escena ya que únicamente la *crónica de San Juan de la Peña* se refiere al acontecimiento, ha sido aceptado casi unánimamente que en ella se representa, en efecto, la batalla del Puig²⁰⁵; la presencia de la Virgen María mirando la batalla en la parte superior insinuaría, según el referido Amadeo Serra, una respuesta ante las invocaciones del ejército cristiano que atribuyó a Santa María la victoria²⁰⁶. De todos modos, conviene recordar que las peticiones a la Virgen fueron casi constantes a lo largo de toda la Edad Media, a juzgar por las descripciones de las crónicas²⁰⁷.

Así pues, en el retablo de dudosa identificación, se observa a un rey de Aragón auxiliado por San Jorge durante una agitada batalla contra los sarracenos. Ataviado con completo arnés de guerra y destacado entre las mezcladas huestes por el palado que cubre su corto escapulario y las gualdrapas de su blanco caballo, el monarca asesta un mortal rejonazo al rey musulmán quien, malherido, retrocede por el brutal impacto de la lanza. A su lado, a la izquierda, San Jorge que, tocado con una diadema y tres plumas que lo relacionan con los integrantes de la milicia urbana conocida como *Centenar de la ploma*²⁰⁸ y fácilmente identificado por el nimbo y su señal, también carga contra un jinete musulmán en apoyo, quiere la tradición, a las tropas cristianas²⁰⁹. Joaquín Yarza ve con esta intervención un doble significado en el retablo pues no resaltaría simplemente su aspecto de caballero liberador de la

²⁰⁴ SERRA, *Ab recont*, pág. 25.

²⁰⁵ DUBREUIL, *Valencia*, pág. 123; AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 324; GUDIOL RICART, José, "Pintura gótica", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX, Plus Ultra, Madrid, 1955, pág. 143 –en adelante, GUDIOL, *Pintura gótica*–; Jesús M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, *La variedad del gótico del siglo XV*, Historia 16, Madrid, 1993, lám. VI –se verá, CAAMAÑO, *Variedad del gótico*–, por ejemplo. Ya en 1966 José Camón Aznar advertía que también se había supuesto que podía representar la batalla de Alcoraz. CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 282.

²⁰⁶ "E cridaren tots a una veu: "Sancta Maria, sancta Maria". E aquells qui eren en la rera guarda dels sarraïns, qui eren dessús los altres, començaren de fugir". JAIME I, *Libre dels Feys*, cap. 218. SERRA, *Ab recont*, pág. 32.

²⁰⁷ Se observan desde la aragonesa procedente de San Juan de la Peña –"et rendidas gracias a Dios et a la suya santificada Madre de las victorias que todos tiempos avia obtenidas contra moros" ORCASTEGUI, *Crónica de San Juan de la Peña*, cap. 35, lins. 159-161– hasta la crónica de Pedro IV –"gràcies a nostre senyor Déus e a la sua beneita mare nostra dona sancta Maria, als quals ha hagut veure nostra justícia [...] nós havíem mesa la ciutat e regne de mallorques en nostre poder". PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3; pasando por las de Jaime I, Bernat Desclot y Ramón Muntaner.

²⁰⁸ SERRA, *Ab recont*, pág. 32. Esta confraternidad fue abolida en 1711, cuando Felipe V derogó las leyes e instituciones locales del reino y ciudad de Valencia. KAUFFMANN, *Foreign paintings*, pág. 183.

²⁰⁹ Sintético artículo sobre la iconografía de San Jorge en este pasaje es el de María Cruz PALACÍN ZUERAS, "La batalla de Alcoraz en el arte de la Corona de Aragón. Siglos XV al XVIII", en *VVAA, Arquitectura e iconografía*, págs. 923-930.



princesa y de santo mártir, patentes en otro panel quizás de mano de Pere Nicolau²¹⁰, sino que busca también su compromiso en la guerra de los reyes contra los musulmanes²¹¹. Detrás del rey, un caballero del linaje Aguilar según delata su emblema –el águila explayada de oro sobre campo sable–, en alusión, sin duda, a Guillem d’Aguiló quien, junto a Bernat Guillem d’Entença, tuvo importante papel en la batalla del Puig, dato iconográfico que confirmaría que esta acometida no es otra que la previa a la inmediata conquista de Valencia. *(Figs.31-32) Por otro lado, la colocación de la cimera del dragón alado sobre la corona del rey aragonés podría indicar que se trata de Jaime I pues, aunque fue Pedro IV quien la introdujo en la iconografía sigilar del rey de Aragón, quizás por inspiración de su suegro francés Felipe III o del malogrado rey mallorquín²¹², no fue sino a aquel a quien, erróneamente, se le atribuyó su origen²¹³. En consecuencia, y al igual que sucede con la predela del retablo dedicado a San Jorge de Pere Nisart, obra a la que más adelante se hará la pertinente referencia, no debería resultar extraño que este rey aragonés deba ser identificado con don Jaime. En este sentido, es preciso hacer constar que entre las escasas figuraciones que existen con este aparatoso elemento,

²¹⁰ Se sabe que ambos pintores mantuvieron una relación profesional de 1394 a 1410. CAMÓN, *Pintura medieval*, págs. 282-283. Sobre Pere Nicolau remito a la aludida obra de SANCHÍS, *Pintores medievales*, págs. 52-61.

²¹¹ YARZA, *Mundo gótico*, pág. 104.

²¹² Más información sobre la utilización de la cimera en las páginas de sigilografía dedicadas a los sellos del Ceremonioso. La adopción del dragón alado quizás se deba a las corrientes de ideas apocalípticas y visionarias de finales de siglo XIII e inicios del XIV promovidas en la península por, fundamentalmente, el visionario valenciano Arnau de Vilanova, quien fijó la venida del anticristo hacia el año 1368. Véase epígrafe “Orige i significació apocalíptica del “Drach alat”” en Fr. Andreu IVARS CARDONA, “Orige i significació del “Drach Alat” i del “Rat Penat” en les insignies de la ciutat de Valencia”, en *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Imprenta hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1926, págs. 23-32. Aparecerá, en lo que sigue, como IVARS, *Orige i significació*. Estudio donde se aboga que la cimera aragonesa presenta un símbolo stáufico es el de manuel Alejandro RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, “*Hesper*, el *vespro* y el *verpertino*: elementos de continuidad entre el milenarismo stáufico y el ciclo profético del imperio aragonés”, en Juan Antonio BARRIO BARRIO, José Vicente CABEZUELO PLIEGO, Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁRAZ, (Eds.), *Congreso Internacional Jaime II 700 años después*. Actas, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, págs. 685-697.

²¹³ Quizás debido a la creencia generalizada de que había sido Jaime I quien había otorgado a la ciudad de Valencia esta insignia. Esta hipótesis se basaba en un supuesto pasaje vivido por el Conquistador previo a la conquista en el cual, teniendo sitiada la ciudad, hizo su nido en lo más alto de la tienda real un murciélago. Entendido como buen augurio, una vez vencida la capital levantina, hizo poner en lo más alto de la bandera real la figura del murciélago, en recuerdo de aquel acontecimiento. Jerónimo BLANCAS, *Comentarios de las cosas de Aragón. Obra escrita en latín por Jerónimo de Blancas, Cronista del Reino, y traducida al castellano por el P. Manuel Hernández, de las Escuelas Pías*, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1878, pág. 151. Citado en IVARS, *Orige i significació*, pág. 8, n. 1. No es posible corroborar en el *Libre dels feyts* este hecho pues tan sólo consta que, en Borriana, “*quan veng que en volguem llevar la host, una oreneta havia feit niu prop de l’escudella en lo tendal, e manam que no en llevassen la tendra tro que ella se’n fos anada ab sos fills, pus en nostra fe era venguda*” JAIME I, *Libre dels feyts*, pâr. 215. Así pues, el fragmento de la crónica no coincide ni en el tipo de ave, golondrina en vez de murciélago, ni en el lugar de los hechos, Borriana en vez de Valencia.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

597

salvo en los sellos, el Conquistador fue, junto con Alfonso V, quien más acostumbró a exhibirla sobre su yelmo coronado.

Esta iconografía se halla dentro de la órbita de la imagen caballeresca del rey santo que, algunos decenios antes del año 1000 ya se había generalizado por el viejo continente. Este nuevo tipo de santidad, que tuvo en San Wenceslao y en San Edmundo sus más claros exponentes, personificaba a un rey cristiano que cumplía sus tareas de soberano con gran cuidado, que concentraba sus energías bajo el amparo de la iglesia cumpliendo actos de caridad y misericordia, y que sufría una pasión violenta por parte de los adversos a la fe verdadera²¹⁴. Más adelante en el tiempo, con las cruzadas, volvió a resurgir este sentimiento de la *militia Christi*, con lo que los caballeros cristianos encontraban su dignidad religiosa en la lucha contra el infiel. *(Fig.33) En este sentido, caso paradigmático fue el de San Luis IX de Francia, para cuya pronta canonización se elaboraron numerosas *Vitae* ilustradas que relataban sus hechos más memorables²¹⁵, algunos de los cuales estaban en relación con la lucha contra los enemigos de la fe y, por tanto, sus miniaturas lo presentaban, ecuestre, dirigiéndose valeroso contra ellos. *(Fig.34) De todos modos, no es necesario buscar lejanos precedentes iconográficos de esta espectacular composición pues dentro del ámbito aragonés se localiza la ya aludida pintura mural que decora el atrio del castillo alcañizano, que exterioriza evidentes analogías por su idéntica temática de cruzada. Por otra parte, existen también precedentes que exponen el motivo iconográfico de San Jorge llevando a los cruzados a la victoria, una de cuyas muestras más tempranas se remonta a finales del siglo XIII en los murales de la catedral de Clermont²¹⁶. De hecho, en el continente europeo fueron bastante frecuentes dentro de las iglesias los combates de caballería porque, en esencia, evocaban la ayuda milagrosa ofrecida por San Jorge a los cruzados en sus luchas contra los infieles²¹⁷. Sin embargo, dentro del marco de la Corona de Aragón, salvo contadas excepciones, este tema no fue tan acostumbrado, quizás por la evidente

²¹⁴ Gábor KLANICZAY, "L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle", en BOUREAU e INGERFLOM, *Royauté sacrée*, pág. 53. En adelante, KLANICZAY, *Image chevaleresque*.

²¹⁵ Como la *Vita et sancta conversatio pie memorie Ludovici IX. quondam regis Francorum*, mandada redactar por el confesor del rey Geoffroy de Beaulieu. Su beatificación provocará, para su mayor gloria y la de sus descendientes, numerosos escritos que, profusamente miniados, han llegado hasta hoy. Ejemplo preciosísimo es el *Libre dels faits de Monseigneur saint Louis* iniciado en 1480 a instancias del cardenal Carlos de Borbon para una duquesa de este linaje no precisada. En 1990 se imprimió una edición facsímil acompañada de sugerentes estudios de François Avril y Marie-Thérèse Gousset. Jean RICHARD, François AVRIL y Marie-Thérèse GOUSSET, *Saint Louis roi de France. Livre des faits de Monseigneur saint Louis*, Éditions du Chêne, Paris, 1990.

²¹⁶ DESCHAMPS y THIBOUT, *Peiture murale*, pág. 221.

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 206.



conexión que se había establecido entre el santo y el rey aragonés. A este respecto, conviene mencionar ciertas propuestas de Joan Molina porque pueden explicar esta diferenciación cuantitativa entre el entorno de la Corona y el del resto del continente²¹⁸. Según sus indagaciones, las representaciones que ostentaban el especial favor de San Jorge en las batallas contra los musulmanes fortalecían el protagonismo de la monarquía y, entre todos sus componentes, a Jaime I, el más poderoso, popular y rodeado ahora de una aureola beatífica²¹⁹. En este sentido, explica, quien se encargaba de componer el programa iconográfico de un retablo era consciente de que las leyendas autóctonas gozaban de gran aprecio popular, en ocasiones mayor que algunos de los más conocidos episodios de las vidas de los santos²²⁰. Llama la atención que la buena acogida de esta tradición contraste, no obstante, con el escaso eco que tuvo en los medios eclesiásticos, reacia, parece ser, a reconocer estas creencias populares, lo que explicaría la relativa ausencia de este tema con respecto al entorno europeo. Es posible que esta actitud estuviese condicionada por las difíciles relaciones que mantuvo el Conquistador con la Iglesia a raíz de sus esperanzas por coronarse prescindiendo de la infeudación instaurada por su progenitor, aspiraciones anuladas por la negativa reiterada del Santo Padre. No hay que olvidar que lo que se aceptaba era que San Jorge había socorrido al soberano para la toma de Mallorca y de Valencia, precisamente los reinos en los que Jaime I se consideraba rey por derecho de conquista y por los que, entendía, no debía rendir sometimiento a nadie²²¹. En este sentido, sería un absurdo que la Iglesia reconociese este auxilio divino; más bien habría que sospechar que en el origen de la leyenda se escondían, quizás, los deseos de plasmar una evidente justificación divina

²¹⁸ Cuestión que analiza con profundidad en Joan MOLINA I FIGUERAS, “La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Históricoeclesiasísticas*, n° 70, Balmesiana (Biblioteca Balmes), Barcelona, 1997, págs. 5-24. En lo que sigue, MOLINA, *Ilustración de leyendas*.

²¹⁹ La campaña contra los musulmanes había sido precedida por una visión de un franciscano navarro quien, hacia 1265, había visto un ángel anunciador cuyo mensaje aludía al deber de Jaime I de restaurar la cristiandad en España. Observaba Martín Aurell que esta apropiación por el rey de Aragón y conde de Barcelona de la reconquista, es excepcional. Martín AURELL, “Messianisme royal de la Couronne d'Aragon (14e-15e siècles)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Revue Publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre, n° LII/1, Armand Collin, Paris, 1997, pág. 153.

²²⁰ MOLINA, *Ilustración de leyendas*, pág. 5.

²²¹ Como ha sido señalado en anteriores capítulos, según Bonifacio Palacios, esta obligación a proclamar el derecho de conquista como base de su soberanía, repercutió a favor de la espada, que, en detrimento de la corona, resultaba el símbolo natural de este derecho. Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media. El simbolismo de la espada”, en *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1976, pág. 285. Aparecerá como PALACIOS, *Símbolos de la soberanía*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

599

para suplantar el reconocimiento eclesiástico que, en principio, se le exigía al monarca para ejercer su soberanía²²².

Fuera por las razones que fuesen, pese al nulo apoyo prestado por las instituciones religiosas para la difusión de este prodigio, las evidencias iconográficas indican que el milagro fue asumido y celebrado a lo largo del siglo XV. Ejemplos de ello son la tabla que corona el **retablo dedicado a San Jorge de Jérica** o la desaparecida muestra en pergamino que pintó Gaspar Bonet en 1484.

^{*}(Fig.35) Fechada hacia 1423²²³, la primera de ellas, de gran calidad artística, no revela el preciosismo en los detalles y la fuerza expresiva del ya analizado *retablo del Centenar de la Ploma*, aunque resulta incuestionable que se inspira en él. De hecho, han sido estas analogías las que han llevado a suponer que esta pintura ha surgido de los trazos de un pintor próximo a aquel maestro, si bien algunas de las tablas del retablo podrían ser también obra de otros pintores, como Gonzalo Peris o Jaume Mateu²²⁴. Procedente de la capilla o de la iglesia de San Jorge que existió en Jérica desde el siglo XIV²²⁵, es de lamentar que hayan desaparecido, casi en su totalidad, las figuras del rey y de los otros protagonistas del episodio, como Bernat Guillem d'Entença y Guillem d'Aguiló²²⁶, si bien se conservan suficientes elementos como para afirmar que esta tabla brinda un nuevo testimonio gráfico de aquel milagroso acontecimiento. De acuerdo con el esquema compositivo anterior, se observa, en primer plano, al caballo del monarca aragonés, ahora de color pardo, que, con ímpetu, se abalanza hacia el grupo de sarracenos. Su real jinete, cuya mano empuña

²²² Existen autores que sostienen que fueron estas mismas difíciles relaciones con la institución eclesiástica las que impidieron cuajar el proyecto de santificación del monarca. De todos modos, si hubo una enraización del recuerdo de su figura heroica, incluso su veneración. Sobre esta cuestión y las reliquias de la conquista valenciana, remito al ya aludido artículo de NARBONA, *Héroes*, págs. 293-319. Sobre la utilización-manipulación de la hagiografía con fines propagandísticos para ambiciosas casas remito a MOLINA, *Ilustración de leyendas*, en especial a partir de la pág. 18.

²²³ Se conserva en el Museo Provincial de Jérica. VVAA, *El siglo XV valenciano. Madrid. Palacio de Exposiciones del Retiro. Octubre-Diciembre 1973*, Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, pág. 48. En lo que sigue, VVAA, *Siglo XV valenciano*.

²²⁴ Antonio JOSÉ PITARCH, "Valencia", en CAMÓN (Coord.), *Pintura gótica*, pág. 58. Josep Gudiol atribuyó la tabla de la batalla a Gonzalo Peris II, según noticias extraídas de VVAA, *Siglo XV valenciano*, pág. 49. Por otro lado, Antoni José Pitarch identificaba al autor con Antoni Peris. JOSÉ, *Pintura gótica valenciana*, pág. 27. Sobre el abanico de atribuciones remito a Antoni JOSÉ I PITARCH, "Retablo de San Jorge", en VVAA, *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001 - marzo 2002*, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, 2001, pág. 316 -en adelante, JOSÉ, *San Jorge y VVAA, Luz de las imágenes. Segorbe*, respectivamente-. Sobre las conexiones entre esta tabla y la de Marzal de Sax, remito a Leandro de SARALEGUI, "Pedro Nicolau", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1er y 2º trimestres, Gráficas Onofre Alonso, Madrid, 1942, pág. 135.

²²⁵ VVAA, *Siglo XV valenciano*, pág. 48.

²²⁶ Este último quizás sea el caballero que, tras el rey, viste de oro con una figura sable cuya parte superior parece mostrar el perfil de una águila explayada.



con fuerza una larga lanza y de cuyo cuerpo tan sólo persiste su mitad inferior, carga sin compasión contra un longevo musulman que parece ceñir corona sobre su enrollado turbante; es, sin duda, el malogrado Zaen. Según denuncian su extremidades y conforme a la temática bélica, el soberano viste completo arnés de guerra, por lo que cubriría su cabeza, con bastante probabilidad, con yelmo rematado en la cimera del dragón alado. De igual modo que ocurría en la tabla precedente, a su izquierda, algo más adelantado, asoma la cabeza del nimbado santo quien, con su acción, expresa su efectivo apoyo a las huestes cristianas.

^{*(Fig.36)}Muy poco es lo que puede señalarse de la **muestra en pergamino de Gaspar Bonet** que, en 1484, realizó para el Palacio de la Generalitat en Barcelona, pues de ella nada se conserva. Los únicos datos que se han encontrado son los publicados por Josep Puig y Joaquim Miret en el estudio que realizaron sobre dicho palacio²²⁷, luego recordados por Agustí Durán²²⁸. Según estas noticias, en el desaparecido pergamino se mostraba la ciudad de Valencia y la batalla, inexistente como se ha visto, en la cual Jaime I y sus huestes recibieron la ayuda de San Jorge.

Este sacro auxilio, aunque extraordinario, disfrutó de relativa reiteración en el ambiente de cruzada; testimonios iconográficos, como los de Clermont, así lo ponen de manifiesto. Todas estas historias partían de la leyenda que aseguraba la participación del santo caballero junto con los cruzados en la toma de Antioquía en 1096. Dentro del marco de la Corona de Aragón constan también algunas muestras de esta asiduidad, por así decir, en lo que a favores de este santo se refiere. Además de los ya aludidos episodios referidos a las batallas de Alcoraz y del Puig, conviene tener en cuenta las palabras que Jaime I imprime en su crónica tras el episodio de la conquista de Mallorca: “*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l’han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades*”²²⁹. Es decir, conforme al testimonio del soberano, San Jorge también había parecido intervenir a su favor en la anterior conquista de Mallorca²³⁰.

²²⁷ PUIG y MIRET, *Palau de la Diputació*, págs. 385-480.

²²⁸ DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. III, pág. 217.

²²⁹ JAIME I, *Libre dels feyts*, pár. 84. Según noticias de Ramón d’Alòs-Moner, esta es la referencia más antigua que existe en la historiografía catalana sobre la aparición de San Jorge. D’ALÒS-MONER, *Sant Jordi*, pág. 65.

²³⁰ El motivo por el que se ubica esta pintura después de las que relatan la batalla del Puig, episodio en realidad cronológicamente posterior a la colaboración de San Jorge en la conquista de la isla balear, se debe a que esta obra, más reciente, tiene a aquellas como precedente iconográfico.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

601

^{*}(Fig.37) La única obra pictórica que recoge dicha participación se encuentra en la **predela del retablo mallorquín dedicado a San Jorge** de la capital insular²³¹. Fechado hacia 1470, pues se ha conservado el documento contractual cuyas líneas se firmaron en el año 1468²³², fue realizado por Pere Nisart y Rafael Mòger, este último, sin duda, propietario y pintor del más importante taller de la ciudad²³³. La predela, que es la parte del retablo que incumbe al presente análisis, fue ejecutada por el primero, Pere, del que se ha especulado su origen nizardo a raíz de su apellido²³⁴. Dentro de la órbita de la corriente internacional que se introduce y prospera en Mallorca durante la segunda mitad del siglo XIV, esta obra parece

²³¹ Se halla expuesto en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca. Se ha sugerido en repetidas ocasiones que la imagen central del Santo está inspirada en una desaparecida tabla que, de idéntico tema y resultado del pincel de Jan Van Eyck, había pertenecido al rey Alfonso V debido a su compra, en 1444, en la ciudad de Valencia (el documento que hace referencia a esta transacción se halla reproducido en José SANCHÍS I SIVERA, “Pintores medievales en Valencia”, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. VI, Tipografia l’Avenç, Barcelona, 1912, pág. 444. Citado en Conxita BONCOMTE I COLL, “El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, vol. X, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1998, pág. 197, n. 2 –en lo que sigue, BONCOMTE, *Sant Jordi*–. Entre los autores que defienden esta inspiración flamenca, GUDIOL, *Pintura gòtica*, pág. 427; POST, *Spanish painting*, vol. VII.II, The Catalan School in the Late Middle Ages, págs. 620, quien lanzó la hipótesis de que quizás Nisart estuviera en Valencia cuando se realizó la compra; CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 427; MARTÍN GOZNÁLEZ, *Historia de la pintura*, pág. 140; LLOMPART, *Pintura gòtica*, pág. 45; o Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, “Pintura de la época de Isabel la Católica”, en Pedro NAVASCUÉS PALACIO (Ed.), *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunwerg, Barcelona-Madrid, 1992, pág. 139 –en lo que sigue, BERMEJO, *Época de Isabel* y NAVASCUÉS (Ed.), *Isabel la Católica*, respectivamente–. Joaquín Yarza advertía que no existe ninguna prueba que lo confirme, del mismo modo que no se conoce cómo Pere Nisart habría conocido esta obra. Joaquín YARZA LUACES, “Pere Nisart, un pintor del Sud de França a Mallorca”, en M^a Rosa MANOTE CLIVILLES y Joana María PALOU (Coords.), *Mallorca gòtica. Barcelona. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d’Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona-Palma, 1998, pág. 46 –se verán, en adelante, YARZA, *Pere Nisart*, y MANOTE y PALOU (Coords.), *Mallorca gòtica*–. Tina Sabater, actualmente, sostiene que la tabla que inspiró a Pere Nisart fue una tabla emblemática de Génova de Luchino da Milano. Más información en Tina SABATER, *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat Illes Balears. Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2002, pág. 336 –aparecerá, SABATER, *Pintura mallorquina*–.

²³² El contrato fue publicado por Estanislau AGUILÓ, en “Notes i documents per una llista d’artistes mallorquins dels sigles XIV i XV”, *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana. Revista d’Estudis Historichs*, n^o XI, Estampa de Felip Guasp, Palma de Mallorca, 1905-1907, págs. 4, 26, 249 y 265.

²³³ LLOMPART, *Pintura gòtica*, pág. 45. El contrato data del día 21 de junio y en él los dos “*pinctors de Mallorques*” figuran en régimen de igualdad. Para más información acerca del documento, remito a Joaquín YARZA, *Pere Nisart*, pág. 45. José Gudiol explica que en él se había previsto que Nisart debía ejecutar las partes que se conservan y que Mòger tenía que pintar las pérdidas composiciones laterales. GUDIOL, *Pintura gòtica*, pág. 295.

²³⁴ También se ha insinuado si su origen era genovés. Sin duda era foráneo y, quizás, de procedencia francesa ya que existe un documento firmado el 21 de junio de 1470 en el cual varias personas de aquella nacionalidad declaraban salir garantes por él en caso de que el pintor abandonase la isla sin acabar aquel retablo. YARZA, *Pere Nisart*, pág. 45. Conxita Boncomte, sin embargo, sostiene que quizás Nisart derive del término francés Nizier, que gozaba de cierta popularidad en la zona de Brujas y que, trasladado a la fonética mallorquina, tendría su traducción en el término Nisart. De este modo, para la autora, Pere Nisart sería un nombre compuesto, como el de Petrus Christus, por ejemplo. BONCOMTE, *Sant Jordi*, págs. 211-212.



introducir el estilo hispano-flamenco en el entorno mallorquín²³⁵. Los contactos con el arte flamenco en la isla, no obstante, ya se habían producido antes porque consta, cuanto menos, que una tabla flamenca importada por la mercadería insular había marcado el trabajo de Gabriel Mòger en 1438²³⁶. Sin embargo, conviene advertir, dicha influencia se vio matizada después por el hallazgo de otras filiaciones de procedencia, fundamentalmente, francesa e italiana²³⁷.

La predela muestra una abarrotada composición que, pese a su escaso tamaño, denota riqueza en los detalles, lo que ha llevado a algunos autores a sospechar la influencia, para esta obra, de la miniatura, género que gozó de tan buenos resultados durante aquellos tiempos²³⁸. En ella se observa, dentro de la Puerta de *Bab el Kofol*, del *Esvahidor* o *Pintada*²³⁹, a los ejércitos cristianos que, encabezados por su monarca, entran en Medina Myurka en compañía de San Jorge. Esta ubicación espacial tan concreta, que no es muy frecuente en el arte de la época, es de gran interés iconográfico porque facilita al espectador la identificación de la ciudad, identidad que le lleva, con gran rapidez, a vincular la conquista de Mallorca con la participación del santo, lógicamente dentro de un ambiente de cruzada. En este sentido, comparte idéntico significado que las tablas anteriores si bien aquí el monarca no se exhibe guerrero, sino pasante. La razón tiene que hallarse, por necesidad, en las fuentes escritas que relataban el episodio. Es fácil observar que sus páginas aportan suficientes datos como para suponer que el pintor pudo basarse en sus descripciones. Sin ir más lejos, el *Libre dels feyts* explica: “*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi [...] E era tanta la multitud de la gent dels sarraïns, que els pararen les llances, e els cavalls dreçaren-se, per ço car no podien passar per la espessea de les llances [...] e anaren entrant los*

²³⁵ Guillermo ROSSELLÓ BORDOY, Antonio ALOMAR ESTEVE y Felipe SÁNCHEZ-CUENCA, *Pintura gòtica mallorquina. Exposició de las obras restauradas por la Fundació Juan March*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, pág. 15.

²³⁶ La parroquia de Santa Eulalia encargó a aquel pintor un nuevo altar mayor para cuya realización le propuso que insertara en su centro una tabla flamenca “en la espera de que –según dice el contrato– supiera acomodarla con su arte, de manera que el entorno no desdijera de la misma”. Cito a Gabriel LLOMPART I MORAGUES, “Mallorca”, en CAMÓN (Coord.), *Pintura gòtica*, pág. 46.

²³⁷ Matiz puesto en evidencia primero por GUDIOL, *Pintura gòtica*, pág. 295. Entre los distintos centros artísticos de interés se han propuesto Aviñón y también Génova, lugar en el que San Jorge gozaba de gran fervor según M. MALIGNÉ, *Les primitifs niçois*, Monaco, 1941. Citado en SABATER, *Pintura mallorquina*, pág. 336. Este estilo ecléctico que parece surgir en la segunda mitad del siglo XIV en el sur de Italia, Sicilia, sur de Francia y España, fue denominado por Post *Pan-Mediterranean*. Remito a POST, *Spanish painting*, vol. IV, págs. 55 y sig., y vol. VII.II, pág. 624.

²³⁸ De hecho Joaquín Yarza proponía un mismo modelo de San Jorge en las *Heures* del mariscal Bocicaut (Musée Jacquemart-André, Paris. Ms. 2, fol. 23v). YARZA, *Pere Nisart*, pág. 50.

²³⁹ Puerta que desapareció en el siglo XX. LLOMPART, *Pintura gòtica*, pág. 32.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

603

*cavalls, tant que, quan hi hac bé de quaranta tro a cinquanta e els cavallers e els hòmens de peu que hi eren escudats eren tan prop dels sarraïns que ab les espaes se cuidaven ferir los uns els altres*²⁴⁰. Así pues, la crónica del Conquistador menciona la colosal aglomeración de beligerantes y un dato importante, la persistencia de la lucha²⁴¹, noticia que explica la actitud de diversos personajes y que corrobora que lo aquí presentado no es una entrada triunfal, episodio que justifica, a su vez, la aparición del Santo junto al monarca aragonés.

De este modo, y de acuerdo con lo anterior, el rey Jaime, ataviado con completo y brillante arnés de guerra, monta sobre un caballo pardo engalanado con gualdrapas paladas cuya pechera presenta, cosidos, losanges también blasonados. Pese a no ser tarea fácil distinguirlo entre la multitud, además de su señal, existe otro elemento que ayuda a diferenciarlo: el yelmo cuya visera aún permanece abierta y que, dispuesto sobre el *capell jubat* con los colores de San Jorge, remata en la cimera del dragón alado. Su actitud pasante, forzada por la muchedumbre, denota agresividad tan sólo por la lanza que empuña con su diestra y que dirige hacia delante, donde se encuentra nutrido grupo de sarracenos. La batalla, no obstante, casi está ganada: algunos guerreros cristianos han llegado a lo alto de las torres donde abaten a los infieles que aún resisten y donde uno de ellos ya hace ondear una gran bandera palada. En las azoteas, mujeres musulmanas manifiestan desesperación con sus gestos.

Con esta magnífica tabla casi concluye el epígrafe dedicado a las obras que, de carácter conmemorativo, parecen tener como principal finalidad inmortalizar un hecho milagroso. No obstante, se ha visto que en realidad, bajo estas composiciones se esconde una clara voluntad de exaltación de la figura del rey Jaime I. No en vano, es precisamente en los reinos de Valencia y de Mallorca, escenarios de sus más espléndidas campañas victoriosas, donde se realizaron tales pinturas. De acuerdo con las observaciones de Amadeo Serra, estas representaciones plásticas acrecentan más la figura del soberano porque él había sido no sólo el conquistador y, por tanto, el integrador de nuevos reinos para la Corona, sino también el fundador del orden cristiano en aquellas tierras²⁴².

²⁴⁰ JAIME I, *Libre dels feyts*, párs. 84 y 85.

²⁴¹ Ramón Muntaner, quien se refiere muy brevemente a la conquista insular, dice: “*dins en lo carrer qui ara s’apella sent Miquel era tant fort la batalla, que meravella era*”. MUNTANER, *Crònica*. cap. VII.

²⁴² SERRA, *Ab recont*, pág. 25.



*^(Fig.38)Para finalizar, únicamente se hará mención a una desaparecida tabla de la que se conocen, por desgracia, muy pocos datos. La razón por la cual se incluye en este grupo deriva de que en ella también se representaba a un personaje sacro que asistía a un rey de Aragón en la conquista de algún lugar. Se trata de la **Virgen de la Paz** que, concluida en Nápoles en 1444, realizó Jacomart para Alfonso V²⁴³. Aunque ya lejos del prisma del espíritu de cruzada, esta imagen, cuyo rastro se ha perdido, mostraba a la Virgen que se aparecía al Magnánimo para indicarle cómo debía conquistar la ciudad de Nápoles²⁴⁴. Parece ser que en septiembre de aquel año ya estaba concluida, pues consta que diez portadores trasladaron el cuadro desde la casa del pintor hasta Castelcapuano para que el rey pudiera inspeccionarlo²⁴⁵. Lamentablemente, hasta aquí casi todas las noticias recopiladas acerca de la tabla, desconocimiento que se hace extensivo al resto de lo que pudo haber pintado Jacomart en Italia²⁴⁶.

Pese a la ausencia de más reseñas relativas a su iconografía, no cabe duda, por su tema, de que esta obra fue encargada para investir de sacralidad a un rey que había adquirido un reino por la fuerza. Y es que, si primero fue aceptado como heredero del trono napolitano por la reina Juana con el apoyo local, un cambio de actitud y de alianzas desembocaron en la revocación de la adopción de Alfonso V y en la subsiguiente investidura de Luis de Anjou, lo que motivó que Nápoles se convirtiese en uno de los más importantes objetivos para el rey aragonés. No sin adversidades, el 2 de junio de 1442, tras un largo asedio, caía la capital napolitana en sus manos, ciudad que se convertiría en la sede permanente de su espléndida y

²⁴³ *Ibidem*, pág. 35, n. 75. La presencia de Jacomart en la corte napolitana trae a colación un comentario de Francesca Español, quien llamaba la atención sobre el hecho de que, aunque Alfonso llamó a reputados artistas renacentistas italianos, también reclamó a arquitectos, pintores o escultores oriundos del levante peninsular, afines a otra tradición. Sobre esta cuestión remito al reciente trabajo de Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “La cultura figurativa tardogótica al servicio de Alfonso el Magnánimo. Artistas y obras del levante peninsular en Italia”, en Elisenda GUEDEA (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunwerg, Barcelona, 2004, págs. 161-171. En las siguientes páginas, GUEDEA (Coord.), *Mediterraneum*.

²⁴⁴ Ciudad a la que logró entrar a través de los túneles que administraban agua a Nápoles. Algunas fuentes mantienen que Alfonso concibió la idea a partir de una acécdota narrada por Procopio en el *Libro de las guerras con los bárbaros* que Leonardo Arentino le había traducido. Sobre los paralelismos entre ambas estrategias, véase, entre otros, Alan RYDER, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia. 1396-1458*, Editorial Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, Valencia, 1992, pág. 304 –en adelante, RYDER, *Alfonso el Magnánimo*–.

²⁴⁵ *Ibidem*, pág. 419.

²⁴⁶ Con la excepción del *tríptico de los Borja*, que, de mediados del siglo XV y de dudosa atribución, se conserva en la colegiata de Játiva. YARZA, *Mundo gótico*, pág. 143.



brillante corte²⁴⁷. Indudablemente, es dentro del ámbito propagandístico derivado de la conquista donde debe insertarse la victoriosa entrada triunfal, inmortalizada con magnificencia en una de las puertas de su nuevo castillo y, claro está, esta perdida tabla²⁴⁸, quizás hasta su desaparición depositada en la iglesia de San Lorenzo Maggiore, donde se guardaba una de las reliquias clave del triunfo del aragonés: el carro triunfal que, colocado encima de la puerta, se conservó hasta finales del siglo XVI²⁴⁹. Un último detalle permite corroborar su función propagandística: consta que esta pintura debía sacarse en procesión cada año²⁵⁰. Es decir, con cierta periodicidad, se hacía partícipes a los nuevos súbditos del apoyo que el Magnánimo había recibido por parte de la Virgen para conseguir la ocupación de la ciudad, pues lo había aconsejado, y, en consecuencia, este público se concienciaba, una y otra vez, de que Alfonso era su nuevo rey por el consentimiento celestial y por la gracia divina²⁵¹.

3.2.- Obras de carácter religioso

El segundo grupo de pinturas que incluyen la imagen de un rey de Aragón son obras de carácter religioso. El abundante repertorio iconográfico, que por otro lado se perpetúa a lo largo de toda la Edad Media, se ha dividido en tres grandes conjuntos en virtud de las distintas actitudes tomadas por el monarca o monarcas allí representados: las telas que presentan al soberano por una razón estamental, las que lo exhiben por una razón devocional y, finalmente, las que muestran al rey “a lo divino”.

²⁴⁷ Roser SALICRÚ I LLUCH, “Alfons IV, el Magnànim (1416-1458)”, en SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, págs. 164-167.

²⁴⁸ Podrá advertirse que la utilización de la imagen como vía de legitimación no era recurso nuevo para el Magnánimo pues, por citar otro ejemplo dentro de la órbita de los nuevos territorios italianos, siete años antes había encargado a Leonardo Crespí la *Descendentia dominurum regum Siciliae* para justificar sus derechos sobre el trono siciliano. Más información en el capítulo dedicado a miniatura.

²⁴⁹ George L. HERSEY, *The aragonese arch at Naples. 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, pág. 15.

²⁵⁰ Según publica SERRA, *Ab recont*, pág. 35, n. 75.

²⁵¹ Alfonso, tras la conquista, sostuvo que, en efecto, la inspiración le había venido de la Virgen María durante un sueño: “huius civitatis victoriam qua totum hoc regnum obedientie nostre intra paucissimos dies ascrivimus ipsa eius sanctissima virgine per somnum edocente intelleximus et continuo camperimus quo modo victoria eiusmodi assequi et quidem sine magno periculo posterimus”. RYDER, *Alfonso el Magnánimo*, pág. 304, n. 68.



3.2.1.- Razón estamental

Este primer epígrafe se compone de aquellas creaciones artísticas que insertan la imagen de algún rey por una razón meramente estamental. Esto es, en este tipo de representaciones la colocación de un individuo regio se debe más a la necesidad de mostrar todos los niveles de la sociedad, entre ellos la monarquía, que al verdadero deseo de incluir la figura de un determinado soberano por lo que, en consecuencia, en muchos casos no es posible identificar al regio personaje. En este orden de cosas, se señalará que, por razones intrínsecas a este estudio, en el presente apartado se hará especial hincapié en aquellas pinturas cuyas efigies regias hayan sido registradas, en alguna ocasión, como pertenecientes a un rey de Aragón.

Realizadas estas pertinentes aclaraciones y como último comentario introductorio, se añadirá que las escenas en las cuales participan los monarcas se sintetizan en dos: las del Juicio Final y las de las Vírgenes del Manto. Ambas tipologías deben ponerse en relación con la religiosidad de la época y, en concreto, con los sermones de San Vicente Ferrer, protagonista de uno de los fenómenos de predicación de masas más impresionantes de la historia de la cristiandad, quien advertía de los castigos divinos y anunciaba la proximidad del Juicio Final²⁵².

*^(Fig.39)Del primer grupo, relativo al Último Juicio, únicamente se ha localizado una imagen en la que se haya mencionado, alguna vez, la presencia de la figuración de unos reyes de Aragón. Es la que se inserta en el **retablo del Juicio Final** que el itinerante²⁵³ Gherardo Starnina pintó hacia 1400-1405²⁵⁴. A Valentín Carderera le parecía evidente que, de acuerdo con el problema candente del cisma, las efigies

²⁵² En una carta célebre que envió al papa Benedicto XIII, el franciscano aseguraba que ya eran visibles los signos precursores del fin de los tiempos y que el día del Último Juicio llegaría "*cito, ac valde breviter*" –pronto, en poquísimo tiempo–, "*tost e ben tost*". De hecho, en los últimos años se manifestó convencido de que el Anticristo ya había nacido, según algunos sermones hacia 1403 ó 1405. Más información en "El món s'acaba. Doctrina", en Joan Francesc MIRA CASTERÀ, *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador*, Biografies Bromera, Alzira, 2002.

²⁵³ Consideración que deriva de su intensa actividad por los reinos hispánicos y de sus idas y venidas a Italia, su país de origen, donde se formó durante el trescientos y que explican los caracteres florentinos de su obra. BRACÓNS y TRIADÓ, *Pintura española*, págs. 118-120.

²⁵⁴ En la actualidad se conserva en la Alte Pinakothek de Munich. Francesc RUIZ I QUESADA, "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", en MANOTE y PALOU (Coords.), *Mallorca gòtica*, pág. 37; en adelante, RUIZ, *Repercussions*. Había sido propiedad de José Genescà, vecino de Barcelona, quien lo había adquirido de un antiguo colegio mallorqués fundado por Ramón Llull para el estudio de las lenguas orientales, tan necesarias para los misioneros. Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid, 1955-1964, lám. XXXIX. Se verá referido, en lo que sigue, como CARDERERA, *Iconografía española*. La determinación de la autoría no fue, sin embargo, unánime. La diversidad de opiniones al respecto queda reflejada en un cuadro que ofrece Heriard Dubreuil en su obra. Vid. DUBREUIL, *Valencia*, págs. 78-79.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

607

regias correspondían a Fernando I y a su esposa Leonor de Alburquerque, pues habían sido ellos quienes tanto habían trabajado para que el antipapa aragonés abdicase de la dignidad suprema. Su hipótesis se complementaba con las identificaciones del emperador Segismundo, quien también había cooperado citándose con varios príncipes de la cristiandad para poner fin a la perturbadora cuestión cismática²⁵⁵. El pontífice que los acompaña podría ser Martino V, mientras que el antipapa, Benedicto XIII quizás pudiera ser quien figura entre el grupo de los réprobos²⁵⁶.

El retablo presenta a unos soberanos quienes, en el primer término del grupo que inmediatamente va a ser juzgado, solicitan clemencia a tenor de la temática de la pintura. El rey, en riguroso perfil, mira hacia lo alto con afligido rostro al tiempo que recoge sus manos sobre su pecho en actitud culpable²⁵⁷. Ataviado con amplia hoga lisa ceñida a su cintura y con un collar que ha sido reconocido como perteneciente a la orden de la Jarra instituida por él mismo²⁵⁸, presenta, como única insignia regia, delicada corona flordelisada sobre su cabeza. También coronada y con exquisita hoga de amplias mangas se exhibe la reina Leonor de Alburquerque quien, algo

²⁵⁵ Consta que, para este efecto, se reunió con el rey de Aragón en Perpiñán. CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XXXIX.

²⁵⁶ SERRA, *Álbum*, pág. 15.

²⁵⁷ Actitud que denotaría la gran honradez del monarca quien había sido apodado, además de el de Antequera, como Fernando I el Honesto; modelo humano –honradez, austeridad, virtuosidad– que se observa, sobre todo, en las crónicas castellanas, las cuales debían justificar el fratricidio de Pedro I y después el desplazamiento de Enrique IV a favor de Isabel. Esteban SARASA SÁNCHEZ, “Fernando I”, en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.), *Los reyes de Aragón*, Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 7, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, pág. 144. En adelante, SARASA, *Fernando I* y CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, respectivamente. Esta visión positiva se observa, con claridad, en la crónica de Alvar García de Santa María, quien estuvo al servicio del rey Fernando. En ella relata sus rasgos físicos y personales: “Era alto de cuerpo, mayor que mediano, é blanco e colorado é las mejillas un poco tan malants empañadas de paños, é avié las arcas redondas é las piernas é el cuerpo de buen talle, los ojos muy fermosos; un poco blancos como bermejós, los cabellos ni rubios ni prietos, mas rubios que castaños; hombre muy desenvuelto, muy catolico é muy sabio é muy prudente; oia muy bien a todos cuantos con él querian hablar, muy manso é justiciero é muy honrador de los hombres é de gran corazón”. Cito a CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XXXIX. Sin embargo, años más tarde, Jerónimo Zurita puso de manifiesto tanto su severidad como los celos que dicho soberano provocó entre los aragoneses: “temíase ver en él un ánimo tan altivo y grande que no sufriría el reinar a la costumbre de los reyes pasados, acordándose de la forma del reino del rey don Enrique, su hermano [...] porque en el regimiento de sus provincias regía no sólo con la autoridad sino con mando e imperio soberano sobre los suyos”, aunque también evidenció en su crónica los rasgos más notables de este soberano: “su vida era de manera que no tenía de qué excusarse ni arrepentirse [...] cristianísimo y de gran pureza de fe y religión [...] Por su valor todas las cosas le habían sucedido prósperamente y su fama y su nombre era muy ensalzado”. ZURITA, *Anales*, lib, XII, cap. I.

²⁵⁸ Según la descripción de Carderera. No obstante, reconocía el autor que esta divisa no está dibujada con la deseable minuciosidad, por lo que esta identificación debe tomarse con cierta cautela. *Ibidem*, láms. XXXIX-XXXX.



retrocedida, se muestra con idéntica aflicción según denuncian su semblante y las manos entrecruzadas sobre su pecho²⁵⁹.

Se desconoce quién fue el promotor de la obra, por lo que no es posible averiguar con qué fin pudo realizarse el retablo. Se ha supuesto una procedencia insular de la pintura y que tuvo como primer destino la capilla del Santo Cristo del oratorio mallorquín de Miramar²⁶⁰, monasterio que estuvo en posesión de unos monjes jerónimos vinculados al centro monástico levantino de San Jerónimo de Cotalba²⁶¹. El desconocimiento acerca de la relación que pudo existir entre estos religiosos, la casa real y la cuestión cismática, obliga a una lectura superficial de la iconografía²⁶². Así, en líneas generales, tal y como se señalaba en líneas precedentes, la ubicación de ambos soberanos en una escena de este tipo no hacía sino constatar, visualmente, el sometimiento de toda la humanidad, sin excepciones, el día del Juicio Final; sumisión que se ponía de manifiesto en otras obras de la época. ^{*(Fig.40)}Dentro del género de la pintura destaca la figuración que, quizás de una reina²⁶³, se encuentra en el incompleto **retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza**²⁶⁴ de Jaume Serra²⁶⁵, tradicionalmente fechado en 1361 aunque postergado a 1381 tras las

²⁵⁹ Actitud orante que ya se había advertido, en cuanto a la iconografía de las reinas, en los fols. 15r, 20r, 98r y 254r del *Libro de horas de María de Navarra*, de 1341-1342.

²⁶⁰ Sobre esta procedencia remito a SERRA, *Álbum*, pág.15.

²⁶¹ Unión firmada en septiembre de 1400 y que se hizo efectiva en el año siguiente, cuando llegaron a la isla diversos monjes de Cotalba. Gabriel LLOMPART MORAGUES, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. III, Lluís Ripoll, Palma de Mallorca, 1977-1980, págs. 93-95 –en adelante, LLOMPART, *Pintura medieval*–, citado en RUIZ, *Repercussions*, pág. 43, n. 80.

²⁶² Vínculo notable entre Starnina y la realeza fue la realización de una predela para la iglesia parroquial de Collado de Alpuente, perteneciente a los territorios de Martín. Por otra parte, este Juicio Final se realizó para el monasterio de Miramar, fundado por el Humano, lo que ha llevado a Matilde Miquel a sospechar si los reyes representados no serían Martín I y su esposa María de Luna. Matilde MIQUEL JUAN, “Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia”, en *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 33/2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2003, pág. 794 y fig. 4 –en adelante, MIQUEL, *Martín I*–. Según Antoni José, es casi seguro que fue el rey Juan I quien impulsó al pintor a elegir Valencia como lugar de residencia durante su estancia en la península, entre 1395 y 1401. JOSÉ, *Pintura gótica valenciana*, pág. 4.

²⁶³ M^a Carmen Lacarra supone que, de acuerdo con los ángeles que descienden dispuestos a coronar a los bienaventurados, es una doncella ya coronada. Un completo y reciente estudio sobre la iconografía de este retablo, el único de Pere Serra que está documentado, en LACARRA, *Arte gótico*, pág. 31.

²⁶⁴ Hoy expuesto en el Museo Provincial de Bellas Artes. Josep GUDIOL I RICART y Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Polígrafa, S. A., Barcelona, 1987, pág. 308. Referido, a partir de ahora, como GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica*. Miguel Beltrán publicaba, en 1976, que las tablas que le faltaban se encontraban en la iglesia de San Nicolás enmascaradas en un retablo barroco. Miguel BELTRÁN LLORIS, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, Madrid, 1976. Citado como BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*. Parece ser que fue descompuesto ya en el siglo XVI. SUREDA, *Pintura gòtica catalana*, pág. 160.

²⁶⁵ Se conoce que Jaume Serra recibió hacia enero de 1361 la cantidad de 200 florines de los 300 que estaba previsto cobrarse por la pintura del retablo. SUREDA, *Pintura gòtica*, pág. 160. La suma transcrita en BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*, pág. 178 especifica que tan sólo “tiene el dito Jaime de senyal cient florines”.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

609

investigaciones de Lacarra²⁶⁶. Encomendado por fray Martín de Alpartir²⁶⁷ en su testamento²⁶⁸ para la capilla del coro bajo de la iglesia de aquel convento, donde el donante pensaba ser enterrado²⁶⁹, la calle central guarda, en su eje, otra escena de Juicio Final. Entre el grupo de elegidos, una reina y, a su lado, la efigie del promotor dominico, imagen que ha sido considerada como uno de los primeros retratos, en el sentido amplio del término, de la época²⁷⁰.

Ubicada al frente de un conjunto de individuos, la desconocida reina solicita arrodillada, al igual que sus acompañantes, clemencia a Cristo, quien se halla rodeado de la Virgen y de otros Santos en lo alto de los cielos. Su actitud pausada contrasta con la de los escarmentados por negros demonios, que se retuercen y se lamentan, lo que indica que este último es el grupo de condenados y aquel, en cambio, el de los indultados. Como muestra de su alto rango, viste precioso brocado y luce, sobre su rubia melena recogida en larga trenza, corona guarnecida con perlas y piedras preciosas. De fechas similares son los compartimentos del retablo del Juicio final que hacia 1380-1390 realizó Llorenç Saragossà, donde se observa, entre los resucitados, algunos personajes coronados como la reina que se debate entre la salvación y la condena, pues aunque un ángel la ayuda a emerger de su sepulcro, un

²⁶⁶ Por lo que una obra considerada de época de juventud ahora debe situarse en la producción del último periodo de su actividad artística. M^a Carmen LACARRA DUCAY, “Testamento de Fray Martín Alpartir”, en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja, Palacio Arzobispal. 5 de octubre al 6 de enero*, Arzobispado y Ayuntamiento de Zaragoza, con la colaboración y gestión de Zaragoza Cultural S. A. e Instituto para el Estudio y Conservación del patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, págs. 182-183 –se verán, en adelante, como LACARRA, *Testamento* y VVAA, *Espejo de nuestra historia*–. Sobre las dudas acerca del pintor surgidas por el amplio vacío documental, remito a la síntesis de Francesc RUIZ I QUESADA, “Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico”, en VVAA, *Catalonia*, pág. 68. En lo que sigue, RUIZ I QUESADA, *Imagen artística*.

²⁶⁷ Es el “honrado e relihioso don Fray Martin de Alpartil, calonge de Jherusalem, comendador de Nuevalos e Torralba e thesorero del Senyor don Lope Arzobispo de Zaragoza”, quien hizo ofrenda al “Capítulo del monasterio de las dueñas del orden de Sant Sepulcro de la ciudad de Zaragoza”. Josep GUDIOL I CUNILL, *La pintura mig-aval catalana. Els Trecentistes*, II, S. Babra Llibreria Antiga i Moderna, Barcelona, s/f, pág. 12. En adelante, GUDIOL, *Els trecentistes*. Escritor de primera fila, prior de la Seo de Zaragoza, camarero secreto de Pedro de Luna (Benedicto XIII en la obediencia de Aviñón), embajador suyo cerca de Martín el Joven en Sicilia, escribió en latín una “Historia de los acontecimientos del Cisma de Benedicto XIII llamado antes el cardenal don Pedro de Luna”. También fue muy importante otra obra suya, “Memoria de los ricos hombres y antiguos linajes del reino de Aragón”. En “Diferentes epístolas y otros papeles sobre asuntos de gravedad e importancia” opinaba sobre política, historia y moral. Ángel CANELLAS LÓPEZ y Raquel ASÚN ESCARTÍN, “Alpartir, fray Martín de”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. II, Abaduj, Artidos, Zaragoza, 1980, pág. 161.

²⁶⁸ “Item como yo fiere avenencia con en Jaime Serra, pintor de Barcelona, de un retablo que debe pintar para el capítulo del monasterio de las dueñas del dito orden de Sant Sepulcro dela ciudad de Caragoça por precio de trescientos florines de Aragón”. BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*, pág. 178.

²⁶⁹ SUREDA, *Pintura gòtica*, pág. 160.

²⁷⁰ FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 185.



negro diablo la arrastra hacia él agarrándola por el brazo²⁷¹. Más tardío es el *retablo mayor de la iglesia parroquial de San Sebastián de Guimerà* de Ramón de Mur²⁷², anterior a 1412²⁷³ donde, en su Juicio Final, de dimensiones monumentales, no sólo ubica a un representante de la realeza en el grupo de los que esperan la sentencia, sino que presenta a un segundo en medio de los condenados siguiendo, como precedente, el retablo de la parroquia de San Miguel de Cardona, en cuyo infierno se advierten dos reyes que arden entre las llamas.

*(Fig.41) La obra más temprana que representa a reyes condenados quizás sea la miniatura que decora el folio 39r del *Salterio de Henri de Blois*, de hacia 1145-1155²⁷⁴, con bastante probabilidad inspirada en los condenados del Juicio Final de otro manuscrito de Winchester de hacia 1120-1130²⁷⁵. Sea o no sea cierta esta suposición, conviene tener en cuenta que en el entorno de la Corona de Aragón esta iconografía gozó de cierta frecuencia tan sólo en el arte de a partir el siglo XIV, si bien ésta se generalizó en todos los soportes artísticos, como muestran el *Breviario de amor* de Matfré Ermengaut, de la primera mitad de siglo²⁷⁶, y el tímpano de la Catedral de Tarragona, anterior a 1372²⁷⁷. En ellas se acierta a distinguir, con

²⁷¹ El retablo se guarda en la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de Villahermosa del Río, Castellón. Antoni JOSÉ I PITARCH, "Compartimentos del retablo del Juicio Final", en VVAA, *La luz de las imágenes. Segorbe*, pág. 270. En adelante, JOSÉ, *Compartimentos*.

²⁷² Es posible que en el retablo, del que se conservan doce tablas, una de las cuales es la perteneciente al Juicio Final, colaborase más de un artista. ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 240.

²⁷³ Se conserva en el Museo Episcopal de Vich. No se conoce ningún documento relativo al contrato de la obra, aunque sí hay referencias suficientes que permiten establecer los límites cronológicos de su ejecución. Mn. Sanç Capdevila i Felip, cuando preparaba una monografía sobre la iglesia de Guimerà, halló un documento de concordia firmado en 1412 entre los jurados y presbíteros de Guimerà relativo al pago de un retablo "*que ara novellament s'és fet en l'altar major de l'església*". Este dato permite suponer que en aquel año el retablo ya estaba terminado y colocado en su sitio. Josep ALCOLEA I BLANCH, "Ramón de Mur. Judici final", en VVAA, *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, pág. 146. Se verá como ALCOLEA, *Ramón de Mur* y VVAA, *Thesaurus*, respectivamente.

²⁷⁴ British Library, London (Ms. Cotton Nero C. IV). Joan SUREDA I PONS y Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, ediciones Encuentro, Madrid, 1998, pág. 256. Referido, en adelante, SUREDA y LIAÑO, *Despertar de Europa*.

²⁷⁵ *Ibidem*, pág. 250.

²⁷⁶ Hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Rusia, en San Petersburgo. La obra incorpora un colofón en el cual se lee: "*Johannes de Avigniona, nationis Anglicorum, scripsit hunc in civitate Ilerdensi*". Se ha identificado a este maestro inglés con el "*magistri Joannis, scriptoris et illuminatoris librorum*" registrado en 1348 en el testamento del jurista leridano Domènec de Montsuar. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 175. Obsérvese que, en este manuscrito, también se ha ubicado a dos representantes de la realeza en el grupo de redimidos, algo que no sucede en la ilustración, más tardía, del folio 7r del barcelonés *Misal de Santa Eulalia*.

²⁷⁷ La portada fue interrumpida a principios del siglo XIV, aunque fue retomada antes de 1372 por Jaume Cascalls, quien elaboró parte de las figuras del apostolado y el tímpano completo. Parece ser que el registro ocupado por la resurrección de los muertos y el infierno son obra del barcelonés Pere Moragues. Sobre este autor, remito a ESPAÑOL, *Gòtic català*, págs. 248-250. Emma Liaño, quien realizó un profundo estudio sobre la portada, sostiene que este rey no es sino una representación genérica de la realeza, si bien advierte las conocidas desavenencias entre el arzobispo Pedro de Clasqueri y Pedro IV en los últimos años de vida de ambos. Más detalles en Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *La portada principal de la*



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

611

bastante claridad, la colocación de soberanos entre aquellos quienes solicitan clemencia y, de igual forma, entre los condenados; bien encadenados a la espera de los crueles tormentos, bien arrastrados por monstruosos demonios para ser abrasados entre las llamas del infierno. Y es que absolutamente todos, al margen de su posición social, van a ser juzgados al final de los tiempos. Pero, ¿qué ocurre con los escarmientos que, arrojados por Dios desde lo alto, angustian la vida presente?

Con esta última cuestión se abre el segundo tipo de escenas en las que se incluyen, por una razón estamental, las efigies de soberanos: las Vírgenes del Manto²⁷⁸. Es bien conocido que el culto a la Virgen María como intercesora, por lo que fue calificada de Omnipotencia Suplicante²⁷⁹, se había producido en Bizancio muy tempranamente²⁸⁰. En Occidente, sin embargo, la devoción mariana se produjo a partir, sobre todo, del patrocinio de San Bernardo de Claraval y los cistercienses a mediados del siglo XII²⁸¹. El motivo de su actitud intercesora se debía a que al tener Cristo naturaleza divina y humana al mismo tiempo, el hombre necesitaba de alguien puramente humano que actuase como mediador y que intercediese por él²⁸². La elección de la Virgen no era casual pues, tras el propio Dios, ella, por tratarse de la madre de Cristo, era el personaje santo de mayor importancia; de acuerdo con la sintética expresión de Marisa Melero, “no sólo era el personaje santo de mayor

catedral de Tarragona y su programa iconográfico, Col.legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, Tarragona, 1989, en especial págs. 67 y sig.

²⁷⁸ Por razones evidentes, en el presente discurso se evitará entrar en la cuestión relativa a las distinciones entre la Virgen de la Gracia, la Virgen de la Misericordia, la Virgen del Socorro, la Virgen de los Desamparados u otros tipos similares. Aquí estas tipologías serán englobadas como una sola pues, además de encerrar conceptos sinónimos –la protección–, lo que verdaderamente atañe de su iconografía es la presencia de miembros de la realeza entre el grupo de sus protegidos. Sobre las distintas imágenes de la actividad suplicante de María, quien socorre compasiva a la pobre humanidad, remito a la completa obra de Manuel TRENS ÓDENA, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946, págs. 255 y sig. Se citará como TRENS, *Iconografía de la Virgen*. También de gran interés es el más reciente trabajo de Gabriel LLOMPART I MORAGUES, “*Nostra Dona de la Seu* y su desdoblamiento secular en las diversas devociones marianas”, en Aina PASCUAL (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma, 1995, págs. 123-132. En adelante se citarán LLOMPART, *Nostra Dona de la Seu* y PASCUAL (Coord.), *Catedral de Mallorca*.

²⁷⁹ “*Omnipotentia supplex*”. Manuel TRENS ÓDENA, *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Eugenio Subirana, Barcelona, 1954, pág. 80.

²⁸⁰ Y como tal fue representada en la *Deesis* junto a Juan Bautista. Consta que ya a partir del siglo IV San Efrén la invocaba como mediadora del mundo. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I, vol. II, ediciones del Serbal, 1996, págs. 79-80 y 119. En adelante, RÉAU, *Iconografía*.

²⁸¹ Marisa MELERO-MONEO, “La Virgen y el rey”, en Isidro BANGO TORVISO (Dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I. Estudios/catálogo, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2001, pág. 419. En lo que sigue, MELERO, *La Virgen y el rey* y BANGO (Dir.), *Maravillas*, respectivamente.

²⁸² Madeleine GRAY, *Images of piety. The iconography of traditional religion in late medieval Wales*, British Archaeological Reports, Oxford, 2000, pág. 15.



categoría, sino también el más apropiado para ser tomado como enseña y como protectora de la monarquía, con la que compartía la realeza y la humanidad”²⁸³.

Desde luego, existen numerosas variantes que muestran a la Virgen como intercesora y auxiliadora, pero el tipo que concierne al presente apartado es aquel que presenta a María bajo cuyo manto se protege un amplio colectivo. Sostenía Réau, en contra de la opinión de Paul Pédrizet²⁸⁴, que el motivo del manto protector procedía de la antigüedad más remota y que se encontraba en los ritos de adopción y de matrimonio²⁸⁵. También en la Edad Media es posible encontrar este mismo símbolo aunque con un significado generalizado de protección: muestra de ello es la actitud de los acusados de refugiarse bajo los faldones de un obispo o de un señor para buscar asilo, o el amparo de la reina Católica bajo las alas del águila nimbada tras su proclamación el día de san Juan Evangelista²⁸⁶, por lo que este elemento protector no fue exclusivo de la Virgen María. En líneas generales podría concluirse que el tema de la Virgen con su manto defensor fue creada por los cistercienses en el siglo XIII a partir de una iconografía ya existente y que fue popularizada por ellos y por otras órdenes religiosas en el arte sacro de occidente²⁸⁷. *(Fig.42) Una de las primeras manifestaciones pictóricas de la Virgen del Manto es la que se presenta en

²⁸³ MELERO, *La Virgen y el rey*, pág. 419. De todos modos es preciso señalar que, tal y como advertía Louis Réau, el culto de la Virgen tuvo ciertas dificultades para establecerse al estar desprovista de la aureola del martirio, por no haber consumado ningún milagro en vida y por no haber dejado ninguna reliquia corporal. Para la superación de estas dificultades fue esencial el *Concilio de Éfeso*, de 431. RÉAU, *Iconografía*, pág. 62.

²⁸⁴ Quien sostenía que este tema nació hacia 1230 de la visión de un monje cisterciense que relató Cesáreo de Heisterbach en su *Dialogus miraculorum*. Paul PÉDRIZET, *La vierge de la Miséricorde*, Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et Rome, Paris, 1908. Citado en *Ibidem*, pág. 122.

²⁸⁵ Abrigar a un niño era adoptarlo; en esta línea, eran llamados “hijos del manto” aquellos niños nacidos antes del matrimonio y que la madre llevaba debajo del manto en la ceremonia del matrimonio, con lo que quedaban legitimados. TRENS, *Iconografía de la Virgen*, pág. 258. Por otro lado, la primera miniatura de las *Antigüedades Judaicas* de Flavio Josefo presenta a Dios Padre celebrando la boda de Adán y Eva, extendiendo detrás de ellos su gran manto cuyos extremos aparecen sostenidos por dos ángeles. RÉAU, *Iconografía*, pág. 122.

²⁸⁶ “Protegenos sub umbra alarum tuorum”, escribió al estampar su primera firma como reina. M^a Pilar SILVA MAROTO, *Pintura Hispano-flamenca: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. II, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Valladolid, 1990, pág. 399. En adelante, SILVA, *Pintura hispano-flamenca*. Recuérdese que este símbolo, privativo de Isabel, se mantuvo en sus escudos para los dominios de la corona castellana. Como ya se ha adelantado en el capítulo dedicado a los sellos, este emblema figuraba reseñado, de modo oficial, en las ordenanzas dadas en Medina del Campo el 13 de enero de 1497, que versaba acerca de cómo se debía labrar moneda.

²⁸⁷ El testimonio documental catalán más antiguo referente a la Virgen del Manto es, según Gabriel Llopart, uno ofrecido por Vicente Ferrer, quien establecía la siguiente comparación: “*Vosaltres deveu haver aquesta sciència, ço és, tres coses la primera saber lo “Credo” menor, lo “Pater Noster”, la “Ave Maria”. Rahó: perquè en una casa lo fonament és lo “Credo”, les cambres lo “Pater Noster” e lo teginat que deffèn a hom de pluja e de vent és la “Ave Maria”, que us deffèn de tots perills e de la ira de Déu*”. Gabriel LLOPART I MORAGUES, “Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del Manto y de la Virgen-Sagrario (siglos XIV-XV)”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, vol. XXXIX, Balmesiana, Barcelona, 1966, pág. 299. Las crónicas consultadas nada dicen con respecto a esta advocación mariana.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

613

la tabla de la *Virgen de los Franciscanos* de Duccio, fechada hacia 1295²⁸⁸, donde se observan los trazos que serán propios de este tipo de imaginería mariana: en el centro de la composición aparece la Virgen nimbada quien, con su manto, cobija a una grupo de personajes.

No obstante, pese a que fueron las órdenes monásticas, fundamentalmente de cistercienses y dominicos, las que difundieron este culto mariano, fueron las congregaciones de penitentes quienes hicieron extensiva esta protección al ámbito laico. Es decir, en términos de Louis Réau, fue mérito de las cofradías el tránsito de lo monástico a lo universal. Este tipo de cofradías se multiplicó por todas partes, en especial Italia, donde San Bonaventura había fundado hacia 1270 la cofradía de los *Recommandati Virgini*, encomendados a la Virgen²⁸⁹. Es, por tanto, dentro de esta universalidad donde deben adscribirse las pinturas que integran el presente epígrafe.

*(Fig.43)El primer ejemplar que presenta a la Virgen del Manto con unos reyes entre grupo de los protegidos es, en el género de la pintura y dentro del ámbito de la Corona de Aragón, la **Virgen del Patrocinio de Teruel**, fechada a finales del siglo XIV²⁹⁰. Esta preciosa tabla, dentro de las últimas reminiscencias del gótico internacional, posee una variedad iconográfica de gran interés ya destacada por Post²⁹¹: las flechas que desde lo alto lanza Cristo Juez, en su típica representación²⁹², no se dirigen sólo hacia el grupo amparado por la Virgen, sino también hacia los pecados encarnados en las figuras ubicadas en las hornacinas, pues son el motivo de la ira y del castigo divinos. Destaca la ubicación, en primer plano y a la izquierda de la Virgen, de la pareja de soberanos del mismo modo que, en idéntica posición aunque justo en el otro lado, figura la jerarquía religiosa. No es casual esta distribución pues, si bien entran todas las categorías sociales entre los fieles protegidos por la Virgen, los reyes y los altos dignatarios eclesiásticos siempre se dispondrán en primer plano y acompañados por los instrumentos e insignias propias de su condición. *(Fig.44)Es preciso insistir en esta cuestión, porque se repetirá a lo largo de toda la Edad Media: sirvan de ejemplo las mallorquinas tablas de Francesc

²⁸⁸ Andrew MARTINDALE, *El arte gótico*, ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona, 1994, pág. 199. En lo que sigue, MARTINDALE, *Arte gótico*.

²⁸⁹ RÉAU, *Iconografía*, pág. 123.

²⁹⁰ Se exhibe en el palacio Episcopal de Teruel. GUDIOL, *Pintura medieval*, pág. 218. Es prácticamente contemporánea a la clave de la bóveda de la catedral de Barcelona, que fue datada hacia 1381.

²⁹¹ Quien afirmaba que su iconografía era única. POST, *Spanish painting*, vol. V. The Hispano-Flemish Style in Andalusia, 1934, Appendix, pág. 316.

²⁹² Con tres flechas en su mano izquierda –alusivas a la peste, al hambre y a la guerra– y a punto de asestar otra con la derecha. A su lado, dos ángeles: uno con la espada de dos filos y otro con el lirio. Sobre las particularidades de esta tabla remito a TRENS, *Iconografía de la Virgen*, págs. 275-278.



Comes, de Miguel Alcañiz y de Rafael Mòger; y las peninsulares y bastante posteriores de Bartolomé Bermejo y Martín Bernat.

^{*}(Fig.45) Dentro de este repertorio resulta especialmente llamativa la **Virgen de la Misericordia de Francesc Comes**, activo en la isla de 1390 a 1415²⁹³. Procedente de la capilla de los Bonapart en la iglesia del convento de Santo Domingo de Palma de Mallorca²⁹⁴, este retablo, muestra del gótico internacional insular, reclama nuestra atención por haberse intentado identificar al monarca situado bajo el manto mariano con Jaime I el Conquistador²⁹⁵. Nada va a añadirse con respecto a esta individualización, pues ningún dato permite corroborarlo, si bien la tabla presenta una serie de particularidades iconográficas que, aunque brevemente, merecen ser señaladas. Por un lado, la presencia de Santo Domingo y San Pedro Mártir que ayudan a extender el manto de la Virgen²⁹⁶. Por otro, la ubicación de dos infelices, un caballero y un monarca, que yacen en el suelo por haber sido alcanzados por las temibles flechas. Gabriel Llopart, quien no ha logrado hallar parangón iconográfico con esta composición, supuso que el simbolismo de estas flechas debían de aludir a la peste negra²⁹⁷, aunque no consta que ningún rey falleciese por esta terrible enfermedad. Otros autores, como Joan Domenge, sospechan que estas víctimas podrían responder a una clara voluntad por parte de la iglesia: la de fomentar las

²⁹³ De él se conocen muy pocos testimonios documentales, si bien dentro de esta escasez sobresale una noticia escrita que le hace artifice de dos retratos del rey de Inglaterra y del duque de Lancaster que había realizado conforme a las instrucciones del alquimista francés Jaume Lustrach. LLOMPART, *Pintura gòtica*, pág. 22. Según datos de L. Cervelló, Francesc Comes murió en Valencia, lo que explicaría el parentesco estilístico entre la obra de este pintor con la del círculo levantino de los Serra. LLOMPART, *Pintura gòtica*, pág. 27. Sobre el carácter ecléctico de la obra remito a SABATER, *Pintura mallorquina*, págs. 57-59.

²⁹⁴ Guillermo ROSSELLÓ-BORDOY, *Catálogo. Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976, pág. 32. En adelante, ROSSELLÓ-BORDOY, *Catálogo*.

²⁹⁵ Jerónimo JUAN, "Un retrato de Jaime I de Aragón", en *Diario de Mallorca*, 26 de febrero de 1960. Citado en Gabriel LLOMPART I MORAGUES, "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclésiásticas*, Balmesiana, Barcelona, 1962, pág. 265, n. 7. En lo que sigue, LLOMPART, *Virgen del Manto*.

²⁹⁶ No es extraña la colocación de ambos santos. Recuérdese que este retablo estaba destinado al convento de Santo Domingo.

²⁹⁷ El motivo de las flechas, en contra de la opinión de Pédrizet, quien las suponía originarias de inicios del siglo XV en conexión con ambientes franciscanos, en concreto con la predicación de San Bernardino de Siena, fue frecuente a lo largo de la Edad Media. Gabriel Llopart indicaba que el hombre del medievo, necesitado de expresar gráficamente la justicia de Dios, acudió a los dardos que caían dentro de su perspectiva cultural. En opinión del autor, es a partir de formas como la presentada por los ángeles asaetando desde lo alto a la humanidad, que la Virgen pretende calmar con su intervención. LLOMPART, *Virgen del Manto*, págs. 278 y 298. Manuel Trens señalaba que, ya en 590, durante el azote de la peste en Roma, que dio lugar a la institución de las *letanías mayores*, fue vista una lluvia de flechas que daban en la ingle de la gente, matándolas al instante. Añadía que era muy probable que la gran boga de San Sebastián, como protector de las epidemias, fuera debida a las flechas que lograron herirle aunque no matarle. TRENS, *Iconografía de la Virgen*, pág. 277.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

615

limosnas de los fieles²⁹⁸. En este sentido, conviene recordar que con la extinción de la monarquía mallorquina, las donaciones por parte del monarca catalán para las obras de la catedral insular resultaron ridículas en comparación con las sumas donadas por sus predecesores, por lo que debió buscarse otra manera de obtener fondos para la consecución de la fábrica. Si consta documentalmente que esta tabla fue presentada en los carteles coloreados enviados a parroquias con el fin de promover donativos²⁹⁹, ¿no podrían entenderse ambos cuerpos inertes, resultado del desarropo de la Virgen, como una consecuencia de su mala conducta en vida y más cuando era conocido el desprecio que Pedro IV había mostrado ante la construcción de la Seo?

Otra tabla similar, aunque no idéntica, ha sido encontrada en la catedral de Teruel, donde la Virgen sólo levanta un extremo de su manto para cobijar a un fraile franciscano, a un papa, a un cardenal, a un obispo y a una religiosa. Al otro lado, yacen, muertos o heridos por la ira divina, un emperador, un rey, un príncipe y otro personaje de dudosa identificación. Conforme a Trens, probablemente esta composición responda a alguna extralimitación del poder civil³⁰⁰.

*(Fig.46) Asimismo, conviene hacer mención al retablo que, atribuido a Antoni Peris³⁰¹, presenta, en una de sus casas³⁰², a **Nuestra Señora de la Gracia y los grandes maestros de Montesa**, composición de hacia 1420³⁰³. Pese a no albergar ninguna imagen regia, la tabla, con destino profiláctico a tenor del lugar en el que se encontraba, la capilla donde se enterraban los caballeros de la orden de Montesa, merece atención por presentar, según Carderera, en el grupo de caballeros montesianos del cuerpo central, al infante don Fernando de Aragón³⁰⁴, hermano del rey Pedro II, fundador de dicha orden³⁰⁵. Ataviado con ropa bordada con el palado de

²⁹⁸ Joan DOMENGE I MESQUIDA, "Tres siglos de obras en la Catedral (ss. XIV-XVI)", en PASCUAL (Coord.), *Catedral de Mallorca*, pág. 25.

²⁹⁹ De acuerdo con los estudios de LLOMPART, *Nostra Dona de la Seu*, pág. 125.

³⁰⁰ TRENS, *Iconografía de la Virgen*, pág. 278.

³⁰¹ Documentado en Valencia, hacia 1400-1423. M^a José HUESO SANDOVAL, "Retablo de Nuestra Señora de Gracia y los Grandes Maestros de Montesa", en VVAA, *La luz de las imágenes. Catedral de Valencia. 4 de febrero al 30 de junio de 1999*, Generalitat Valenciana, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1999, pág. 140. En adelante, HUESO, *Retablo* y VVAA, *Luz de las imágenes. Valencia*, respectivamente.

³⁰² El retablo, conocido como *Retablo de Ollería* o *De la Pasión*, al que le falta la predela, la tabla central y el guardapolvo original, preside el llamado Salón gótico del Palacio Arzobispal de Valencia.

³⁰³ Procedente de las ruinas del castillo de Montesa, se conservaba en la iglesia del Temple de Valencia antes de ser adquirida por el Museo del Prado. Se advertirá que la lámina expuesta no muestra el original sino el grabado que Carderera realizó para su conocida obra, por lo que es posible advertir una serie de alteraciones como, por ejemplo, la ausencia de las efigies de San Benito y San Bernardo "por no caber en la estampa y por no ofrecer objeto de observación particular". CARDERERA, *Iconografía española*, láms. XVI-XVII.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Sin embargo, consta que la orden fue creada por el papa Juan XXII a instancias del rey Jaime II por bula de 10 de julio de 1317. La orden tenía que llamarse Santa María de Montesa y no de Montereal,



Aragón, sobre la que se dispone un rico broche, y coronado por opulenta diadema en la que se sucede decoración de grandes perlas y cabujones, el infante adopta la actitud propia de quienes solicitan clemencia³⁰⁶.

Tras esta imagen, el discurso va a centrarse en las dos últimas obras cuyas efigies regias han sido identificadas como pertenecientes a los Reyes Católicos: la burgalesa *Mater Omnium*, de hacia 1484³⁰⁷-1485³⁰⁸, y la más dudosa *Virgen de la Misericordia* de Juan de Nalda, de hacia 1500.

^{*(Fig.47)}La primera de ellas, la espléndida ***Mater Omnium del Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas***³⁰⁹, obra de estilo hispano-flamenco de Diego de la Cruz y su taller³¹⁰, muestra a una delicada Virgen que extiende sus brazos con el fin de amparar de las flechas³¹¹ y de las asechanzas de dos diablos de especial carácter³¹² a un nutrido grupo de personajes inferiores en escala. En este caso, los protegidos no han sido repartidos según su sexo o condición de laicos o eclesiásticos, sino que han sido reunidos en un mismo lado para dejar el sector derecho de la imagen a las integrantes de la comunidad femenina cisterciense de Las Huelgas

como pretendía el monarca. Manuel MILIÁN BOIX y Juan B. SIMÓ CASTILLO, *El Maestrazgo histórico y Morella (puertos y comarca). Historia y Arte*, Castell, Vinarós, Castellón, 1983, pág. 39. En lo que sigue, MILIÁN y SIMÓ, *El Maestrazgo*.

³⁰⁶ Es destacable observar las variantes que ofrecen los hábitos y trajes de los caballeros de Montesa en la obra, pues son las distintas fases que tuvo dicha vestimenta desde los primeros años de la fundación de la orden hasta el siglo XV. CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XVII. Véase también ELÍAS TORMO, "Santa María de Montesa. La Tabla Laurencín en el Museo del Prado", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1920, págs. 21-29. Citado en *Ibidem*.

³⁰⁷ Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Alpuerto S.A., Madrid, 1993, pág. 117. En lo que sigue, DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*.

³⁰⁸ SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 371.

³⁰⁹ La tabla ha sido restaurada. En las obras de Chandler Rathfon Post y de M^a Pilar Silva se publican fotografías en las que se aprecia, con claridad, que la cabeza del rey estaba totalmente perdida. POST, *Spanish painting*, vol. VII, fig. 348 y SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, fig. 93.

³¹⁰ "Posiblemente sea obra de taller con alguna participación de Diego de la Cruz". *Ibidem*, pág. 371. Comparte la autoría Joaquín YARZA LUACES, "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", en *Poderes públicos en la Europa Medieval: Principados, Reinos y Coronas. 23 semana de Estudios Medievales*, Gobierno de Navarra, Estella, 1996, pág. 464. Aparecerá citado como YARZA, *Imágenes reales*.

³¹¹ Salvador Andrés conjeturaba, quizás forzando algo las cosas, si estas flechas no irían dirigidas contra la monarquía, entonces empeñada en la recuperación de las tierras que todavía poseían los musulmanes en el reino nazarí. Salvador ANDRÉS ORDAX, "Diego de la Cruz. La Virgen de la Merced con la familia de los Reyes Católicos", en VVAA, *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Diócesis de Castilla y León, Salamanca, 1993, págs. 100-101.

³¹² Aquí no se trata únicamente de las usuales lanzas, pues el ser diabólico de la derecha acarrea unos libros en clara alusión, dentro de la órbita de la inquisición, a los peligros que podían acarrear para el alma cristiana ciertas lecturas. SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 399. Joaquín Yarza se preguntaba si este demonio, que a su entender parece huir con cierto sigilo, no representa a Titivillus o Tutuivillus, diablo de escasa importancia en su jerarquía cuya función no es otra que la de molestar a los escribas. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 464. Más información y bibliografía acerca de estos seres diabólicos en José Luis HERNANDO GARRIDO, "Satanás con libros en la *Virgen de la Misericordia* de Las Huelgas", en VVAA, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, págs. 441-455. En lo que sigue, HERNANDO, *Satanás con libros y VVAA, Imágenes y promotores*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

617

encabezadas por su abadesa. Los reyes, a la diestra de la Santa Madre, y en primer término, figuran acompañados por tres jóvenes, quizás identificables con las infantas Isabel, Juana y, al lado del rey, el infante don Juan³¹³. Muy cerca, en el extremo, justo detrás de Fernando el Católico aunque también en primer plano, se distingue, por su indumentaria, a un cardenal. Más adelante se volverá sobre estas y otras personalizaciones.

La composición, tan pormenorizada, permite observar ciertos detalles concernientes al atavío y complementos que resultan de interés para un análisis de este tipo. En cuanto a la vestimenta del rey, destaca, sobre la blanca camisa y el fosco jubón, la riqueza de su amplia ropa bordada en hilo de oro que presenta abertura a lo largo del pecho. A manera de complementos, además de las bermellonas calzas y borceguies pardos, ciñe estrecho cinturón. Como insignia propia de su rango, luce preciosa corona rematada a dos alturas que presenta lises y circulitos alternados y ornados con pedrería, al igual que su ancho aro. Similar es la que ostenta la reina Isabel, aunque se asienta, en esta ocasión, sobre otro aro liso que exhibe, en el centro, cabujón rodeado de perlas. Poco es, por su situación en la composición, lo que puede indicarse del atuendo de la reina, si bien logra distinguirse la blanca camisa que asoma por debajo de otra prenda, el brial quizás.

Mucho más visible es el ropaje que envuelve a las infantas, prendas que, por otro lado, son propias de finales de siglo XV y que serán también empleadas por la reina Isabel. Por un lado, sobresalen las mangas de la infanta Juana, abiertas con multitud de bullones que muestran la blanca camisa de debajo³¹⁴. *(Fig.48) Por otro lado, conviene hacer mención a la cofia o albanega que, de lencería blanca y decorada con un bordado a su alrededor, cubre la cabeza de doña Isabel. Este tipo de tocado será característico de la reina Católica quien, de acuerdo con la usanza, una

³¹³ La joven mayor sería Isabel, quien había nacido en 1470 y que, por tanto, en aquel momento debía contar con unos quince años. A su lado estaría doña Juana quien, nacida en 1479, tan sólo tendría unos seis. El varón podría representar al infante Juan, un año mayor que su hermana Juana. Así pues, coincido con la opinión de Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Iconografía española*. Cuaderno I, Madrid, 1945, págs. 5-7. Citado en POST, *Spanish painting*, vol. XI. The Valencian School in the Early Renaissance, 1953, pág. 412. Del matrimonio con Isabel, don Fernando tuvo otras dos hijas, María y Catalina, quienes nacieron en 1482 y 1483, respectivamente. Su corta edad no permite identificarlas con ninguna de las efigies aquí exhibidas.

³¹⁴ Carmen Bernís señalaba que esta moda procedía de Italia pero que, una vez adoptada en España, siguió un desarrollo sin influencias externas. A medida que avanzaba el tiempo, las mangas fueron evolucionando con cada vez mayor número de bullones; cuanto mayor era su número, menor su tamaño, y viceversa. Carmen BERNÍS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, págs. 50-51. Reseñado, a partir de ahora, como BERNÍS, *Indumentaria medieval*.



vez alcanzó cierta edad, colocó sobre su cofia una toca transparente³¹⁵. Para finalizar, se aludirá a las tiras de cabeza que ambas jóvenes lucen en su frente. Citadas en algunos inventarios, éstas eran unas finas cintas de oro, de plata o de otro material noble que, a veces, se decoraban con pedrería o pinjantes³¹⁶. Las doncellas, cuando iban “en cabellos”, se la ponían directamente sobre el pelo, aunque también podía llevarse encima de una cofia o de una toca³¹⁷.

La tabla, de sabor flamenquizado pues Diego de la Cruz fue deudor del arte de Van der Weyden³¹⁸, exhibe a la Virgen como intercesora y protectora, como es usual en este tipo de representaciones. Tal y como se ha observado, muestra un evidente retrato de grupo de la familia real; ¿tiene esta presencia algún significado? Veamos.

Aunque se desconoce si esta obra fue promovida por los monarcas, existe una razón que permitiría explicar el motivo de su representación: el convento de Santa María la Real de Las Huelgas se encontraba bajo la protección real³¹⁹. No obstante, las identificaciones del cardenal con el cardenal Mendoza y de la abadesa con su

³¹⁵ *Ibidem*, pág. 53. Retratos que presentan a la reina Isabel con la cofia redonda sencilla, aunque con delgado bordado a su alrededor, son el retrato de escuela flamenca que se conserva en el museo del Prado, de hacia 1490-1492; el anónimo que se encuentra en el castillo de Windsor, de aquellas mismas fechas; y las efigies que, de la soberana, aparecen en el llamado *Políptico de Isabel la Católica*, de Juan de Flandes, de hacia 1496-1504, al que más adelante se hará oportuna referencia. Por otro lado, la cofia complementada con toca transparente se observa en el anónimo retrato de la Academia de la Historia de Madrid, posterior a 1493; en el de Juan de Flandes conservado en el Palacio del Pardo, también en Madrid y de hacia 1500; en el realizado, quizás por Bartolomé Bermejo del Palacio Real, posterior a 1493; y en un supuesto original de la época, hoy desaparecido, en el cual debió de inspirarse un retrato de Blas Ametller.

³¹⁶ Carmen BERNÍS MADRAZO, “Las miniaturas de «El Cancionero de Pedro Marcuello»”, en *Archivo Español de Arte*, nº 97, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, págs. 10-11 –en adelante, BERNÍS, *Cancionero*–. Estas tiras, denominadas también con el término *guirnaldas* o *garnaldas*, no sólo definían las diademas que llevaban las mujeres en los bailes y que por usarse en ellas metales nobles, piedras y perlas habían adoptado apariencia de coronas, sino que también hacían referencia a las diademas que los señores sin grandeza de reyes, como los condes de Barcelona, se colocaban en la cabeza. En este sentido, es aclaratoria la narración de Bienvenido Oliver y Esteller referida a la entrada de Martín I en Barcelona: “tras desembarcar en Barcelona, cabalgó en triunfo por la capital llevando como conde de Barcelona y Príncipe de Cataluña la diadema de conde, la *garlanda*, como había sido costumbre de los antiguos condes de Barcelona”, en Bienvenido OLIVER Y ESTELLER, “La nación y la realeza en los estados de la Corona de Aragón”. *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1884, págs. 123-125. Sobre la joyería de los Reyes Católicos, incluidas estas cintas que, *de frente* o *de caueça*, de distintos anchos portaban un motivo central, detalles seriados en forma de flor, estrella, etc., o elementos pinjantes, remito a la interesante y reciente publicación de Letizia ARBETETA MIRA, “Las joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y signos de poder y realeza”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 209-242. En lo que sigue se verán ARBETETA, *Joyas* y VVAA, *Isabel I*.

³¹⁷ Carmen BERNÍS MADRAZO, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. II. Los hombres, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pág. 131. En adelante, BERNÍS, *Trajes y modas*.

³¹⁸ Aunque su estilo no depende sólo de aquel. SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 372.

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 400.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

619

hermana Leonor³²⁰, quien rigió el monasterio de 1486 a 1499, permite sugerir otra hipótesis acerca del completo retrato regio y del encargo de la pintura. Subrayaba Joaquín Yarza que una de las empresas consideradas importantes durante el reinado de los Reyes Católicos fue la reforma de este monasterio, transformación durante la cual, en contra de la voluntad de la comunidad religiosa, había sido impuesta como abadesa Leonor de Mendoza y depuesta quien había ejercido este cargo desde 1477, María de Herrera. Supone el investigador que, en realidad, fue la propia Leonor quien, poco después de asumir el abaciazgo y dentro de un ambiente de tensión, debió de encomendar la obra con el fin de legitimar su posición³²¹. Con ella no sólo dotaba al monasterio de una magnífica obra, sino que exhibía una unión dentro de la comunidad y su vinculación con la realeza, quien tanto la había favorecido³²².

* (Fig. 49) Finaliza el epígrafe con el compartimento de un retablo dedicado a la vida de la Virgen realizado hacia 1500. Atribuido al maestro de Santa María del Campo³²³ y a Juan de Nalda³²⁴, este conjunto presenta, en una de sus tablas, a una **Mater Omnium del Museo Arqueológico Nacional** que protege a toda la humanidad, entre ella a dos reyes que, también en este caso, han sido identificados con los Reyes Católicos³²⁵. Esta suposición quizás derive de las águilas imperiales que pueblan las baldosas del suelo de otro de sus compartimentos donde se representa la coronación

³²⁰ Salvador ANDRÉS ORDAX, "Diego de la Cruz. La Virgen de la Merced", en *Las Edades del hombre. El contrapunto y su morada*, Fundación Las Edades del Hombre, Salamanca, 1993, págs. 100-101. No obstante, para algunos autores, sugeridos por Marisa Melero -MELERO, *La Virgen y el rey*, pág. 422-, no está tan claro que Leonor Mendoza fuera hermana del poderoso cardenal. Bibliografía al respecto en HERNANDO, *Satanás con libros*, pág. 454 y n. 55-57.

³²¹ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 465. M^a Pilar Silva sostiene que no sería extraño que el promotor fuera el cardenal, hermano de la abadesa. SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 400. Ambas posibilidades son factibles y no alteran el simbolismo de legitimación que se esconde bajo esta Virgen del Manto.

³²² Hay que tener en cuenta dos cuestiones relativas a la participación regia en esta reforma. Por un lado, entre los reformadores se encontraba el monje Jerónimo Juan de Trujillo, impuesto por la reina. Por otro, la rápida respuesta de Isabel, quien consiguió una nueva bula de confirmación de manos del mismo Papa, cuando el monasterio protestó y pidió ayuda al abad general del Cister por la deposición de su abadesa. José GARCÍA ORO, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, pág. 166. Citado en YARZA, *Imágenes reales*, pág. 465.

³²³ Se le da este nombre por ser en la iglesia de Santa María del Campo donde se encuentran sus pinturas de mayor valor y más características. GUDIOL, *Pintura gótica*, pág. 380; CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 625.

³²⁴ SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 804; Carmen MORTE GARCÍA, "La iconografía real", en *Fernando II de Aragón, el rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pág. 154 -en adelante, MORTE, *Iconografía real-*; BERMEJO, *Época de Isabel la Católica*, pág. 134. También se inclina por Juan de Nalda Joaquín YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Ediciones el Viso, Madrid, 2003, pág. 257. En adelante, YARZA, *Nobleza ante el rey*.

³²⁵ Advierten de esta supuesta identificación, SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 804; MORTE, *Iconografía real*, pág. 154; YARZA, *Imágenes reales*, pág. 466; y BERMEJO, *Época de Isabel la Católica*, pág. 134.



de la Virgen³²⁶ y que Laclotte interpretó como expresión de los matrimonios de los hijos de los Reyes Católicos con los de Maximiliano de Austria que se celebraron en 1496 y 1497³²⁷. Sea o no sea aventurado este supuesto, la pintura presenta a una Virgen que, de canon idéntico al de sus protegidos y con la asistencia de tres ángeles con las alas desplegadas, cubre con sus brazos extendidos y con su manto a multitud de personajes que no parecen haber sido distribuidos siguiendo razonado orden³²⁸. Diversas categorías laicas y eclesiásticas se distinguen entre la muchedumbre, destacándose, en primer término y a la derecha, a los reyes. El soberano, arrodillado y con devota actitud, se muestra ataviado con indumentaria parecida a la de la imagen anterior; la reina se presenta, esta vez, vestida con el brial de mangas abiertas con bullones tan características del período. Ambos lucen, sobre sus cabezas, delgadas coronas de oro en alusión, claro está, a su regio rango. Al lado de la pareja real, una religiosa, acaso la abadesa Isabel de Rojas y Enríquez³²⁹ o una representante del monasterio de las Clarisas de Palencia, adonde iba destinada la pieza³³⁰. De acuerdo con la fecha propuesta para su realización y conforme al contexto de reforma conventual del momento, no resulta excesivamente arriesgado suponer que esta obra pudo haber sido promovida por los Enríquez, quienes habían recibido de los reyes el patronazgo del cenobio, con el fin de manifestar dicha protección en un momento sacudido por las transformaciones monacales. No en vano, el monasterio palentino se vio afectado por la reforma a finales de 1503, teniendo como uno de los principales protagonistas del proceso al intransigente Cisneros³³¹.

Con esta obra se concluye el primer epígrafe dedicado a las pinturas que incluyen la imagen de un rey por razón estamental. En líneas generales es posible

³²⁶ Actualmente se expone en el Museo de Lyon. SILVA, *Pintura hispanoflamenca*, pág. 804.

³²⁷ Citado en *Ibidem*.

³²⁸ Se aprecia, no obstante, que a la diestra de la Virgen sólo figuran hombres, mientras que en su lado izquierdo comparten espacio ambos sexos. Esta observación ya había sido advertida en *Idem*, pág. 812.

³²⁹ Se desconoce quién fue el verdadero promotor del retablo que, junto con la Misa de San Gregorio también conservado en el Museo Arqueológico Nacional y la Coronación de la Virgen y la Muerte de la Virgen del Musée de Beaux-Arts de Lyon, formarían un único conjunto. Queda por averiguar si la *Mater Omnium* que ahora se analiza constituía el retablo central. De lo que no hay duda es que este monasterio estuvo bajo el patrocinio de los Enríquez desde el siglo XV hasta fechas que superan la Edad Media conforme a YARZA, *Nobleza ante el rey*, pág. 257.

³³⁰ Quizás se trataba del retablo mayor de la capilla principal de la iglesia de este convento, elegido como lugar de sepultura para el linaje de los Enríquez. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 465. Sobre sus enterramientos, YARZA, *paisaje artístico*, págs. 59 y 244-245; y, del mismo autor, *Nobles ante el rey*, págs. 171-177.

³³¹ De acuerdo con YARZA, *Imágenes reales*, pág. 466. Para una completa historia del monasterio remito a Manuel DE CASTRO, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, almirantes de Castilla*, 2 vols., Palencia, 1982-1983. Citado en YARZA, *Nobleza ante el rey*, pág. 195, n. 56.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

621

afirmar que tanto en las escenas de Juicio Final como en las de las Vírgenes del Manto las efigies reales se presentan arrodilladas y con las manos unidas en señal de oración. Esta actitud devota viene determinada por la propia iconografía, pues en ambos casos el hombre suplica clemencia a tenor de la inminente sentencia divina o de las tormentos a los que, aquí en la Tierra, se ve sometido. De acuerdo con el motivo estamental, en todos los casos resulta fácil distinguir a los personajes regios, pues portan como única insignia, aunque de ellos exclusiva, coronas sobre sus cabezas. No obstante, precisamente por el carácter estamental de su inserción, sus identificaciones, la mayoría correspondientes a los Reyes Católicos, son mucho más problemáticas, difíciles y, por tanto, muy arriesgadas.

3.2.2.- Razón devocional

^{*}(Fig.50) La pintura que abre el segundo epígrafe de las obras de carácter religioso es un mural ejecutado con la técnica del fresco seco³³² que procede del ábside de la iglesia de **San Miguel Arcángel de Daroca** y que fecha hacia 1360-1380³³³. Precursora de los grandes altares muebles³³⁴, esta monumental pintura parietal, denominada *Retablo de San Valero*³³⁵, corresponde a la segunda etapa del llamado

³³² M^a Carmen LACARRA DUCAY “La comunión de los reyes”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 333. En adelante, LACARRA, *Comunión*.

³³³ Hoy se guarda en el Museo de la ciudad de Zaragoza, donde ingresó después de 1967. *Ibidem*. Sobre la datación conviene señalar que otros autores la consideran más temprana; Miguel Beltrán la ubica en la primera mitad del siglo XIV. BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*, pág. 177. No obstante, como señalaba M^a Carmen Lacarra, la datación tiene que ser, necesariamente, del tercer cuarto del siglo XIV por coincidir con la biografía del caballero darocense Gil Garlón mayor, en sufragio de cuya alma se había erigido la capilla dedicada a la Santísima Trinidad y a Santo Tomás Apóstol según rezan las cartelas de unos ángeles turiferarios que completan este conjunto pictórico. De hecho, sus armas aparecen repartidas en la parte superior de la pintura. Véase M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003, págs. 16-18, donde también se aporta documentación fotográfica –se citará, LACARRA, *Arte gótico*–. Conforme a Rafael ESTEBAN ABAD, *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, La Editorial, Teruel, 1959, pág. 303, Gil Garlón y cinco convecinos de Daroca tenían en 1363 el regimiento de la villa, en cuyo gobierno y defensa contra las tropas del castellano Pedro I el Cruel se distinguieron valerosamente. Cito a *Ibidem*, pág. 16, n. 80. Por su parte, José Camón señalaba que esta pintura procedía de la iglesia de San Juan, ofreciendo, la de San Miguel, un mural con la Coronación de la Virgen. CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 145.

³³⁴ GUDIOL, *Pintura gótica*, pág. 30. El retablo fue un mueble que adquirió importancia a partir de mediados del siglo XIV. Sin embargo, advertía M^a Carmen Lacarra que hubo determinadas zonas conservadoras, bien por su emplazamiento geográfico, bien por su proximidad con otros lugares en los que el mural nunca perdió su preponderancia, que continuaron pintando las paredes de sus edificios. M^a Carmen LACARRA DUCAY “Aragón”, en CAMÓN (Coord.), *Pintura gótica*, pág. 22. En este sentido, constan ejemplos contemporáneos y cercanos que así lo ponen de manifiesto; entre ellos, los murales de la Almunia de Doña Godina, los de la catedral de Huesca, los de Sigena y, sobre todo, los ya analizados de Alcañiz, que integran figuración regia. Judith BERG SOBRÉ, *Behind the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain. 1350-1500*, University of Missouri Press, Missouri, 1989. En adelante, BERG, *Behind the altar table*.

³³⁵ BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*, pág. 177.



gótico lineal, de la que tantos ejemplos ofrece el arte aragonés, ya influido por el naturalismo que había penetrado en el arte de la Corona de Aragón aunque todavía imbuido de ciertos rasgos románicos según denuncian parte de la decoración y determinados elementos estructurales³³⁶.

El anónimo pintor, que ha sido llamado “maestro de San Miguel de Daroca”, ideó, para la gran superficie, una composición en la cual dos reyes, que anteceden a un grupo de fieles o donantes, reciben el Sacramento de la Comunión por parte de un sacerdote al cual flanquean. Teniendo en cuenta que no se ha constatado ningún episodio que vincule al santo con ningún rey de Aragón³³⁷, ¿quiénes son estos tres personajes?

En primer lugar, en lo que concierne al oficiante, de carácter sacro según denuncia su nimbo, han sido varias las identificaciones. Por un lado, San Valero³³⁸, obispo de Zaragoza que fue detenido durante la persecución de Diocleciano junto al diácono Vicente y quien, tras un prolongado exilio, murió en Zaragoza en el año 315³³⁹. Los datos relativos al obispo, tan escasos y que ninguna relación parecen guardar con esta composición, no permiten confirmar la identificación. En este orden de cosas, y en detrimento de tal identidad, obsérvese que, a excepción de la dalmática, la figura no porta mitra, una de las insignias más características de esta jerarquía eclesiástica, ni tampoco atributo alguno que aluda a su martirio. Por otro lado, ya en 1930, Chandler Rathfon Post, refiriéndose también a San Valero, se preguntaba si bajo aquella apariencia sacerdotal estaba, en realidad, la figura de Cristo Salvador³⁴⁰. Esta última interpretación, que refuerza el significado iconográfico del mural, como se verá, es la que hoy goza de mayor aceptación³⁴¹.

³³⁶ Como la utilización de frisos derivados de la pintura del siglo XII. CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 145.

³³⁷ Salvo la mención de la crónica de Carbonell en la que se dice: “[Valencia] *rete’s a ell* [a Jaime I] *en lo dia de la festa del gloriós archàngell sanct Miguel, en l’any de nostre Senyor mil dos-cents trenta-vuyt*”. El fragmento procede de *Pere Miquel Carbonell. Cròniques d’Espanya, edició crítica d’Agustí Alcoberro de Cròniques de Espanya fins ací no divulgades. Que tracta dels nobles e invictíssims reys dels gots y gestes de aquells y dels comtes de Barcelona e reys de Aragó. Ab moltes coses dignes de perpètua memòria. Compilada per lo honorable y discret mossèn Pere Miquel Carbonell, escrivà y archiver del rey nostre senyor e notari públich de Barcelona. Novament imprimida en l’any MDXLVII*, vol. II, Barcino, Barcelona, 1997, pág. 54. En adelante, CARBONELL, *Cròniques*.

³³⁸ GUDIOL, *Pintura gòtica*, pág. 30 y *Pintura medieval*, pág. 23 o BELTRÁN, *Museo de Zaragoza*, pág. 177.

³³⁹ RÉAU, *Iconografía*, tomo II, vol. V, pág. 309.

³⁴⁰ “*Or might it rather be the Saviour conceived in this priestly character?*”. POST, *Spanish painting*, vol. II, pág. 68.

³⁴¹ LACARRA, *Comunió*, pág. 333.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

623

En segundo lugar, en lo que compete a los reyes, los historiadores han ofrecido, tan sólo, una única identificación probable: Pedro IV y Sibila de Fortià³⁴², quien fue su cuarta esposa desde 1377. ¿Por qué? En cuanto al monarca, tres razones podrían explicarlo. Por un lado, el promotor, pues la capilla en la que se encontraban las pinturas pertenecía a la familia de don Gil Garlón, quien fue jefe de regimiento en la guerra con Castilla entre 1356 y 1369, a favor, claro está, del Ceremonioso³⁴³. Por otro, y de acuerdo con la primera razón, la cronología, pues durante el período en el que se supone se realizaron las pinturas, el reino estaba bajo el cetro de Pedro IV, quien había alcanzado la soberanía en 1336. Finalmente, la clara voluntad de exaltación del milagro de la Eucaristía mostrada por el rey, ardor devocional que también transmitió a través de otros géneros artísticos, como de inmediato se comentará. En cuanto a la reina, tan sólo el motivo cronológico lleva a suponer que se trata de Sibila. De hecho, si la obra estuviera datada con mayor precisión, la mujer coronada podría identificarse, acaso, con Leonor de Sicilia, quien había sido reina desde 1349 hasta 1375, año de su muerte³⁴⁴. No obstante, tal y como acaba de exponerse, conviene tener en cuenta que estas identificaciones se basan en razones que no son lo suficientemente concluyentes como para asegurar que, en efecto, las efigies representan a verdaderos reyes de Aragón. En cualquier caso, tanto por la supuesta individualización ofrecida por la historiografía como por las novedades iconográficas que brinda la composición, se ha estimado conveniente integrar esta pintura en el repertorio de imágenes figurativas del rey de Aragón.

Así, en lo que algún día debió de ser el centro compositivo del mural, se ha ubicado a Cristo oficiante que sienta sobre un pétreo trono de escaño decorado con elegante sencillez. De canon mucho mayor que el resto de personajes pues invade en altura los dos registros en que se distribuye la composición a cada uno de sus lados, su frontal figura se inserta en un gran arco rematado por macollas en su exterior y trilobulado en su intrados que, sostenido por capiteles con decoración floral, presenta fondo azul con estrellas de ocho puntas. De acuerdo con su indumentaria, procura la Comunión a la reina elevando la Sagrada Forma con su mano diestra, único gesto que, aunque indica movimiento y rompe con el espacio exclusivo de la

³⁴² CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 145; SESMA, *Corona de Aragón*, pág. 76; LACARRA, *Comunión*, pág. 333; o LACARRA, *Arte gótico*, pág. 16.

³⁴³ LACARRA, *Comunión*, pág. 333.

³⁴⁴ Los datos cronológicos están extraídos del árbol genealógico ofrecido en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*. Del mismo modo, si la obra fuera de la primera mitad de siglo, la reina podría identificarse con Leonor de Portugal o, incluso, con María de Navarra.



soberna, no logra quebrar el hieratismo de su efigie y la quietud del resto de la composición.

Bajo una arcuación parecida a la que alberga a Cristo, aunque de menor tamaño y con fondo azul ornado con líneas que dibujan rombos, arrodillada sobre una superficie ondulante y sobriamente vestida pese al manto con reverso de armiño, la soberana hace descender sus manos unidas para recibir el Santo Sacramento con recogimiento. Sobre sus ondeados cabellos rubios y sueltos, luce corona flordelisada que presenta decoración de pedrería en su base. A pesar de su buen estado de conservación, de este sector nada más ha llegado hasta hoy, por lo que no es posible corroborar si estos desaparecidos registros estaban ocupados por damas que, al igual que hacen los varones al otro lado, esperan la Comunión encabezadas por su ilustre reina; las similitudes existentes entre los esquemas compositivos en torno a ambos soberanos permiten, cuanto menos, conjeturarlo. Y es que, justo en el otro lado, cobijado en hornacina de idéntica estructura y de igual forma coronado, el supuesto rey Pedro IV se descubre, también arrodillado, con las manos unidas y envuelto por sencillo manto que cubre su humilde indumentaria, a la espera del Pan Eucarístico al tiempo que observa la Comunión de su esposa. Detrás, con tipos representativos similares, le acompañan otros tres individuos quienes, al igual que los otros tres de debajo que comparten espacio rectangular común para todos ellos, también esperan el Santo Sacramento.

^{*(Fig.51)} Hay que remontarse hasta los siglos II y III para encontrar los primeros testimonios iconográficos de la Comunión, pues se encuentran en los *refrigeria* murales de las catacumbas y de sarcófagos de aquellas centurias³⁴⁵. No obstante, el precedente peninsular en el cual un rey y una reina asisten al Sacrificio se encuentra en el panteón de San Isidoro de León, de finales del siglo XI según los estudios de Williams³⁴⁶. Conforme a Ricardo Aragó no debe extrañar esta comparación, porque el Calvario y la Santa Misa tienen que ser entendidos como un idéntico sacrificio: con derramamiento de sangre el primero e incruento el segundo³⁴⁷. Así, comparte con la

³⁴⁵ Sobre el abanico de significados atribuibles al tema del banquete, remito al capítulo de Fabrizio BISCONTI, "La decoración de las catacumbas romanas", en Vincenzo FIOCCHI NICOLAI, Fabrizio BISCONTI y Danilo MAZZOLENI, *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Schnell and Steiner, Regensburg, 1999, págs. 109-113.

³⁴⁶ John WILLIAMS, "San Isidoro in León. Evidence for a New History", en *The Art Bulletin, a Quarterly published by College Art Association of America*, vol. LV, Krauss Reprint Co., Millwood-New York, 1973, págs. 170-184.

³⁴⁷ Ricardo ARAGÓ, Pbro., *Pinturas eucarísticas. Exposición dogmática del Misterio eucarístico. Selección de láminas revisada por Juan Ainaud de Lasarte*, Arfe, Barcelona, 1952, pág. 5. En adelante, ARAGÓ, *Pinturas eucarísticas*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

625

pintura procedente de Daroca la ubicación de los reyes Fernando I y Sancha³⁴⁸ arrodillados y en $\frac{3}{4}$ de perfil a ambos lados de Cristo y su devota actitud, pues observan cómo el Crucificado ha muerto a favor de los hombres. Por otra parte, composiciones referentes a la Eucaristía, entendida ya en su sentido sacramental y como escenas de su consagración, de su administración o de los milagros protagonizados por la Sagrada Forma, existen también en el ámbito de la Corona de Aragón desde el siglo XIII quizás relacionado con el antisemitismo de la época que desembocó en la Disputa de Barcelona³⁴⁹. Entre ellas, cabe destacar el *frontal dedicado a San Martín* que procede de Chía –Huesca–, de la segunda mitad del siglo XIII³⁵⁰ y, ya en ámbito catalán, el *retablo de la Santísima Trinidad y del Corpus Christi* de Vallbona de les Monges atribuido a Guillem Seguer y realizado entre 1340 y 1350, y la *Tabla de la Virgen* procedente del convento de Santa Clara de Tortosa atribuida a Pere Serra de entre 1380 y 1390³⁵¹.

Así pues, la elección de la Eucaristía como tema iconográfico para las pinturas de San Miguel de Daroca parece estar justificada por las circunstancias religiosas en las cuales estas pinturas se insertan: la exaltación de este milagro en detrimento de quienes recelaban de la existencia real de Cristo en la Sagrada Forma, es decir, del dogma de fe basado en la transubstanciación. Es bien sabido que, ya desde los primeros momentos en que el cristianismo dejó de ser una religión marginal, la creencia de la conversión del pan y del vino en el verdadero cuerpo y sangre de Cristo fue puesta en duda por diversos movimientos heréticos que dilataron su presencia hasta bien entrada la Edad Media³⁵². La Iglesia reaccionó, contra todos ellos, potenciando este milagro como el principal rito cristiano, de modo que ya desde el

³⁴⁸ Una cartela reza “FERDENANDO REX”. No puede ser otro que Fernando I (1037-1065) y, por tanto, la reina es su esposa Sancha, ambos fundadores del panteón. Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de los Reyes*, Edilesa, León, 1993, pág. 31.

³⁴⁹ Convocada y presidida por Jaime I en 1263. El arco cronológico antisemita se inició en el reinado de Jaime I y culminó con la expulsión de 1492. Más información sobre la Disputa y sobre el antisemitismo de la época en CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*, págs. 390-396.

³⁵⁰ Firmado por “JOH[ANNE]S, *pintor me fecit*”, inscripción que ha sido considerada como la “firma más primitiva conservada en la historia de las tablas catalanas”. William R. COOK, citado en ARAGÓ, *Pinturas eucarísticas*, lám. 1.

³⁵¹ Ambas se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*, láms. 166-172 y págs. 390-392.

³⁵² Como la heregia cátara, la cual proliferó en el sur de Francia y se extendió más allá del sur de los Pirineos. José Luis CORRAL LAFUENTE, “Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales”, en *Aragón en la Edad Media*, nº XII, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1995, pág. 62. En adelante, CORRAL, *Una Jerusalén*.



primer tercio del siglo XII la Iglesia se autodenominó *Corpus Mysticum Christi*³⁵³ y, con el fin de contrarrestar estas herejías entre las masas populares, estableciendo ya en el siglo XIII, bajo el pontificado de Urbano IV (1261-1264), la festividad del *Corpus Christi*³⁵⁴. Hecho significativo es que esta celebración, que resultaba del milagro de Bolsena (1247), parece que tuvo también relación, según algunos autores, con el de Daroca, que se había producido algo antes, el 23 de febrero de 1239, durante la campaña contra Valencia en tiempos del Conquistador: seis obleas consagradas en la celebración de una Misa quedaron empapadas en sangre dentro de los paños que las cubrían; son los tan venerados Sagrados Corporales³⁵⁵. Con ellos, Daroca se vinculaba íntimamente al milagro eucarístico, pues no era sino en la Iglesia de Santa María donde se custodiaban estas reliquias. De este modo, una poderosa razón permite explicar la elección de este tema iconográfico: el fervor religioso hacia la Eucaristía que, pese a estar difundido en todo el occidente cristiano, gozó en aquella ciudad de un mayor protagonismo por ser ella relicario y punto final de uno de los más afamados prodigios acontecidos en los reinos peninsulares cristianos. De hecho, consta el profundo interés que, a mediados del siglo XIV, es decir, poco antes de que se realizaran los murales, mostraron los clérigos de la ciudad hacia el sacro vestigio, pues se han conservado algunas cartas que aquellos enviaron a otros clérigos y jurados del concejo valenciano de Chiva para que les informasen acerca de cómo había sucedido aquel milagro cuya mística prueba conservaban³⁵⁶. Lo cierto es que, habiéndose generalizado la celebración del Corpus a partir de 1311³⁵⁷, comenzaron a afluir a Daroca importantes masas de peregrinos para contemplar el prodigio, fervor que, sin duda, la ciudad promocionó con la ayuda de Lope Fernández de Luna, arzobispo de Zaragoza, y que se vio culminado en 1383 cuando Clemente VII otorgó, a petición del cabildo de la iglesia de Santa María, diversas indulgencias a quienes visitaran aquella iglesia en el día del Corpus³⁵⁸.

³⁵³ Hubert JEDIN (Dir.), *La iglesia de la Edad Media después de la Reforma Gregoriana*, Herder, Barcelona, 1973, pág. 81. Citado en *Ibidem*, pág. 64, n. 3.

³⁵⁴ Antonino LOPES, *Los papas. La vida de los pontífices a lo largo de 2000 años de historia*, Futura Edizioni, Roma, 1997, pág. 64. Aparecerá, en lo que sigue, como LOPES, *Los papas*.

³⁵⁵ De este milagro existen varias versiones, todas ellas expuestas en CORRAL, *Una Jerusalén*, págs. 69 y sig. También remito a Jesús ALADRÉN, "El milagro de los Sagrados Corporales de Daroca", en VVAA, *El espejo de nuestra historia*, págs. 441-444.

³⁵⁶ Allí se conserva la llamada *Carta de Chiva*, que contiene la versión más antigua del milagro. El original se conserva en el Archivo Colegial de Daroca. *Ibidem*, págs. 69-70.

³⁵⁷ Bajo el pontificado de Clemente V (1305-1314), quien decidió mantenerla el jueves siguiente al domingo de Trinidad. *Idem*, pág. 66.

³⁵⁸ Ya en 1339 se había instituido en Santa María de Daroca una capellania bajo la advocación de los Corporales. La actividad benefactora del arzobispo zaragozano se inició en 1376, cuando concedió 40



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

627

Ya se ha advertido, en el capítulo anterior, acerca de la predisposición de la monarquía con respecto a esta festividad, y además de constatarse iconográfica y documentalmente³⁵⁹ su participación en las respectivas procesiones, ha llegado hasta hoy otro testimonio que confirma la devoción de los soberanos ya no sólo con respecto a dicha conmemoración, sino en lo que concierne a los propios Sagrados Corporales. Nos referimos, claro está, al relicario confeccionado en plata sobredorada y con aplicaciones de esmaltes que, a instancias de Pedro IV, elaboró Pere Moragues entre 1384 y 1386³⁶⁰. En este sentido puede concluirse que existen suficientes evidencias materiales que ponen de manifiesto la vinculación de la monarquía, desde cuanto menos el Ceremonioso, quien ha sido identificado con el rey plasmado en las pinturas murales, con los ritos de la exaltación eucarística suscitados por la Iglesia. Asimismo, conviene señalar, Pedro IV estuvo relacionado tanto con Lope Fernández de Luna como con Clemente VII, ambos protagonistas, como se ha apuntado, en la promoción de las reliquias de Daroca³⁶¹.

También cabría la posibilidad de preguntarse acerca del porqué de la ubicación de este tema compositivo en el testero de una capilla de la advocación de Santo Tomás Apóstol ubicada en el lado meridional del templo³⁶²; inspiración que quizás esté relacionada con la propia historia de las reliquias. Veamos. Quiere la tradición que, en 1261, recién proclamado papa Urbano IV, dos síndicos, uno eclesiástico y otro civil, enviados por el concejo de Daroca, viajaron a Roma con el fin de explicar al Santo Padre los detalles del milagro sucedido en Luchente y cuya prueba, los Sagrados Corporales como ya se ha visto, se guardaban en la iglesia de Santa María de aquella ciudad. Lo interesante de esta historia es que, según esta misma

días de indulgencia a quienes golpeasen por tres veces la puerta de Santa María. Dos años después el mismo arzobispo instituyó que el día del Corpus el prior de aquella iglesia pudiera elegir a la persona que pronunciase el sermón, condujera los Sagrados Corporales y presidiese las procesiones y oficios. Más adelante, en 1396, de nuevo Santa María es elevada a la categoría eclesiástica de Colegial. Más información sobre la promoción de los Corporales, en *Idem*, págs. 83-85.

³⁵⁹ Remito al capítulo dedicado a la miniatura. Con respecto a las referencias documentales cabe destacar, de la crónica de Pedro IV *“e nós romanguem, aquell dia e l'endemà, en lo dit lloc de Sant Joan, per ço com era festa del Corpus Christi. E, encontinent, passada la dita festa, partim d'aquí”*. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 4.

³⁶⁰ En el epígrafe dedicado a las artes menores, del siguiente capítulo, se hará la pertinente referencia a la custodia.

³⁶¹ Pedro IV figura representado en la sepultura del arzobispo, como se verá en el discurso dedicado a escultura. Por otro lado, en lo que concierne a sus relaciones con el papa aviñonés, pese a que fue excomulgado en 1343 por no pagar el censo que le debía como vasallo, al cual había jurado personalmente vasallaje en Aviñón por los reinos de Córcega y Cerdeña en 1339, el Cermonioso siempre mantuvo una posición neutral. José Luis CORRAL LAFUENTE, “Pedro IV”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 124. Se verá, en lo que sigue, LAFUENTE, *Pedro IV*.

³⁶² LACARRA, *Comunió*n, pág. 333.



tradición, ambos representantes fueron introducidos ante el papa por los mismísimos San Buenaventura y, lo que acaso explique esta última cuestión, Santo Tomás de Aquino³⁶³. No en vano, la tradición ha hecho de santo Tomás uno de los patronos de la ciudad; su fiesta se festeja el 7 de marzo en recuerdo de la fecha en la que la mula llegó a Daroca con su milagrosa carga³⁶⁴. Por otra parte, que se haya escogido el cuestionado milagro de la transubstanciación como tema iconográfico de la iglesia dedicada a aquel Santo, tal vez también pueda vincularse con uno de sus rasgos más conocidos: su incredulidad³⁶⁵; recelo hasta cierto punto derivado según Louis Réau, de la traducción de su nombre que tanto en arameo como en griego comporta la idea de doble y, en consecuencia, de dudar: Tomás y escéptico son términos sinónimos³⁶⁶. En este sentido podría ser clarificador que, justo encima, se halle otro mural exhibiendo la figura de Santo Tomás tocando la llaga del Redentor.

La pintura procedente de Daroca es la única que presenta a unos soberanos aragoneses como protagonistas de una escena de Eucaristía, santo sacramento que, con el fin de plasmar la relación de los reyes con lo sagrado, les es ofrecido por el propio Cristo. Lo cierto es que si bien esta escena es única en lo que a la iconografía del rey de Aragón se refiere, la recopilación de imágenes efectuada proporciona algunas otras que, aunque mucho más tardías y pertenecientes casi todas ellas a los Reyes Católicos, deben integrarse dentro de este epígrafe por ofrecer otras figuraciones devocionales llenas de contenido. Comparten con la anterior numerosos detalles, tales como el establecimiento de los soberanos a ambos lados del sacro personaje, la actitud devota plasmada en su posición arrodillada y en sus manos unidas en señal de rezo, la colocación de tres cuartos que contrasta con la frontalidad de la figura reverenciada, y la exhibición de la corona sobre sus cabezas como elemento distintivo de su realeza.

(Fig.52)* Previo al análisis de este repertorio se hará mención al desaparecido retablo que, por orden de Alfonso V el Magnánimo, fue realizado para la **capilla dedicada a la Virgen a San Miguel arcángel y al caballero San Jorge de Poblet. Los datos documentales que conciernen a la fundación de dicha capilla, que datan de 1452, no sólo especifican esta advocación, sino también la voluntad del rey de enviar

³⁶³ CORRAL, *Una Jerusalén*, pág. 65. La custodia encargada por el Ceremonioso guarda esta ilustre reliquia.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ Pues dudó de la Resurrección de Cristo y de la Asunción de la Virgen. RÉAU, *Iconografía*, tomo II, vol. V, pág. 269.

³⁶⁶ *Ibidem*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

629

ornatos para la capilla y otras cosas que quería fuesen realizadas para su ornamento. Entre todas ellas sobresale su deseo de que fuese pintado un retablo con el Crucifijo en lo alto, la imagen de la Virgen en el centro, con los brazos abiertos y con los ojos bajos, y la figura del rey arrodillado a la derecha. De acuerdo con la carta enviada al abad del cenobio, en él también tenían que figurar las imágenes de San Miguel y San Jorge. No se ha conservado, pero el padre Finestres, cuando describe la capilla, explica que fue enviado por el Magnánimo desde Nápoles y que “es muy primoroso”³⁶⁷.

³⁶⁷(Fig.53) Por fin, al margen del supuesto retrato que, de Pedro V condestable de Portugal, según Frédéric-Pierre Verrié y Joan Ainaud³⁶⁸, se exhibía en el Retablo de San Bernardino de Siena y del Ángel custodio³⁶⁹, ³⁶⁹(Fig.54) la primera imagen a analizar está estrechamente ligada a la anterior, pues muestra la revalorización del significado eucarístico del milagro de los Sagrados Corporales³⁷⁰. Nos referimos a las **puertas que cerraban el cancel de los Corporales de Daroca**, que antaño habían formado parte de un hermoso retablo³⁷¹ y que hoy se conservan en el Museo de la Colegiata³⁷².

³⁶⁷ Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet dividida en cinco libros*, vol. I, Orbis, 1948, pág. 262.

³⁶⁸ Su identificación se basaba en que la escena representada en el compartimento no presentaba ninguna relación con las demás dedicadas al Ángel Custodio y en la propia representación del supuesto monarca, que se acompaña por capacete ceñido por una guirnalda y una corona real. Además, había constancia de la devoción de aquel rey por el Ángel Custodio: existen noticias de que en los últimos meses de su vida hizo fabricar una imagen del mismo en la que trabajó el escultor Joan Claperós. Por otra parte, otra imagen había sido colocada, en noviembre de 1466, poco después del fallecimiento del Príncipe, en la puerta de la ciudad, llamada, precisamente, del Ángel, y es posible que lo fuera por iniciativa del monarca, puesto que se había colocado en acción de gracias por una epidemia, por acuerdo de la ciudad, el día 30 de enero de aquel año, aún en vida del soberano. Frédéric-Pierre VERRIÉ y Joan AINAUD DE LASARTE, “Una “nueva obra” de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, s/f (¿1942?), págs. 21-23.

³⁶⁹ El rey estaría, ataviado con arnés, descubierto y arrodillado ante los pies del ángel. Detrás suyo, un caballero portaría su capacete coronado. Obsérvense las analogías que pueden establecerse entre esta representación y la que se encuentra en la Epifanía de la capilla del Palacio Real, a la que más adelante se hará la oportuna referencia.

³⁷⁰ SERRA, *Ab recont*, pág. 28. Exaltación de la Eucaristía que, por otra parte y como se vio en el capítulo dedicado a la miniatura, también se observa iconográficamente en el Misal de Fernando el Católico, en concreto en la ilustración del folio 111v. Vid. ³⁷¹(Fig.56).

³⁷¹ El retablo se componía de las siguientes tablas: don Fernando y el infante; doña Isabel y la infanta; ángeles sosteniendo los Sagrados Corporales; Batalla de Chío; Misa de Mosén Mateo Martínez en el campamento de Puig de Codol; ocultación de las formas consagradas; descubrimiento de los corporales. Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Museo colegial de Daroca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1975, n° cat. 22, págs. 36-37. Referido como ESTEBAN, *Museo colegial*.

³⁷² En fechas de difícil precisión fueron utilizadas como puertas de un armario que se encontraba en la sacristía de la capilla de la Asunción de la misma colegiata. M^a del Carmen LACARRA DUCAY, “Retrato de Fernando el Católico con su hijo don Juan. Retrato de Isabel la Católica con su hija la princesa Isabel”, en BANGO, (Dir.), *Maravillas*, pág. 368. Se verá, en lo que sigue, como LACARRA, *Retrato*. Al



Tablas fechadas hacia 1482-1488³⁷³ y realizadas por un anónimo pintor a instancias de la propia familia real³⁷⁴, ambas se engloban dentro de la influencia del círculo de pintores que trabajó para Bartolomé Bermejo en el retablo de Santo Domingo de Silos en aquella misma ciudad hacia 1474³⁷⁵. No debe resultar extraña la elección de un artista local para una obra que, no obstante, fue donación de los reyes, pues, como señalaba Joaquín Yarza con respecto a esta pintura, y como ocurre con otras muchas, es evidente que la designación de este tipo de artistas fue resultado de cuestiones, ante todo, de razón práctica³⁷⁶.

La primera de las tablas presenta al rey Fernando en compañía de su primogénito don Juan quien, con minúsculo tamaño de acuerdo con su corta edad, imita a su padre tanto en porte como actitud. La segunda es idéntica a la anterior en lo que concierne a su composición, pues presenta a la reina Isabel junto a su joven hija, la que había sido heredera del trono hasta el nacimiento del infante, que también reproduce los mismos gestos y disposición que su madre. Según la tradicional iconografía del donante, ambas representaciones exhiben a los monarcas arrodillados y con talante piadoso mientras miran hacia lo alto, seguramente hacia donde se encontraba, entre ambos, la pieza que mostraba a los ángeles portadores de la venerada reliquia. El gran detalle compositivo permite observar algunos

haberse colocado en un espacio muy reducido iluminado por una ventana por donde penetraba el sol y los agentes atmosféricos, su estado de conservación peligró considerablemente. Ya en 1922 Juan Cabré se hacía eco de esta lastimosa situación: “están llamados a desaparecer si Dios y los hombres no lo remedian”. Juan CABRÉ AGUILÓ, “El tesoro artístico de los SS Corporales de Daroca”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXX, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1922, pág. 287. En adelante, CABRÉ, *Tesoro artístico*.

³⁷³ M^a Carmen LACARRA DUCAY, “Conjunto de Tablas con el milagro de los Sagrados Corporales”, en VVAA, *El espejo de nuestra historia*, pág. 450 –aparecerá como LACARRA, *Conjunto*–. M^a Carmen Lacarra sostiene que no se les puede dar una fecha posterior a 1488 si se tiene en cuenta la edad que parecen tener sus fisonomías. Por otro lado, según la autora, son necesariamente anteriores a 1492, ya que los escudos que portan los ángeles no muestran la granada. No obstante, Elisa Bermejo, al igual que habían señalado otros historiadores anteriores como CABRÉ, *Tesoro artístico*, pág. 275, o F. Torralba en *Iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca*, Colección Monumentos de Aragón, n^o 4, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1954, aboga por lo contrario basándose, precisamente, en la granada que exhiben algunos de los escudos que decoran la composición. Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, “Retratos de Isabel la Católica”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año XXVIII, n^o 110, Madrid, 1991, pág. 53. Aparecerá, en adelante, como BERMEJO, *Retratos de Isabel*.

³⁷⁴ ESTEBAN, *Museo colegial*, pág. 36 y LACARRA, *Conjunto*, págs. 449-450. Juan Cabré consideraba que había posibilidades de que la obra fuera de Pedro de Aponte, pintor de cámara del rey Fernando, quien en 1491 estuvo con el monarca durante el asedio a Granada. Las restantes escenas serían obra de otro maestro. CABRÉ, *Tesoro artístico*, pág. 289.

³⁷⁵ Entre los que destacan Juan Bonilla y Martín Bernat. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 116. Sobre las distintas atribuciones, remito a ESTEBAN, *Museo colegial*, pág. 37.

³⁷⁶ Joaquín YARZA LUACES, “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, n^o III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992, pág. 56 – en adelante, YARZA, *Gusto y promotor*–. No obstante, M^a del Carmen Lacarra sostiene que debió de ser un pintor de la Casa Real. LACARRA, *Retrato*, pág. 369.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

631

pormenores relativos a la indumentaria que resultan de cierto interés para este estudio. En cuanto al rey, destacan la monumental corona floronada y de pederería dispuesta sobre bonete púrpura; el amplio manto aterciopelado del mismo color que lo envuelve y sobre el cual descansa un grueso y pesado collar de oro rematado en rubí; el hermoso bordado de la ropa dispuesta sobre la camisa blanca decorada con fino hilo negro en su ribete; el cinturón dorado y trabajado del que pende un elemento muy guarnecido dispuesto para depositar un cuchillo cuya preciosa empuñadura sobresale; y los guantes de piel en cuyo extremo han sido dispuestos sendos ornamentos de oro de forma redondeada. En cuanto a la reina, llaman la atención la fina toca, casi transparente, sobre la cual reposa la corona, de menor tamaño que la de su esposo aunque de análoga riqueza; el opulento collar que luce sobre su pecho, también rematado en rubí; el escotado brial bordado cuya falda delata los verdugos dispuestos para darle cuerpo y por cuyas mangas asoma la camisa de debajo³⁷⁷; y los guantes, muy similares a los de Fernando aunque esta vez rematados en delicadas perlas y sobre los cuales ha encajado un par de anillos con sendas piedras engastadas.

La mayoría de autores coinciden en que estos retratos debieron de pintarse como consecuencia de los donativos que realizaron los monarcas a Daroca en enero de 1482, fecha que además concuerda con las edades que por entonces tendrían los infantes; unos doce doña Isabel y unos cinco el pequeño Juan³⁷⁸. No obstante, Carmen Morte retrasa la fecha hasta 1488, año en el que el príncipe don Juan junto con su hermana, la princesa Isabel, visitaba por primera vez las tierras de Aragón³⁷⁹.

Sea como fuere, se ha puesto de manifiesto en sobradas ocasiones la política religiosa de los Católicos, quienes dedicaron especial atención a la visita de santuarios que gozaban de especial renombre en la época, entre ellos Daroca³⁸⁰. Ya se ha advertido acerca de la repercusión alcanzada por los Sagrados Corporales a partir de mediados del siglo XIV, si bien la masiva afluencia de peregrinos alcanzó su

³⁷⁷ Indumentaria muy parecida a la que viste, esta misma reina, en obras de estas mismas fechas tales como el *Cancionero de Pedro Marcuello* o la *Virgen de los Reyes Católicos*. Vid. estos detalles en la ^{*}(Fig.55). Señalaba Carmen Bernís que a pesar de la enemistad que sintió por esta moda Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel, ésta usó los verdugos en varias ocasiones. BERNÍS, *Indumentaria medieval*, pág. 82.

³⁷⁸ DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, págs. 116-118.

³⁷⁹ Carmen MORTE GARCÍA, "Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del Gótico y durante el Renacimiento", en *Actes del I, II i III Col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa 1996-1999*, Ajuntament de Tortosa. Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, pág. 149. En adelante, MORTE, *Reyes y nobleza*.

³⁸⁰ YARZA, *paisaje artístico*, pág. 78.



mayor auge en los siglos XV y XVI³⁸¹. Fue durante estos siglos cuando la iglesia de Santa María sufrió las más importantes transformaciones, algunas de las cuales las originadas por iniciativa de los Reyes Católicos: en 1484 con la decoración del altar mayor con bajorrelieves en los laterales, obra de Juan de Talavera³⁸², y en una fecha indeterminada, con el retablo que aquí se analiza. La promoción de los soberanos se había iniciado a raíz de una primera visita que ambos monarcas habían realizado en enero de 1482 a la colegiata durante la cual se les solicitó ayuda para restaurar y embellecer el templo³⁸³. La respuesta fue rápida, pues autorizaron, de inmediato, la petición de limosnas para los edificios de la iglesia³⁸⁴, y unos años más tarde, en marzo de 1488, el rey Fernando donó cinco lámparas para que estuvieran permanentemente encendidas ante el altar de los Sagrados Corporales³⁸⁵. Quizás no deba desligarse este donativo del retablo en cuestión, ya que ambos obsequios estaban destinados al mismo lugar y, por tanto, se complementaban como medio visible de propaganda, personal y dinástica, de unos reyes devotos y ejemplares³⁸⁶. No hay que olvidar, al mismo tiempo, que esta reliquia tenía gran significado para la monarquía, ya que no sólo se relacionaba con la lucha contra quienes dudaban de la transubstantación, entre ellos los judíos, sino que también se enlazaba con el propio momento vivido por los reyes, que se hallaban inmersos en la Conquista de Granada. En un ambiente bélico de lucha contra los musulmanes, alcanzaba gran simbolismo una reliquia que, precisamente, se había formado como consecuencia de un milagro acaecido durante la conquista de Jaime I contra los sarracenos de Valencia³⁸⁷. Así, tal y como sintetizaba Joaquín Yarza, “se tocan dos puntos básicos en la actividad de los monarcas: afecta tanto al Islam como a las disputas referentes a los judíos”³⁸⁸. No

³⁸¹ CORRAL, *Una Jerusalén*, pág. 72.

³⁸² *Ibidem*, pág. 92.

³⁸³ Steve JANKE, “Juan de Talavera y la capilla de los corporales en Daroca (Zaragoza)”, en *Archivo Español de Arte*, n° 235, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, pág. 320. En adelante, JANKE, *Juan de Talavera*.

³⁸⁴ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 79. El documento señala que estas limosnas sirvan para “los edificios de la dicha yglesia e otras cosas pias que son necesarias para el reparo della”. Fragmento extraído de LACARRA, *Conjunto*, pág. 450.

³⁸⁵ Asimismo, el 25 de noviembre de 1495, los Reyes Católicos visitaron de nuevo Daroca en compañía de sus hijos y de miembros de su séquito, con el fin de contemplar las obras, asistir a la Santa Misa y venerar las reliquias. JANKE, *Juan de Talavera*, pág. 324.

³⁸⁶ Sobre la promoción de los Reyes Católicos basada en parámetros políticos y devocionales, remito a Andrés A. ROSENDE VALDÉS, “Los Reyes Católicos y Compostela: política y devoción”, en Alfredo VIGO TRASANCOS (Ed.), *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades. Culto poder y Mecenazgo*, n° 10, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998, págs. 77-109.

³⁸⁷ También puesto de manifiesto en MORTE, *Reyes y nobleza*, pág. 148.

³⁸⁸ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 79. Esta nueva lectura iconográfica también la puso de manifiesto en *Imágenes reales*, pág. 463.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

633

fue casualidad, como advertía el autor, que los Reyes Católicos visitaran Daroca menos de un mes después de la toma de Zahara por los Nazaríes, usurpación que dio lugar, poco después, a la guerra³⁸⁹. De este modo, el significado político y religioso que se esconde bajo esta representación de los reyes como donantes es evidente y ha sido reconocido en los últimos estudios acerca de la obra³⁹⁰.

^{*(Fig.57)}Pese a los intentos de identificación, también de enigmático autor castellano³⁹¹ y de aire flamenquizante³⁹² es la siguiente pintura sobre tabla, la llamada **Virgen de los Reyes Católicos** que, hacia 1490, ofrece un nuevo reflejo del fervor de los reyes hacia María al exhibir a los soberanos en presencia de la Virgen con el Niño en compañía de sus hijos y de cuatro religiosos³⁹³. Aunque esta no es una tipología de la que se haya conservado gran número ejemplares, consta su relativa cantidad en un inventario de 1505, pues su listado menciona a unos incógnitos “retratos de personajes reales acompañados de santos”³⁹⁴. Acerca de su promoción, poco se sabe³⁹⁵. Si bien las primeras referencias hablaban de una casi completa evidencia de que el mencionado cuadro había sido encomendado por los Reyes Católicos para el oratorio que tenían en el monasterio de Santo Tomás de Ávila, lugar de donde procede la tabla y donde los soberanos tenían residencia³⁹⁶,

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ MORTE, *Iconografía real*, pág. 152; LACARRA, *Conjunto*, págs. 449-451 y, de la misma autora, *Retrato*, pág. 369.

³⁹¹ CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 635. Un preciso estado de la cuestión sobre el problemático autor en Matías DÍAZ PADRÓN y Angelina TORNÉ, “El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, tomo VII, nº 19, Museo del Prado, Madrid, 1986, págs. 8-11 –en adelante se verá citado DÍAZ y TORNÉ, *Maestro de Miraflores*– y en Isabel MATEO GÓMEZ, quien se inclina por el Maestro de Osma, en “Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos del Prado”, en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1992, págs. 377-378 –se verá como MATEO, *Algunas consideraciones*–.

³⁹² BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 87.

³⁹³ Se conserva en el Museo del Prado, Madrid. En general, la tabla se ha atribuido indistintamente a Diego de Santa Cruz y a Michiel Sithium. De ella, diría Yarza que es una pintura “con más fama de la que merece desde una perspectiva meramente artística aunque justificada desde la iconográfica”. Joaquín YARZA LUACES, “Un arte al servicio de los reyes”, en VVAA, *Isabel I*, pág. 147.

³⁹⁴ BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 86. Sobre el origen de la iconografía de presentación a cargo del santo y de la del donante de retablo remito a FRANCASTEL, *El retrato*, págs. 71-86. Sobre su eco en el reinado de los Reyes Católicos véase, por el momento, María Estrella CELA ESTEBAN, *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder real y el patronato regio)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, pág. 487 –será referida como CELA, *Elementos simbólicos*–.

³⁹⁵ Una breve síntesis acerca de las diferentes atribuciones y de la naturaleza del encargo en M. A. Blanca PIQUERO LÓPEZ, “Virgen de los Reyes Católicos”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 448-449. En lo que sigue, PIQUERO, *Virgen de los reyes*.

³⁹⁶ CARDERERA, *Iconografía*, lám. LIX. El primer destino de la obra fue el cuarto real del recién fundado monasterio, aunque en algún momento pudo estar en la sacristía del convento. *Ibidem* y Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Catálogo provincial, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas, formado por Orden del Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Marqués de la Vega de Armijo*, Imprenta Manuel Galindo, Madrid, 1865, este último citado en PIQUERO, *Virgen de los reyes*, pág. 447.



consideraciones más recientes, a tenor de la lectura iconográfica que más adelante se expondrá, indican, por el contrario, una procedencia directa del monasterio³⁹⁷.

Como es habitual en este tipo de representaciones devocionales³⁹⁸, centra la composición la figura de la Virgen con Jesús, sentada sobre trono gótico decorado con *putti*, ángeles músicos, santos y crestería, mientras que el resto de personajes se ubica, simétricamente, a ambos lados sobre unas preciosas alfombras que cubren el frío enlosado del oratorio³⁹⁹. En primer plano, los reyes se disponen, arrodillados, encima de un hermoso tapiz bordado en hilo de oro que cubre también el facistol sobre el cual, apoyados en un cojín rematado por borlas, se abren sus respectivos libros de oraciones.

A la izquierda de la escena, la efigie del joven rey, que se acompaña por el infante don Juan, se exhibe orante y con los atavíos propios de su condición. Vestido con blanca camisa sobre la cual ha dispuesto sayo encarnado que asoma por debajo de la bordada ropa aterciopelada, abierta en los costados y rasgadas en sus mangas⁴⁰⁰, se envuelve con precioso manto igualmente bermellón aunque trabajado con hilo oro en sus remates. Sobre sus cabellos negros destaca una corona realizada con delicado trabajo de orfebrería: delgadas lises compuestas por filigrana de oro a dos alturas se decoran con otros filamentos y fina pedrería, ornamentación que se extiende a la superficie de su base. La riqueza de los materiales se observa también en otras piezas de joyería, como refleja, por ejemplo, la preciosa cruz de seis brazos atestada de brillantes perlas colocada en su pecho.

Del mismo modo engalanada se presenta la reina Isabel quien, al otro lado y en compañía de su hija primogénita⁴⁰¹, ora ante la sagrada imagen. Vestida con brial de

³⁹⁷ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 35. Ya a principios del siglo pasado don Pedro de Madrazo lanzaba la hipótesis de si este cuadro no se debería al famoso inquisidor Torquemada hacia 1491, cuando casi habían finalizado las costosas obras de ampliación que había emprendido en el convento en 1482, aprovechando el favor de los Reyes Católicos para aplicar en aquella fundación los bienes confiscados a los herejes y judíos. Pedro DE MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Tipografía artística Cervantes, Madrid, 1920¹¹, págs. 246-247, n^o inv. 1260 –en adelante, DE MADRAZO, *Catálogo*, pág. 246–.

³⁹⁸ TRENS, *Iconografía de la Virgen*, pág. 428.

³⁹⁹ Para algunos, este oratorio sería el perteneciente al Palacio Real del convento abulense, cuya construcción habría comenzado por las mismas fechas. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 117.

⁴⁰⁰ Recuérdese que este tipo de mangas había sido muy frecuente en la iconografía de tiempos de Alfonso V. Sobre esta particularidad, remito a las páginas dedicadas al *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo* y a las *Sátiras de Francesco Philelpho*. Vid. ^{*}(Fig.58)

⁴⁰¹ CARDERERA, *Iconografía*, lám. LIX y MELERO, *La virgen y el rey*, pág. 425. Hay quien supone, sin embargo, que es doña Juana. Fernando CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1988², pág. 69 –en lo que sigue, CHECA, *Pintura y escultura*–; BERMEJO, *Retratos de Isabel*, pág. 51. Por otra parte, Isabel Mateo duda de que se trate de una hija de los reyes. Supone que podría ser el ama del príncipe, doña Juana de la torre, por la



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

635

brocado que ha cubierto con tabardo partido, luce piedras preciosas por doquier, pues se muestran en la decoración de la corona, en la del ribete superior del manto, en el ancho collar calado que le cubre el tan abierto escote del brial y del cual pende un enorme colgante, y en los espléndidos y lujosos manguitos con perlas, esmeraldas y rubíes engastados que, en sus brazos, aprietan y protegen la camisa blanca de debajo la cual, hacia los puños, cae en larga y espaciosa punta⁴⁰².

El preciosismo en los detalles y la coincidencia con las descripciones que de estos monarcas se realizaron⁴⁰³, indujo a pensar que los retratos de ambos monarcas y de sus primeros hijos se habían pintado bien en presencia de los mismos, bien⁴⁰⁴ con apuntes tomados del natural⁴⁰⁵. Otros, no obstante, ven en la representación más que un interés centrado en la galería de personajes efigiados de facciones muy generales, un interés centrado en el simbolismo, al que inmediatamente se aludirá⁴⁰⁶.

que don Juan sentía especial cariño, aunque su edad no concordaría, o, quizás, la anónima futura esposa del príncipe don Juan, de ahí que no se personifique su rostro, en riguroso perfil. MATEO, *Algunas consideraciones*, pág. 378.

⁴⁰² En Cesáreo FERNÁNDEZ DURO, *Las joyas de Isabel la Católica, las naves de Cortés y el salto de Alvarado: epístola dirigida al Ilmo. Señor Don Juan de Dios de la Roda y Delgado*, Manuel G. Hernández, Madrid, 1888, se pone de manifiesto la riqueza, belleza y gran valor de las joyas de la reina Isabel. Recuérdese, por citar una de las más significativas, el espléndido collar que el rey Fernando envió a Isabel “en señal de las arras de aquel matrimonio, que le estimaban en cuarenta mil ducados, gran suma para aquellos tiempos”. ZURITA, *Anales*, lib. XVIII, cap. XXIV. Sobre el conjunto de *chapería*, las ricas piezas seriadas y de aplicación sobre textiles y complementos, y sobre las joyas de brazos empleadas por los reyes, remito al ya referido estudio de ARBETETA, *Joyas*, pág. 224.

⁴⁰³ Sobre el rey Fernando, Lucio Marineo Sículo dice: “Era este rey de mediana estatura, tenía todas las partes de su persona bien proporcionadas y sacadas: el color blanco, con muy gracioso lustre; el gesto alegre y resplandeciente, los cabellos llanos, el color de ellos cuasi castaño claro: frente serena pero calva hasta media cabeza, las cejas del mismo color de los cabellos apartadas una y otra, los ojos claros y casi risueños, la nariz pequeña bien sacada conforme á las otras facciones del gesto, las mejillas de color rosa coloradas, la boca pequeña y agraciada, los labios colorados, los dientes blancos, ralos y pequeños, la barba venerable y de mucha autoridad, la cerviz ni gruesa ni delgada, ni breve”. Lucio MARINEO SÍCULO, *Cosas memorables de España*. Fragmento extraído de CARDERERA, *Iconografía*, lám. LVII. Es una descripción que concuerda con las breves notas que dejó, acerca del físico del soberano, Hernando del Pulgar: “Este Rey era home de mediana estatura, bien proporcionado en sus miembros, en las facciones de su rostro bien compuesto, los ojos rientes, los cabellos prietos é llanos, é hombre bien complisionado. Tenía la fabla igual, ni presurosa ni mucho espaciosa. Era de buen entendimiento é muy templado en su comer é beber, y en los movimientos de su persona”. Hernando DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo LXX. Madrid, 1953, cap. III, 2ª parte, pág. 255. De la reina también se hicieron numerosas descripciones; este mismo autor cuenta: “Esta Reyna era de mediana estatura, bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros, muy blanca é rubia; los ojos entre verdes é azules, el mirar gracioso é honesto, las facciones del rostro bien puestas, la cara muy fermosa é alegre [...] Era mujer cerimoniosa en sus vestidos é arreos, y en el servicio de su persona [...] E como quiera que por esta condicion le era imputado algun vicio, diciendo tener pompa demasiada”. *Ibidem*, cap. IV, 2ª parte, págs. 256-257. Y es que, en general, la mayor parte de sus biógrafos destacaban lo blanco de su cutis, lo azulado de sus ojos y sus rubios cabellos. Sobre las distintas consideraciones que, acerca de su físico, realizaron los cronistas, remito a, por ejemplo, a DÍAZ y TORNÉ, *Maestro de Miraflores*.

⁴⁰⁴ CARDERERA, *Iconografía*, lám. LVII.

⁴⁰⁵ MORTE, *Iconografía real*, pág. 153. Ambas posibilidades también las apunta BERMEJO, *Retratos de Isabel*, pág. 51.

⁴⁰⁶ La manifestación palpable de que el nuevo tribunal inquisitorial contaba con la aprobación divina. Es el caso de Joaquín YARZA LUACES, “El retrato medieval: la presencia del donante”, en VVAA, *El retrato*



Nota a destacar de esta tabla es la escala de los personajes regios, idéntica a la utilizada para la Virgen, por lo que las diferencias entre la figura venerada y los donantes se manifiestan, tan sólo, mediante el uso de una delgada tarima que se distingue en altura y en color del resto del pavimento de la estancia, y, lo que es más evidente, con una visión cuyo punto de fuga no es otro que la imagen santa, a la que ensalza en el último plano de la composición, con lo que se relega a los soberanos, en primer término, a un nivel más modesto⁴⁰⁷.

Por otra parte, la presencia de los dos grandes santos dominicos patronos del convento⁴⁰⁸, que visualmente se conforman como intermediarios entre la esfera divina y la humana, hace que esta tabla, en principio devocional, adquiera un nuevo significado íntimamente relacionado con los tribunales del Santo Oficio⁴⁰⁹, nueva lectura que se ve reforzada con la representación, detrás de los monarcas, de otros dos dominicos sobre cuya identidad no parece haber demasiada conformidad: uno parece ser San Pedro de Verona⁴¹⁰, aunque para algunos es el cronista Pedro Mártir de Anglería⁴¹¹; el segundo, supone la mayoría, es el inquisidor Tomás de Torquemada quien, además, fue prior del monasterio de Ávila.

Por un lado, en cuanto al primero, la identificación de San Pedro de Verona es indiscutible pues, además de que no hay nada que justifique que se trata del cronista⁴¹², ha sido representado con el cráneo partido y con una daga en el pecho, atributos de su martirio⁴¹³. Sin embargo, se ha sugerido que en la figura del veronés habría que ver, tal vez, la de un nuevo mártir aragonés, Pedro de Arbués quien, por su adhesión y su destacado papel en la inquisición, había sido asesinado en 1485 en

en *el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Anaya, Madrid, 1994, págs. 90-92. Será referido, en adelante, como YARZA, *El retrato medieval*.

⁴⁰⁷ También se observaba este cambio de jerarquía en el canon en las obras dedicadas a las Vírgenes del Manto de tiempos de los Reyes Católicos.

⁴⁰⁸ Identificados por las letras de su nimbo que rezan SAITVS DOMINICVS y SAITVS THOMAS.

⁴⁰⁹ MORTE, *Iconografía real*, pág. 153.

⁴¹⁰ CADERERA, *Iconografía*, lám. LVIII; YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 35 y, del mismo autor, *Imágenes reales*, pág. 461.

⁴¹¹ O Anghiera. Entre otros, DE MADRAZO, *Catálogo*, pág. 246; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Isabel la Católica, sus retratos, sus vestidos, sus joyas*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Librería Moderna, Santander, 1951, pág. 46 –en lo que sigue, ANGULO, *Isabel–*; BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 86; CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 633; DÍAZ y TORNÉ, *Maestro de Miraflores*, pág. 8; CHECA, *Pintura y escultura*, pág. 69; o DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 117.

⁴¹² Joaquín Yarza advertía que resulta difícil mantener esta identificación: además de no haber nada que lo evidencie como humanista, nunca fue dominico. Por otro lado, la ausencia de nimbo no impide tal identificación santa, pues la Virgen y el Niño tampoco lo llevan. YARZA, *paisaje artístico*, pág. 37.

⁴¹³ En 1252, cuando viajaba desde Como a Milán, fue atacado en un bosque por Carino de Balsamo, quien le atestó un golpe de machete en la cabeza que le abrió el cráneo y le atravesó el pecho con una estocada. RÉAU, *Iconografía*, tomo II, vol. V, pág. 69.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

637

la ciudad de Zaragoza. Es decir, la figura aludiría a San Pedro mártir aunque, para algunos, intentaría recordar a Pedro de Arbués⁴¹⁴.

Por otro lado, la identidad de Torquemada es la que ha gozado de mayor conformidad, ya que su colocación en la tabla junto al resto de ilustres dominicos se justifica tanto por su cargo de prior en el convento abulense como por su papel de presidente en el tribunal de la inquisición. No obstante, Joaquín Yarza se preguntaba si no sería, en realidad, el ya mencionado Pedro de Arbués, con lo que, al emparejarse compositiva y visualmente con el santo italiano en el otro lado, la pintura cobraría un sentido más directamente relacionado con el tribunal inquisitorial que lograba prestigiarse con un santo poco después de su restablecimiento⁴¹⁵. Esta identificación podría explicar la diferencia que se manifiesta entre su hábito y el que viste el resto de dominicos⁴¹⁶.

No es este el lugar más apropiado para explicar extensamente los vínculos que se establecieron entre los Reyes Católicos y el convento de Santo Tomás de Ávila, el tribunal del Santo Oficio y Pedro de Arbués, pero razones derivadas de esta iconografía hacen necesarias, cuanto menos, unas pocas consideraciones. En primer lugar, sabido es que el monasterio fue fundación de los Católicos, “obra verdaderamente magnífica y muy real” diría de ella Jerónimo de Zurita⁴¹⁷, cenobio que se vinculó a la Inquisición a través de la figura de su prior Torquemada, quien iba a lograr un importante cargo dentro de su complejo entramado. En segundo lugar, también es conocida la insistencia del rey Fernando para establecer una inquisición bajo el control real, obstinación que se manifestó en su institución antes de la obtención del permiso papal correspondiente⁴¹⁸; fue el 1 de noviembre de 1478 cuando Sixto IV emitió una bula en la cual autorizaba a Fernando e Isabel a establecer la Inquisición y en la que aceptaba el ideal de doble cruzada: una exterior contra los musulmanes granadinos, y una segunda interior contra los malos

⁴¹⁴ YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 35-38. Ya en su estudio sobre la reina Isabel, Diego Angulo pensaba que podría tratarse del inquisidor. ANGULO, *Isabel la Católica*, pág. 46.

⁴¹⁵ YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 35-38.

⁴¹⁶ MELERO, *La Virgen y el rey*, pág. 425.

⁴¹⁷ ZURITA, *Anales*, lib. XX, cap. XLIX.

⁴¹⁸ El caso de Valencia fue sintomático. Remito a Jordi VENTURA I SUBIRATS, “El poder reial i la inquisició en temps de Ferran el Catòlic. El cas de València” en VVAA, *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, pág. 571 –en adelante, VENTURA, *Poder reial*– y a Manuel J. ARDIT, *La Inquisició al País Valencià*, Ortiza, Valencia, 1970. Más extenso es el trabajo de José Ángel SESMA MUÑOZ, *El establecimiento de la inquisición en Aragón (1484-1486). Documentos para su estudio*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1987 –en lo que sigue, SESMA, *Inquisición*–.



cristianos⁴¹⁹. Dicha restitución, cuya finalidad última no era otra que la de “introducir sus cuñas [de la monarquía] en el rígido entramado de poder montado en sus estados patrimoniales”⁴²⁰, no estuvo exenta de movimientos opositores que, en base a la defensa de sus fueros, mostraban su disconformidad al ver acrecentar el poder real en detrimento de sus privilegios y libertades⁴²¹. Así, pese al pretexto de actuar en defensa de la fe y de la religión, el rey Fernando tuvo ciertas dificultades con la aplicación del tribunal inquisitorial en algunas ciudades, como Zaragoza, por ejemplo. Y es ahí donde se encuentra el tercer elemento de interés de la composición, Pedro de Arbués, quien había sido asesinado por la resistencia mientras rezaba en la Seo de Zaragoza y quien muy pronto fue santificado por la opinión popular⁴²². Desde luego, ni los reyes quienes, por otra parte, encargaron el sepulcro del malogrado inquisidor⁴²³, ni el propio tribunal, con Torquemada como Inquisidor General de Aragón, iban a desaprovechar este nuevo símbolo, como era el de un mártir por la fe, que les iba a dulcificar el camino de la instauración del Santo Oficio. No en vano, tras las milagrosas exequias, los diputados del reino, quienes habían encabezado la resistencia, comunicaron al rey que “fuemos a los padres inquisidores a la Aljaferia a les offerer este reyno, para favorecer y ayudar a la execucion de su sancto officio”⁴²⁴.

⁴¹⁹ José Ángel SESMA MUÑOZ, *Fernando de Aragón. Hispaniarum Rex*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992, págs. 134-135. En lo que sigue, SESMA, *Hispaniarum rex*.

⁴²⁰ *Ibidem*, pág. 160. Ya en SESMA, *Inquisición*, como en José Ángel SESMA MUÑOZ, “Violencia institucionalizada: el establecimiento de la Inquisición por los Reyes Católicos en la Corona de Aragón”, en *Homenaje al profesor emérito Antonio Ubieta Arteta*, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1989, págs. 659-673, ponía de manifiesto la minuciosa organización de este aparato represivo con el que el Católico pretendía una centralización de su poder. Conforme a sus estudios, con la institución de la Inquisición, don Fernando había triunfado y había conseguido establecer auténticos instrumentos de su poder en el seno de cada uno de los estados.

⁴²¹ Tanto en Aragón como en el resto de sus territorios, el rey quiso establecer su autoridad pasando por encima de las autoridades locales y eclesiásticas. VENTURA, *Poder real*, pág. 571.

⁴²² Durante la celebración de su funeral, de la tumba del asesinado “brollaba la sangre azia arriba desde el suelo, y con esto se tuvo en gran maravilla por do toda la jente [sic] corría allí, tomando de la sangre, otros besando como si fuere San Martín. Estando muerto parecía tener la cara de hombre santo”. Cito transcripción de SESMA, *Hispaniarum rex*, págs. 165-166.

⁴²³ Obra de alabastro de Gil Morlanes que fue realizada en 1490 y que se conserva en la Seo de Zaragoza. Sobre las connotaciones políticas de este encargo remito a Carmen MORTE GARCÍA, “Fernando el Católico y las artes”, en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, págs. 159-160. Aparecerá, en lo que sigue, como MORTE, *Fernando el Católico*. De acuerdo con la autora, los relieves de su sepulcro, reaprovechados en la mesa del altar cuando el sarcófago fue trasladado a la actual capilla de San Pedro de Arbués, son un testimonio iconográfico de primer orden porque narran el desarrollo de los acontecimientos desde la ejecución del inquisidor hasta sus funerales, celebrados en el ambiente del edificio catedralicio y presididos por el arzobispo de Zaragoza, Alonso de Aragón, hijo de Fernando el Católico. MORTE, *Reyes y nobleza*, pág. 148.

⁴²⁴ Cito la transcripción de SESMA, *Hispaniarum rex*, pág. 166.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

639

De esta manera, esta tabla, fuese encargada por el propio Torquemada, por el convento abulense ahora vinculado a la Inquisición o por los Reyes Católicos, sobrepasa el significado puramente devocional hacia la Virgen María, por otro lado de carácter tan medieval, y se configura como una clara manifestación propagandística en defensa del citado tribunal que tanto velaba por la ortodoxia⁴²⁵. La exaltación del Santo Oficio queda plasmada, entonces, por la presencia de algunos de sus personajes más destacados que, incluso, fueron martirizados por su causa⁴²⁶ y por la representación de los soberanos, quienes tanto habían trabajado para su reinstauración; todos ellos custodiados por los más importantes santos de la orden y en oración ante una María de Ternura⁴²⁷.

En conclusión, esta obra, que ha sido tenida como incipiente retrato de corte en el que todavía predomina el carácter de cuadro de devoción⁴²⁸, no hace sino presentar, de acuerdo con las consideraciones de Joaquín Yarza, la piedad religiosa de los soberanos, en cuyas preciosas efigies prima el carácter representativo, que les llevó a intervenir en asuntos relacionados con el culto, la reforma religiosa, los actos piadosos y la promoción de determinados santos hispanos⁴²⁹; férrea e intensa actividad que, como es tan conocido, les valió en 1496 y por parte del pontífice de origen valenciano Alejandro VI, el sobrenombre de Reyes Católicos⁴³⁰.

* (Fig.59) Antes de 1505, por aparecer en documentación de aquel año, debe ser fechado un desaparecido cuadro del cual tan sólo se conoce que, también de carácter

⁴²⁵ Hipótesis ya sugerida por M^a Estrella Cela cuando afirma que la tabla “viene a poner de relieve el refrendo de la Corona a la Inquisición como institución y a su labor de defensa de la ortodoxia religiosa; el Convento abulense se convirtió [...] en un emblema de la lucha contra la herejía y de la Inquisición, con lo cual el establecimiento en el Convento de la residencia de los Reyes, así como la decisión de enterrar en la iglesia a su único hijo varón vinculó estrechamente la fundación a la devoción y a la política religiosa de la Corona”. Cito a CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 518.

⁴²⁶ MELERO, *La Virgen y el rey*, pág. 426.

⁴²⁷ Entendiendo esta tipología según la descripción de Louis Réau, que la caracteriza por su actitud maternal. RÉAU, *Iconografía*, tomo 1, vol. II, pág. 103.

⁴²⁸ CHECA, *Pintura y escultura*, pág. 69.

⁴²⁹ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 455.

⁴³⁰ En una carta fechada el 5 de febrero de 1495 y dirigida al obispo de Granada, Pedro de Anglería dice: “por haber arrojado de Andalucía a los inhumanos sarracenos, por haber sometido a su poder el reino de Granada, por haber expulsado a los judíos, por haber quebrantado a los herejes y, finalmente, por haber ampliado con su bondad las fronteras de nuestra fe”. Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Epistolario*, lib. VIII, n° 157, págs. 293-295. Citado en YARZA, *Ibidem*, págs. 455-456. Jerónimo Münzer hizo referencia, en numerosas ocasiones, a esta catolicidad. De Fernando dijo: “se consagra especialmente a la religión, restaurando iglesias destruidas y fundando otras nuevas”, para luego añadir “Tanto hace este rey a favor de la religión, que lo creerías otro Carlomagno”. De Isabel también hizo especial énfasis: “es religiosa en extremo, y son tatos sus gastos en ornamentos de las iglesias, que resultan increíbles”. Jerónimo MÜNZER, *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemariam*, págs. 111-112 y 104. Citado en Fernando CHECA CREMADES, “Poder y Piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, en VVAA, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, Toledo, 1992, págs. 37-39. Este último se verá referido, en adelante, VVAA, *Reyes y mecenas*.



devocional, mostraba “a lo propio”⁴³¹, es decir, como rey e infante, las figuras de don Fernando y del príncipe don Juan arrodillados junto a San Juan Bautista⁴³². *(Fig.60)Igualmente de fecha dudosa, aunque con seguridad posterior a 1492, es la anónima⁴³³ **Piedad de los Reyes Católicos** que se exhibe en la Catedral de San Juan de Granada, antigua mezquita consagrada por Isabel y Fernando al culto católico en enero de aquel célebre año⁴³⁴. Siguiendo el esquema tradicional de las imágenes devocionales y de donante, ambos flanquean, a ambos lados, la sagrada escena⁴³⁵, en este caso relativa a la Lamentación por Cristo muerto⁴³⁶.

En el centro de la composición, María desolada sostiene sobre su regazo el cuerpo inerte de su hijo. A su derecha se encuentra el último de los profetas de Israel y precursor del Mesías, San Juan Bautista, fácilmente identificable por sus descuidados cabellos y barbas y por el cordero cruciforme recostado sobre el libro púrpura que eleva con su mano izquierda. Con la otra presenta a “EL REY”, como versan las letras ubicadas bajo el soberano que contempla el trágico suceso. En el lado opuesto, María Magdalena también llora la muerte de Jesucristo mientras hace descansar su mano izquierda sobre el hombro de doña Isabel; “Y LA REHINA”, rezan las grafías a ella correspondientes. Ambas efigies, como es usual en este tipo de

⁴³¹ “Un San Juan Bautista pintado en una tabla en la qual estava debuxado a lo propio el rey y el príncipe Don Juan”, se dice en en el inventario de los bienes de la testamentaria de Isabel la Católica, fechado en 1505. Antonio DE LA TORRE, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Instituto Isabel la Católica de Historia eclesiástica, Valladolid, 1968, pág. 265. Citado en MORTE, *Iconografía real*, pág. 153.

⁴³² Jan L. Brans explica que esta noticia descriptiva aparece en el legajo n.º 189 de la Contaduría Mayor del Archivo de Simancas, donde se mencionan los cuadros que habían sido del cargo de Violante de Albión, que ahora lo eran de Juan Velázquez, y que, en 1505, se entregaban al limosnero de la difunta reina para que los llevase a Granada. BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 82, n. 15. Por otra parte, constan también los desaparecidos retratos de doña Isabel con sus cuatro hijas junto a San Juan Bautista en una tabla conservada durante siglos en la capilla real de Granada. Se inventariaron por última vez en 1827, según noticias de Antonio GALLEGO BURÍN, *La capilla real de Granada. 1931. Edición facsímil*, Comares de Granada, Granada, 1991, pág. 222. En lo que sigue, GALLEGO, *Capilla real*.

⁴³³ Las similitudes existentes entre esta Piedad y el Descendimiento de la colección de Don Joaquín Payá de Madrid hacen suponer a Post que se trata del mismo artista. POST, *Spanish painting*, vol. II.II. The Catalan School in the Early Renaissance, 1958, pág. 635 y, de la misma obra, vol. V. The Hispano-flemish style in Andalusia, 1934, págs. 25-26.

⁴³⁴ Tal y como narra la crónica de Bermúdez de Pedraza, esta tabla es un testimonio de cuadro votivo donado en la segunda entrada de los reyes a Granada, el 5 de enero de 1492, cuando la que fuera primera mezquita fue convertida en la iglesia parroquia de San Juan de los Reyes. Cito a Miguel A. SORROCHE CUERVA, “Anónimo. Escuela hispanoflamenca. Piedad con los santos Juanes y los Reyes Católicos”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 359. Se verán como SORROCHE, *Anónimo y VVAA, Reyes Católicos*.

⁴³⁵ Este pasaje, que se intercala entre la *Deposición de la cruz* y el *Enterramiento* y que no está relatada en ninguno de los Evangelios, apareció en el arte en el siglo XII por influencia de las meditaciones de los místicos. RÉAU, *Iconografía*, tomo I, vol. II, pág. 538.

⁴³⁶ El fondo ha sido interpretado como el paisaje de Granada. POST, *Spanish painting*, vol. V. the Hispano-flemish style in Andalusia, 1934, pág. 25.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

641

figuraciones devocionales de índole representativa, se presentan arrodilladas y en oración según indican las filacterias que brotan de sus manos unidas: “*Fac me domine virtutem passionis tui imitari est fide secta[um]*” en la de la reina, y “*Per mortem filii tui delecter me labor tuus*” en la del rey, expresiones que se completan con la de la Virgen: “*Vide te si est dolor sicut dolor meus et servite in vobis*”⁴³⁷.

Fernando II, con incipiente barba, se arrodilla, grave, sobre cojín de armiño. Ataviado con arnés de guerra, del que se distinguen con facilidad los codales y las rodilleras, se cubre mediante una bordada loba sin maneras que remata en redondel también de armiño. Sobre él ha dispuesto grueso collar con grandes eslabones de oro, rico elemento que no logra competir con la lujosa corona que ciñe sobre su cabeza, floronada a dos alturas y con decoración de incisiones y cabujones. Retenida en su cinto, asoma el perfil de una daga, elemento que ya se había visto en una escena votiva anterior⁴³⁸. Desde luego, parece evidente que, a tenor de las circunstancias históricas del momento relativas a la conquista de Granada y, vinculado con ello, la reciente transformación de la mezquita granadina en catedral cristiana, el rey Fernando aspira a aparecer aquí como verdadero y efectivo defensor de la religión verdadera⁴³⁹. Lo mismo ocurre con la reina castellana, vestida asimismo con ricos brocados sobre fina camisa y caracterizada por una gran corona que, de igual forma ornada con pedrería, ha colocado sobre sus rubios y rizados cabellos sueltos.

^{*(Fig.61)} Por otra parte, anterior a 1494 podría ser una **desaparecida tabla** sobre la cual tan sólo se conocen las noticias que de ella dejó Jerónimo Münzer, quien llegó a verla aquel año durante su visita a la mezquita de Málaga. Compositivamente debió de ser parecida a la anterior, salvo en la escena sacra, claro está, pues aquí se ubicaría san Juan Bautista, a quien estaba dedicado el retablo. El viajero explica: “En la mezquita mayor hizo el rey [Fernando II] colocar una hermosa tabla en honor de san Juan Bautista, que es su patrono. Está pintado, el rey, teniendo en la mano una esquila que dice: *Non nobis domine* etc., y la reina, teniendo otra con: *Benedicta*

⁴³⁷ Conforme a la transcripción de SORROCHE, *Anónimo*, pág. 359.

⁴³⁸ En la efigie de este mismo rey que se encuentra en las puertas que cerraban el cancel de los Corporales de Daroca.

⁴³⁹ Además de otros escritores, Juan Barba, en su *Consolatoria de Castilla*, caracteriza al rey Fernando como un militar envidiable y brillante cuando su espada se ponía al servicio de Dios. MORTE, *Iconografía real*, pág. 152.



*sit sancta Trinitas et indivisa Unitas, que fecit misericordiam nobis*⁴⁴⁰. Es de lamentar que nada más se sepa acerca de ella.

Este esquema compositivo de los monarcas o príncipes que flanquean a Cristo crucificado, tiene sus precedentes en obras artísticas del siglo X. ^{*(Fig.62)}Sirva, como ejemplo, el magnífico tríptico de marfil en el cual, en su panel central, presenta a Constantino y su madre Helena a los pies de la cruz⁴⁴¹, tipo iconográfico del que se sirvió, hacia 1355, Carlos IV de Bohemia para ensalzar el relicario de la cruz, realizado al fresco y con incrustaciones de oro⁴⁴². Mucho más conocido, algo anterior a 1377, es el célebre *Paramento de Narbona*, donde figuran, escoltando el triple arco central con Cristo, las elegantes efigies arrodilladas de Carlos V de Francia y Juana de Borbón⁴⁴³. ^{*(Fig.63)}Ya dentro del marco peninsular destacan la ya aludida pintura mural que decora el panteón de San Isidoro de León⁴⁴⁴, algunas composiciones procedentes de la miniatura alfonsí⁴⁴⁵ y, ya de la época de los Reyes Católicos, las iniciales que decoran sendas *Cartas de la Hermandad* que, fechadas en 1477, presentan a la reina Isabel, acompañada por un fraile dominico, acaso Santo Domingo, ante la sacra imagen⁴⁴⁶.

^{*(Figs.64 y 65)}Pueden encontrarse nuevas representaciones del rey de Aragón en el célebre **Político de Isabel la Católica** del cual han sobrevivido 28 tablitas de las 47

⁴⁴⁰ Jerónimo MÜNZER, *Itinerarium*, pág. 58 de la edición española según noticias de BRANS, *Isabel la Católica*, págs. 85-86 y n. 28.

⁴⁴¹ Se conserva en la Bibliothéque National de France (Cabinet des médailles). Paris. Existen otros similares, como el Tríptico Borradaile, de aquellas mismas fechas, que se conserva en el British Museum, Londres, donde figuran Romano y Eudoxia. John LOWDEN, *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris, 2001, pág. 218. En lo que sigue, LOWDEN, *L'art paléochrétien*.

⁴⁴² Oratorio de Carlos IV, en el castillo de Karlštejn. Sobre la utilización de Carlos IV de este motivo iconográfico, remito al epígrafe "The Oratory Doubleportrait: in the tradition of Constantine and Helena" de Iva ROSARIO, *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge, 2000, págs. 40-46. Aparecerá como ROSARIO, *Art and propaganda*.

⁴⁴³ Se exhibe en el Museo del Louvre. Paris. MARTINDALE, *Arte gótico*, pág. 233.

⁴⁴⁴ Cuya composición recuerda, notablemente, al brazo inferior de la cruz de Luis el Piadoso de la iglesia de Santa Maria de Milán, que presenta la pareja real arrodillada y alzando sus brazos hacia el cuerpo de Cristo crucificado. Un detalle de la escena se publica en *Hugues Capet*, Éditions du Rocher, Paris, 2000, pág. 48.

⁴⁴⁵ Como la cantiga CXC, donde Alfonso X se arrodilla ante Cristo sufriente en una cruz de doble travesaño. Este loor dedicado a la Virgen dice: "Poco debemos apreciar al demonio, así Dios me ampare, pues la Virgen ha de guardarnos, que Ella nos conduce, pues la Virgen ha de guardarnos [...] Su saber poco nos daña, pues es nuestra lumbre y nuestra luz la que vio a su Hijo en una cruz, que nos conduce, la que vio a su Hijo en una cruz". Transcripción de José FILGUERA VALVERDE, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. escurialense T.I.1*, Castalia "Odres Nuevos", Madrid, 1985, págs. 309-310.

⁴⁴⁶ En ambas cartas, el general de los dominicos, fray Leonardo de Manusetis de Perusa, a su vez promotor del código, concede a la reina Isabel su participación en todas las obras meritorias de la Tercera Orden de Penitencia de Santo Domingo. Elisa RUIZ GARCÍA, "Carta de Hermandad", en VVAA, *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Ministerio de Educación y Cultura, Museo del Prado, AFEDA, Madrid, 2000, págs. 136-137.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

643

que, originariamente, parece que lo conformaban⁴⁴⁷. Admirada obra⁴⁴⁸ de Juan de Flandes⁴⁴⁹, quien muestra en este conjunto su gran inventiva al conciliar la técnica flamenca de su tiempo con ciertos rasgos hispanos⁴⁵⁰, ha sido fechada, no sin ciertas disconformidades, hacia 1496-1504⁴⁵¹. De todas las tablitas conocidas, hay dos que exigen nuestra atención: por un lado, la escena de la *Multiplicación de los panes y de los peces*⁴⁵²; por otro, *La Entrada de Jesús en Jerusalén*.

La primera de ellas, que se refiere al milagro que realizó Jesús para alimentar a una gran masa de gente que había acudido a las montañas para escucharle, seguramente presenta, a la izquierda de la abarrotada composición, las efigies de los Reyes Católicos⁴⁵³. En primer término, arrodillada y tras dos pequeños, uno de ellos recién nacido, se muestra Isabel, fácilmente reconocible por sus facciones redondeadas, indumentaria, joyel pendiente, peinado, y tocado tan característicos de su iconografía⁴⁵⁴. No obstante, algo que no ocurre con el rey, ha sido puesta de

⁴⁴⁷ Después de la muerte de la reina Isabel, a quien iba destinado el retablo, fue vendido, al igual que la mayor parte de los otros cuadros de la difunta. Para facilitar esta transacción, el conjunto fue desmontado, por lo que todas las tablitas se disgregaron. BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 89. Sobre su destino y actual ubicación remito a Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Institución Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, págs. 185 y sig –en lo que sigue, SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros*– y, algo más reciente, José Ángel SESMA MUÑOZ, “Tablas procedentes del políptico de Isabel la Católica, 1496-1504”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, págs. 465-468.

⁴⁴⁸ Alberto Durero, después de haberlas visto en 1521, diría “yo admiro principalmente un grupo de casi 40 tablitas [...] las cuales en perfección y calidad no he visto iguales”. Transcripción de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 126.

⁴⁴⁹ Aunque hay autores que advierten la intervención de varias manos, como Sánchez Cantón o Lafuente, citados en Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *Artes y artistas. Juan de Flandes*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962, pág. 11. Aparecerá como BERMEJO, *Juan de Flandes*. Esta autora opina que las diferencias en tipos y paisajes de las distintas historias responden a una voluntad de procurar variedad a las escenas. Por otra parte, Ishikawa, al igual que había hecho Sánchez Cantón en 1930, advierte la colaboración de dos artistas, además de Juan de Flandes. Uno sería Michiel Sithium, retratista de las princesas reales y cuyo paso por España es episódico –ISHIKAWA, citado en YARZA, *Mundo gótico*, pág. 161–. En cuanto al tercero, del que casi nada se conoce, se le ha supuesto un origen nórdico y ha sido identificado con el pintor e iluminador de la reina Isabel Felipe Morras Picardo. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 121. Yarza cree que sería más fácil suponer que este tercer maestro pudiera ser Melchor Alemán. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 91.

⁴⁵⁰ Acerca de su estilo Elisa Bermejo diría “La formación básica de Juan de Flandes es la que recibe en su país de origen, si bien a ella se agregan la influencia italiana y la huella que deja en su personalidad artística su nueva patria, Castilla”. BERMEJO, *Juan de Flandes*, pág. 33.

⁴⁵¹ *Ibidem*, pág. 12. Post suponía que, aunque podía haber contratado el retablo en 1506, no debía de haber empezado con él hasta 1510, pues es durante aquel año cuando empiezan a encontrarse las primeras menciones a los pagos, que sobrepasan a su muerte en 1519 al constar noticias de conclusión de remuneración a su viuda. POST, *Spanish painting*, vol. IV, pág. 38 y vol. XII. II, pág. 618.

⁴⁵² Figuraba en un inventario de Toro como “Quando fartó a los cinco mill hombres e predicaba”. BERMEJO, *Época de Isabel la Católica*, pág. 127.

⁴⁵³ El primero en identificar a la reina en esta tabla parece que fue el Marqués de LOZOYA, “Vestigios de la colección de pintura de Isabel la Católica”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, Madrid, 1970, pág. 14. Citado en CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 560, n. 54.

⁴⁵⁴ Se repiten estos trazos en la mayor parte de sus retratos. Como muestra, remito a la *^(Fig.66), donde se ha recogido un repertorio de sus efigies más conocidas. Que proteja a una madre morisca ha sido



manifiesto la diferencia de edad existente entre la mujer retratada e Isabel, que por entonces tendría al menos cuarenta y cinco años, lo que para Joaquín Yarza, evidenciaría lo improbable de la identificación⁴⁵⁵.

Justo detrás, aparece don Fernando quien, en pie, escucha con atención las palabras del Hijo de Dios, que centra el esquema compositivo. Al igual que ocurre con su esposa, también el Católico repite una serie de elementos comunes a otras representaciones suyas, como muestra la carmeñola que cubre su cabeza y las finas cinchas negras que cierran su ropa y que destacan sobre la blanca camisa de debajo⁴⁵⁶.

Bien es cierto que estos parecidos no permiten concluir nada acerca de las identificaciones⁴⁵⁷, aunque es muy posible, vistas las analogías con otras efigies a ellos pertenecientes y los usos artísticos de la época, que los Reyes Católicos quisiesen figurar en algunas de estas tablas. Lo extraordinario de esta tablita es que, como advirtió hace muchos años Friedländer⁴⁵⁸, sirvió de pretexto a Juan de Flandes para realizar retratos, quizás tomados de modelos del natural, para todos los personajes ubicados en la compleja escena. Este rasgo renovador, que consistía en la ubicación de verdaderos retratos en escenas sagradas, prosiguió más adelante en el tiempo según atestiguan algunos inventarios⁴⁵⁹ y ciertas tablas mandadas realizar para Carlos V⁴⁶⁰, por ejemplo.

interpretado como un inequívoco llamamiento a la unidad religiosa. Remito a Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, "La corte y la imagen real" en VVAA, *Reyes Católicos*, pág. 85 –en adelante, DOMÍNGUEZ CASAS, *Corte e imagen*–.

⁴⁵⁵ Aunque observa que Fernando tiene una edad que se acomoda más con la realidad, algo que para el autor no tiene sentido. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 448.

⁴⁵⁶ Remito a la nota 454. El orondo personaje ubicado al lado del rey podría ser Bernardino Fernández de Velasco, segundo condestable de Castilla; el ubicado a la derecha y tocado con bonete negro podría ser el propio Juan de Flandes. Véase DOMÍNGUEZ CASAS, *Corte e imagen*, pág. 85.

⁴⁵⁷ Cuestión abordada por, entre otros, YARZA, *Imágenes reales*, pág. 448 o MORTE, *Iconografía real*, págs. 154-155.

⁴⁵⁸ M. J. FRIEDLÄNDER, *Neus über den Meister Michiel und Juan de Flandes*, Cicerone, 1929, pág. 249. Citado en BERMEJO, *Juan de Flandes*, pág. 33.

⁴⁵⁹ Un inventario de 1516 de los bienes de Margarita de Austria habla de la existencia de una tabla de Sithium en la que aparecía la Virgen rodeada por San Juan y Santa Margarita "*faiz à la semblance* [en otros textos "*au vif*"] *du prince d'Espagne* [Juan] *et de Madame* [Margarita]. Cito a Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, págs. 154-155 –será referido, en lo que sigue, como MARÍAS, *Largo siglo XVI*–. Años antes, M^a Estrella Cela advertía que doña Margarita poseyó "por lo menos dos retratos" de Fernando y también "varios" de Isabel. CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 469.

⁴⁶⁰ Consta que Carlos V fue representado como San Sebastián y como rey Mago en algunos retablos de Juan Correa de Vivar. José M^a CRUZ VALDOVINOS, "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", en *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982, págs. 351-374. Buenas reproducciones y completo estudio de las mismas en Isabel MATEO GÓMEZ, "La pintura toledana en tiempos de Carlos V", en María José REDONDO CANTERA y Miguel Ángel ZALAMA (Coords.), *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2000, págs. 235-254.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

645

Se ha realizado una lectura iconográfica de la escena en base a la identificación del niño que parece ofrecer una joven a un Santo ubicado en primer término. Identificado por algunos con el infante Juan⁴⁶¹, muerto en 1497, otros sostienen que, más bien, pudiera tratarse de Miguel (1498-1500), hijo de Isabel y Manuel de Portugal, o Carlos (1500-1558), hijo de Juana y Felipe el Hermoso⁴⁶², cuyas edades se ajustarían mejor con la del pequeño niño efigiado. Esta entrega simbolizaría, para estos investigadores, la presentación de los sucesivos herederos al trono para que el Santo Apóstol ejerciese su protección sobre ellos⁴⁶³.

^{*(Fig.65)}En la segunda de las tablillas policromadas, que presenta el pasaje de la *Entrada de Jesús en Jerusalén*, también ha querido identificarse con don Fernando al personaje que, ubicado a la derecha de la composición, ofrece su manto de acuerdo con la cita bíblica “Muchos de la multitud tendían sus mantos en el camino”⁴⁶⁴. Así pues, en la bajada del monte de los Olivos, donde conforme al pasaje evangélico la multitud de discípulos comenzó a alabar a Jesús a grandes voces, don Fernando se dispone a cubrir el camino para que Cristo entre, triunfalmente, en la ciudad de Jerusalén. Ataviado de modo muy similar a como aparecía en el anterior episodio, es decir, con la camisa blanca, la oscura ropa cerrada con delgadas cintas negras y la carmeñola, este supuesto retrato se configura como otra gran muestra de la aparición de efigies regias en episodios evangélicos destinados a decorar un retablo de pequeño tamaño para facilitar, se supone, su traslado frecuente⁴⁶⁵.

^{*(Fig.67)}Ya para concluir, las últimas tablas que finalizan el grupo de obras de carácter devocional son dos algo problemáticas. Por un lado, la **Tabla de los Reyes Católicos** que, de inicios del siglo XVI, se conserva en la colección Lázaro Galdiano.

⁴⁶¹ Pues lo pone en relación con el Apóstol que parece recogerlo, a quien identifica con San Juan Bautista. BERMEJO, *Retratos de Isabel*, pág. 52.

⁴⁶² MARIAS, *Largo siglo XVI*, pág. 155, n. 66. Joaquín Yarza ya descartaba la identificación con don Juan y advertía que podría pensarse como lejanamente probable que la muchacha fuera una de las hijas de los reyes. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 448, n. 22.

⁴⁶³ Según Fernando Marias, este tema, relacionado con la idea bíblica de “creced y multiplicaos” para la familia real, encajaría mejor con el pasaje neotestamentario de la obra. MARIAS, *Largo siglo XVI*, pág. 155, n. 66.

⁴⁶⁴ Mt, 21, 8. “Muchos alfombraban el camino con sus mantos y otros con follaje que cortaban en los campos”. Mc, 11, 8. “Según avanzaba, extendían ellos sus mantos en el camino a modo de alfombras”. Lc, 19, 36.

⁴⁶⁵ A pesar de que se había dicho que este retablo había sido encargado para un oratorio particular. Recuérdese, no obstante, que no había una capitalidad fija y que los reyes solían ser itinerantes. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 91.



Por otro, una tabla mallorquina de hacia 1512 que representa la **alegoría de la fundación de la Cartuja de Jesús de Valldemossa**⁴⁶⁶, obra cimera del Renacimiento en Mallorca que, encomendado por el prior Miguel Oliver (1505-1526), presenta la fundación de la cartuja por parte de Martín el Humano en 1399. Quizás obra del castellano Fernando de Coca, documentado en Mallorca entre 1512-1514, parece que estaba destinada a la iglesia mayor del convento aunque luego fue trasladada a su refectorio. En ella, se representa a la Virgen con el Niño cuyo pie besa el rey de Aragón y de cuya mano, al otro lado, recibe la regla el prior, los personajes y principales bienhechores, algunos de los cuales aparecen identificados con rótulos en caracteres góticos.

Ambas pinturas, no exentas de inseguridades en lo que concierne a su autenticidad, muestran, como es habitual en este tipo de figuraciones, a los monarcas arrodillados y en oración ante una imagen sacra. La cautela con la que deben ser tomadas estas representaciones obliga a que, por sus claras coincidencias con respecto a las anteriores, no se desarrolle un profundo análisis sobre las mismas.

Al margen de estas dos últimas manufacturas, que tampoco se descuelgan de la tónica acostumbrada, en estas obras de índole devocional puede observarse una clara unanimidad en lo que a la efigie del rey se refiere. En líneas generales, de canon menor o idéntico a la figura sacra a la cual veneran, los soberanos suelen colocarse en primer plano, arrodillados, con las manos unidas en oración y con la corona que, como insignia de mayor importancia y en honor a al carácter representativo de las figuraciones, ayuda a su identificación. Se ha puesto de manifiesto, asimismo, que bajo estas imágenes votivas puede esconderse un programa iconográfico más complejo relativo a la familia real y a las circunstancias religiosas y políticas del momento, programa que no debe ser entendido como secundario, pues la imagen devocional no es más que una excusa o un esqueleto, por así decir, sobre el cual se adapta una imagen de propaganda que es, por tanto, fundamental. De hecho, como se ha visto, fueron circunstancias ideológicas y no devocionales las que, en la mayoría de los casos, motivaron la promoción de estas obras. En este sentido, quizás

⁴⁶⁶ También llamada *Retaule dels Benefactors*. Puede verse en el Museu Provincial de Belles Arts de Mallorca, con el n° inv. 4148. Una primera referencia de la obra puede encontrarse en Antonio LLORENS, *Real Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa en la isla de Mallorca*, Impr. de Francisco Soler Prats, Palma, 1929, pág. 25.



sea revelador que, salvo una única excepción, todas las pinturas aludan al gobierno de los Reyes Católicos.

3.2.3.- El rey «a lo divino»

El último grupo que forma parte del epígrafe dedicado a las obras de carácter religioso es el que ha sido denominado “El rey «a lo divino»” por mostrar, precisamente, a un rey de Aragón que encarna a un sacro personaje en alguna escena religiosa. No fue extraña esta opción, pues existe infinidad de asuntos sagrados en los cuales diversos soberanos intentaron retratarse a la manera de aquellos personajes venerables, santos de su devoción o también como miembros de su comitiva⁴⁶⁷. Esta iniciativa que procuraba la sacralización del rey y que nacía a raíz del progresivo afianzamiento del poder real centralizador frente a la tradicional corresponsabilidad de gobierno con las instituciones ciudadanas⁴⁶⁸, tampoco fue exclusiva de los años medievales, como muestran las referidas tablas de Carlos V.

Antes de pasar al análisis conviene, sin embargo, señalar dos cuestiones relativas a la estructura del epígrafe y a las identificaciones. En cuanto a la primera, se han organizado las obras en dos grupos distintos. El primero de ellos está dedicado a la Adoración de los Magos en el establo de Belén, conjunto de pinturas que, además de homogéneo y numeroso, ofrecen un entorno especialmente idóneo para insertar la figura de un rey. Por otra parte, el segundo de ellos, como se observará, es mucho más heterogéneo al abarcar un muestrario de distintos pasajes que plasman al rey en diferentes actitudes según el personaje que, se dice, interpreta. En cuanto a la segunda cuestión referente a las problemáticas identificaciones es preciso advertir que este análisis va a hacer referencia a todas las obras acerca de las cuales se ha sugerido, en alguna ocasión, que contienen la imagen de un rey de Aragón. Pese a la ausencia de datos documentales que lo corroboren y, por tanto, a pesar de la prudencia con la que deben tomarse estas

⁴⁶⁷ Sobre todo en Flandes y Alemania. Valentín CARDERERA Y SOLANO, “Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII. El origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Academia de la Historia, Madrid, 1899, pág. 215. En lo que sigue, CARDERERA, *Ensayo histórico*. El rey de Castilla y León también se mostró en tal guisa, como evidencia Alfonso III en una de las escenas dedicadas a San Froilán, en el retablo mayor de la catedral de León, por ejemplo.

⁴⁶⁸ Francesc MASSIP BONET, “Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)”, en *VVAA, XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, pág. 377. Reseñado, a partir de ahora, como MASSIP, *Imagen y espectáculo*.



composiciones en un estudio dedicado a la iconografía del rey de Aragón, se ha preferido exponerlas y estudiarlas todas, aunque muy brevemente algunas, por el simbolismo intrínseco a ellas. Veamos.

^{*(Fig.68)}En cuanto al primer grupo, la primera figuración que supuestamente presenta el rey “a lo divino”, por ser cronológicamente la más temprana, pertenece al **Retablo de la colegiata de Sant Vicenç de Cardona**⁴⁶⁹. Quizás procedente del monasterio de Santa María de Poblet⁴⁷⁰, fechado entre 1347 y 1360⁴⁷¹ y realizado por el maestro de Baltimore⁴⁷², se ha sugerido aceca del mismo que el Ceremonioso se habría identificado como uno de los orantes reales de uno de los paneles⁴⁷³. Es de suponer que, de acuerdo con la iconografía que se ha atribuido a Pedro IV con motivo de su segundo apelativo *el del punyale*, el rey en cuestión no sería otro que Baltasar, ubicado en primer término e identificado por pender de su cinto una visible daga en alusión, claro está, al ya mencionado puñal que empleó para romper los fueros de la Unión. ^{*(Fig.69)}Es verdad que no hay nada en la composición que ayude a certificar que este rey mago es una personificación del aragonés; no obstante, cuanto menos, es posible corroborar, a través del corpus recopilado, que la indumentaria del soberano del retablo fue utilizada, en efecto, en la iconografía del rey de Aragón de la misma época. Por un lado, las ropas dimidiadas constan en algunas miniaturas del siglo XIV, como en el *Tercer Llibre Verd* o en el *Rolde de la cofradia de San Martín de Valdonsera* e, incluso, en algunas de las descripciones de la crónica dictada por el Ceremonioso⁴⁷⁴. Por otro lado, se atestiguan también otros complementos como el mencionado cuchillo, aunque no es exclusivo de Pedro IV, o la *scarcella*, bolsas

⁴⁶⁹ Esta tabla hoy se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) y, de acuerdo con noticias aportadas por Diego Angulo, formaría pareja con la *Natividad* del Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, Cambridge. Noticia extraída de Rosa ALCOY PEDRÓS, “Maestro de Baltimore. Retablo de Cardona”, en BARRAL, (Dir.), *Prefiguración*, pág. 227. En lo que sigue, ALCOY, *Cardona*.

⁴⁷⁰ Las imágenes de los monjes blancos que acompañan el conjunto ha llevado a pensar que el retablo podría tener una procedencia cisterciense y, conforme a las líneas de investigación de Rosa Alcoy, el monasterio de Poblet se configuraría como una de las localizaciones más convenientes. Sobre esta cuestión remito a *Ibidem*, pág. 229.

⁴⁷¹ CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*, pág. 238. Rosa Alcoy reduce algo el marco cronológico, que sitúa entre 1349-1360. ALCOY, *Cardona*, pág. 227.

⁴⁷² VVAA, *Guia art gòtic*, pág. 77.

⁴⁷³ Rosa Alcoy, por ejemplo, señalaba esta posibilidad en su estudio dedicado al Retablo del Condestable, que más adelante será analizado, al advertir que el condestable optó por identificarse “*com havia fet el Cerimoniós (retaule de Cardona o de Poblet) com a donant reial en les imatges sagrades dels tres mags coronats*”. ALCOY, “Retaule del Conestable”, en VVAA, *Barcelona gòtica*, pág. 231. Es una hipótesis que no reitera en ALCOY, *Cardona*, págs. 227-230.

⁴⁷⁴ Pedro IV describe de este modo su vestimenta durante la entrada a Mallorca una vez conquistada: “*Erem vestits, a la manera tiesa, de drap meitadat, ço és, la una part de vellut vermell e l'altra de drap d'aur, així que érem fort prim vestits per el calor de l'estiu. E anàvem ab lo cap descobert*” Pedro IV, *Crònica*, cap 3.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

649

pendientes del cinto que se exhiben, por vez primera, en el *Tercer Llibre Verd* de Barcelona. Para finalizar, si bien no fue muy frecuente en las efigies de los reyes de la Corona de Aragón, ha sido posible recoger una figuración en la cual el soberano se presenta tocado con corona bajo cofia de fino hilo. Se trata del calderón que decora el folio 86r de los *Usatges i constitucions de Catalunya*, posterior a 1333, que se conservan en Lérida y que representan a Jaime II. Pese a esta carestía, es posible advertir este mismo tocado en figuras regias coetáneas, como el San Luis del *Libro de Horas de María de Navarra*, o uno de los reyes de un *De Regimine Principum* de Gil de Roma⁴⁷⁵ que se conserva en la Universidad de Valencia⁴⁷⁶, por ejemplo.

Sea como fuere, lo verdaderamente interesante es que fue este mismo soberano quien otorgó y manifestó, por vez primera, la importancia de la fiesta litúrgica de la Epifanía dentro de la campaña de prestigio de la dinastía que desarrolló a lo largo de su reinado. Pedro IV se sacralizaría al interpretar durante la misa de los reyes, él mismo y ante su corte, el papel de los Magos al realizar la ofrenda ritual de oro, incienso y mirra⁴⁷⁷. Además, consta una temprana noticia documental que, fechada hacia 1325, pone de manifiesto la comparación de los reyes de Aragón con los Magos de Oriente. Nos referimos a la crónica de Ramón Muntaner, cuyo capítulo XCVI dice:

⁴⁷⁵ Intelectual inserto dentro de los últimos teóricos de la teocracia, postulado filosófico en decadencia en beneficio del apogeo de quienes defendían la absoluta autoridad del monarca. Sobre el promotor de este precioso códice iluminado, nada se conoce. Sus delicadas iniciales, fechadas a finales del siglo XIV o inicios del XV, se integran dentro del círculo de manuscritos de la casa real más o menos coetáneos. Presentan las figuras de los monarcas sobre el usual fondo monocromo ornado con trazo dorado que dibuja sucesión de rombos cuyo interior guarda otros motivos ornamentales, a excepción de la del folio 174r que, además, casi está borrada. Actualmente se guarda en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (antes Ms. 435 y ahora Ms. 594). Algo de información general acerca del mismo en Marcelino GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, vol. I, Librería Maragat, Valencia, 1913, pág. 220.

⁴⁷⁶ A excepción del último, todos los manuscritos citados han sido analizados en el capítulo correspondiente a miniatura. A este respecto adviértase las concomitancias existentes entre esta pintura y las miniaturas de la órbita de Arnau Bassa.

⁴⁷⁷ Según se prescribe en las ordenanzas dictadas por el monarca: “*en festa [...] de la aparició de la Estela, cor aquell dia per Reys Aur, Mirra e Encens foren offers a Iesu-Christ Salvador nostre, volem que offiram en la maior Missa un diner daur dins una capseta, e encens dins altre, e mirra en altre poca quantitat, cor sol aço a significança fem dels tres Reys qui en semblant dia les sobredites coses en Betleem offeriren a nostra Dona Santa Maria*”. Anna M^a ADROER TASIS, “Algunes notes sobre la Capella del Palau Major de Barcelona”, en *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 19, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1989, pág. 387 –se verá como ADROER, *Algunes notes*–. Según Joan Molina, probablemente esta ceremonia áulica tomaba muchos de sus elementos de las representaciones teatrales populares dedicadas a la Epifanía, como el *Auto de los Reyes Magos* o el *Misteri del Rei Herodes*. Joan MOLINA I FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, pág. 166 –aparecerá referido como MOLINA, *Arte, devoción y poder*–. Es preciso advertir que en las *Leges Palatinae* mallorquinas no existe referencia alguna acerca de esta escena de adoración protagonizada por el monarca. Remito a los epígrafes “*De vigilia [et die] nativitatis domini*” y “*in die Epiphaniae*”, copiados y transcritos por Miguel Pascual Pont en Gabriel LLOMPART MORAGUES y Marcel DURLIAT, *Jaume III rei de Mallorca. Lleis palatines*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991, págs. 122-123 y 179.



“Com les naus e les galees e los llenys armats hagren feta vela, aquell senyor qui guià los tres Reis e els tramès l’estela ab qui es guiaven, així tramès Déus a aquestes tres persones estela de gràcia sua, ço és, a madona la reina, e al senyor infant En Jacme [futuro Jaime II] e el senyor infant En Frederic. E així són tres persones que podets comparar als tres Reis qui anaren a orar, los tres Reis, Jesucrist, dels quals la un havia nom Baltasar, l’altre Melquior, e l’altre Gaspar. Que per Baltasar, qui fo lo pus devot hom qui anc nasqués [...] així ho podem dir de madonna la reina; [...] En Jacme podets comparar a Melquior [...] e així lo senyor infant En Jacme pot hom comparar a ell, que totes aquestes bondats, e molt més, ha en ell. E l’infant En Frederic pot hom comparar a Gaspar, qui era jove e nin”⁴⁷⁸. En esta misma línea, aunque ya en tiempos de Martín el Humano, se hallan nuevos síntomas sensitivos de sacralización del rey de Aragón. Y es que, ya durante su coronación y para acrecentar el rol de escogido por la providencia, hizo representar algunas funciones teatrales cuya finalidad última no era otra que la de mostrar, visualmente, su privilegiada relación con las esferas celestiales⁴⁷⁹.

Ya hace algunos años, Franz Cumont y André Grabar⁴⁸⁰ evidenciaron que el arte cristiano tomó este motivo, como tantos otros, de arte imperial romano y bizantino. ^{*(Fig.70)}La más antigua representación sobre la ofrenda del emperador que se dirige a Cristo o a la Virgen es el célebre mosaico de San Vital de Rávena, de hacia 546-548, donde Justiniano y Teodora llevan solemnemente sus presentes hacia el altar de la iglesia. A primera vista, a excepción de la ofrenda claro está, nada parece relacionar a los emperadores con los Reyes Magos y, por tanto, ninguna vinculación parece tener esta escena con la personificación de un rey en la escena de Adoración al Niño. ¿Qué razón, entonces, es la que permite explicar que este mosaico deba ser entendido como un precedente iconográfico de las imágenes que se estudian en este epígrafe? ^{*(Fig.71)}Ya advertido por Grabar, un detalle permite tal aseveración: el manto de la emperatriz, cuyo ribete inferior está bordado con los tres Reyes Magos que se

⁴⁷⁸ MUNTANER, *Crònica*, cap. XCVI.

⁴⁷⁹ Uno de los espectáculos más destacados fue aquel en el cual se representaba un Paraíso con diversas gradas donde se sentaban los santos presididos por Dios Padre rodeado de serafines. Desde ahí, en lo alto, descendía una nube en la que un santo, al tiempo que cantaba poemas relativos a la coronación, se acercaba al rey y le servía de aguamanos, cerezas, todo tipo de viandas y una copa. Pere Miquel CARBONELL, *Cròniques*, en concreto el epígrafe “*Segeixen-se los convits fets ensemps ab molts gentils y plasents entremesos en la excel.lentissima festa que.s féu en la coronació del dit rey En Martí. E primerament direm del primer convit*”, vol. II, págs. 184-186.

⁴⁸⁰ Franz CUMONT, “L’Adoration des Mages et l’art triomphal de Rome”, en *Atti della Pontificia Accademia de Archeologia, serie II, memoire III*, Rome, 1932, págs. 82-105 y André GRABAR, *L’empereur dans l’art byzantin. Recherches sur l’art officiel de l’Empire d’Orient*, Librairie Les Belles Lettres, Paris, 1936, págs. 99-111. En adelante, GRABAR, *L’Empereur*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

651

inclinan para ofrecer sus obsequios al Niño⁴⁸¹ en un tipo iconográfico frecuente desde hacía años⁴⁸². Y es que, al igual que el Ceremonioso haría casi mil años después, estos emperadores ya ofrecían, por ellos mismos, presentes ante el altar durante las fiestas de Pascua⁴⁸³. *(Fig.72) Por otra parte, existen también otras obras pictóricas más o menos coetáneas al retablo catalán en las que se ha querido identificar a algún monarca como parte integrante de la real comitiva. Casos paradigmáticos son el *Tríptico Morgan*, realizado por un maestro anónimo de Bohemia hacia 1355-1360⁴⁸⁴, y el mural del maestro Teodorico que representa la *Adoración de los magos* que decora una de las capillas del castillo Karlštejn, anterior a 1367⁴⁸⁵. Ambas parecen presentar, entre las figuras de los Reyes oferentes, a Carlos IV de Bohemia⁴⁸⁶.

*(Fig.73) De vuelta a la Corona de Aragón y al repertorio iconográfico que nos ocupa, también se había insinuado que uno de los Magos que protagonizan la Adoración del **retablo del monasterio de Santes Creus**⁴⁸⁷, contratado por Pere Serra en 1404 y culminado por Lluís Borrassà en 1411⁴⁸⁸, era un miembro de la casa de Aragón. El único motivo que llevó a los historiadores a sospechar que el rey en pie y colocado de frente podía representar a un monarca aragonés es la sucesión de “A” que, bordadas en oro sobre su roja hopa de anchas mangas y cuello alto, indicarían el término Aragón⁴⁸⁹. A este controvertido argumento hay que añadir la variedad de

⁴⁸¹ *Ibidem*, págs. 106-107.

⁴⁸² Obsérvese los mosaicos de la nave de San Apolinar Nuevo de Rávena, del siglo V, cuyo detalle se reproduce en las láminas.

⁴⁸³ Así lo hace saber el *Libro de las Ceremonias*, sensiblemente posterior a dichos emperadores aunque fiel a las antiguas tradiciones. *Idem*, pág. 107.

⁴⁸⁴ Se conserva en la Pierpont Morgan Library, en New York.

⁴⁸⁵ En la capilla de la Pasión del Señor. ROSARIO, *Art and propaganda*, pág. 99.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, especialmente el epígrafe “Rex et sacerdos: Charles IV as a priestly monarch”, págs. 96-102.

⁴⁸⁷ Desmontado, sus tablas se dispersan por varios museos. En concreto, la que presenta la Adoración de los reyes se encuentra en el Museo Diocesano de Tarragona. En origen era un retablo de tipo mixto, pintura-escultura, de larga tradición en las comarcas tarraconenses; aunque Emma Liaño afirmaba que los más antiguos conocidos se remontan a 1345 –Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “Guillem Timor, un artista de Montblanch en el siglo XIV”, en *Quaderns d’Història Contemporània. Homenatge a M^a Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, 1991, págs. 273-293–, también advertía la posibilidad de que la costumbre fuese más antigua, de comienzos de centuria –Emma LIAÑO MARTÍNEZ, Nuria MIRACLE y Montserrat SANMARTÍ, “Obras románicas para la iglesia de Forés en el siglo XIV”, en *Universitas Tarraconensis*, n^o X, Tarragona, 1991, págs. 327-332–. Ambas referencias proceden de Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “Guerau Gener y la presencia artística valenciana en Cataluña en el siglo XV”, en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia, 1993, pág. 154, n. 11 y 12 – en adelante, LIAÑO, *Guerau Gener y VVAA, Arte valenciano*–.

⁴⁸⁸ Gudiol i Ricart había advertido que la participación de Borrassà en esta obra seguramente fue ingrata, pues cargo de su hizo cargo de su conclusión el retablo estaba casi todo dibujado y en buena parte pintado. GUDIOL, *Pintura gòtica*, citado en Núria DE DALMASES I BALANÀ y JOSÉ PITARCH, Antoni, “Art gòtic segles XIV-XV”, en *Història de l’Art Català*, vol. III, Edicions 62, Barcelona, 1984, pág. 221. En lo que sigue, DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*.

⁴⁸⁹ Post diría: “Que este rey pretende evocar a algún rey de Aragón no hay duda, pues su indumentaria lleva un brocado con la real A de Aragón que aparece en los fondos de las cabezas valencianas”. POST,



opiniones a la hora de decidir cuál es el rey aparentemente representado: unos afirman que se trata de Jaime I⁴⁹⁰, otros sostienen que no es sino Pedro IV⁴⁹¹, mientras que también hay quienes piensan que, de acuerdo con el mencionado bordado, debería identificarse con Alfonso V⁴⁹².

Al igual que ocurría con la tabla anterior, ningún dato puede confirmar que el rey oferente represente a un rey de la Corona de Aragón. Sea como fuere, esta escena del retablo, que ha sido considerada, junto con la Epifanía, como la obra maestra de Borrassà⁴⁹³ y como uno de los hitos artísticos de la primera etapa del gótico internacional⁴⁹⁴, presenta a un monarca hacia el cual se dirigen casi todas las miradas pues, salvo Melchor, la Virgen y el Niño, ubicados en primer plano, el resto de personajes observan al insigne mago que, por su púrpura indumentaria, destaca del resto de la composición. A tenor del movimiento artístico en el cual se inserta la pintura, conviene destacar la riqueza de detalles que se manifiesta en los atuendos y, en concreto, en los complementos, como los cinturones y las coronas que parecen obra de un minucioso joyero u orfebre.

*(Fig.75) Pasando por alto la Adoración de los Reyes Magos⁴⁹⁵ que realizó hacia 1437-1438 el “pintor del rey de Navarra”⁴⁹⁶ Blasco de Grañén donde, también

Spanish painting, vol. III. The Italo-Gothic and International Styles, 1930, pág. 120. Las cabezas valencianas no son otras que las tablas de la sala del consell de Valencia, a las que más adelante se hará la oportuna referencia.

⁴⁹⁰ Por sus concomitancias con la tabla valenciana que, se supone, representa al Conquistador. POST, *Ibidem*. Vid. *(Fig.74). Desde luego, los parecidos entre ambas pinturas permiten advertir la repercusión de la pintura valenciana en el retablo tarraconense, influencias levantinas en el marco catalán que fueron puestas de manifiesto en, entre otros, LIAÑO, *Guerau Gener*, pág. 152; o Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Guerau Gener i les primeres tendències el gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes”, en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995, págs. 179-213. Ambas citadas en MIQUEL, *Martín I*, pág. 796, n. 54. De nuevo con respecto a la tabla a analizar, cabe destacar la estancia en Valencia de Gener y su colaboración con Marzal de Sax y Gonzalo Peris –VVAA, *Guia art gòtic*, pág. 99–. Por otro lado, de nuevo Rosa Alcoy advertía que no hay nada que impida suponer que Borrassà hiciese un primer viaje a tierras valencianas, pues en 1405 consta como vecino de la ciudad del Túria. ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 235. La itinerancia de artistas también fue puesta de manifiesto en Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999, Centro Cultural “Casa del Cordón”*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y de Bellas Artes, Burgos, 2001, en especial pág. 367.

⁴⁹¹ CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 289.

⁴⁹² Esteban SARASA SÁNCHEZ, *Alfonso V el magnánimo. La imagen real. Exposición organizada por el Justicia de Aragón en el Palacio del Justiciazgo, 17 diciembre 1996 - 19 enero 1997*, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 1996.

⁴⁹³ YARZA, *Mundo gótico*, pág. 117. Emma Liaño advertía que, aunque se ha afirmado que la labor de Pere Serra es aquí inapreciable, la obra tarraconense presenta claras huellas de sus rasgos característicos –LIAÑO, *Guerau Gener*, pág. 151–. Por su parte, Francesca Español señala que, pese a los avatares, fue la obra más ambiciosa del pintor. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 308.

⁴⁹⁴ ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 245.

⁴⁹⁵ Se conserva en el Museo de Zaragoza. Sala 12. Miguel BELTRÁN LLORIS (Coord.), *Museo de Zaragoza. Guía*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo de Aragón, Zaragoza, 2003, pág. 232. La carta de pago otorgada por Blasco de Grañén a favor de los representantes del lugar de



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

653

supuestamente, ha querido verse a Juan II de Navarra, quien luego fue rey de Aragón, la atención del presente análisis va a centrarse en la célebre **Adoración de la capilla de Santa Ágata** de Barcelona que, fruto del afamado pincel de Jaume Huguet y su taller⁴⁹⁷, fue concluida entre los años 1464-1465⁴⁹⁸.

^{*}(Fig.76) Este conjunto, encomendado por Pedro de Portugal para sustituir el retablo del altar principal promovido por Pedro el Ceremonioso a Ferrer Bassa en 1344⁴⁹⁹, se configura como una clara muestra del temperamento artístico del Condestable quien, a los pocos meses de su llegada al trono, inició una intensa actividad que afectó a lo más representativo de la realeza en la ciudad de Barcelona, el Palacio Real, símbolo emblemático por excelencia de la dinastía condal⁵⁰⁰. Y es que las complejas circunstancias que lo llevaron a alcanzar el cetro del reino de Aragón tuvieron mucho que ver en dicho impulso artístico, pues hay unanimidad en que gran parte de sus iniciativas respondieron tanto a satisfacer sus intereses artísticos como a una voluntad legitimadora⁵⁰¹; elegido por la Generalitat contra las aspiraciones de Juan II, Pedro de Portugal tuvo un breve reinado en el cual se vio obligado a justificar, por cualquier vía, sus derechos recién adquiridos. Entre las

Lanaja, de donde procede la tabla, se publicó en M^a Carmen LACARRA DUCAY, “Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)”, en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, pág. 819.

⁴⁹⁶ SESMA, *Corona de Aragón*, pág. 138.

⁴⁹⁷ La participación de su taller ha sido sugerida por la celeridad con que se pintó la obra. Además se sabe que, en otras pinturas contratadas a Huguet, se exigía que fueran de su pincel las manos y las caras. CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 400. Sobre la obra de carpintería, véase José M^a MADURELL MARIMÓN, “El retablo del condestable. Más documentos para su historia”, en *Archivo Español de Arte*, n^o 113, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956, págs. 74-75.

⁴⁹⁸ La obra se conserva *in situ*, por lo que puede observarse en el mismo lugar para el cual fue pintada hace más de 500 años.

⁴⁹⁹ Es el mismo pintor a quien Pedro IV había encomendado los retablos para la Aljafería y para los castillos de Lérida y Perpiñán. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 265.

⁵⁰⁰ Quizás la pintura se comenzó en el mes de abril de 1464, a los tres meses escasos de su llegada a la Ciudad Condal. J. Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, *Pere de Portugal, “rei dels catalans” vist a través dels registres de la seva cancelleria*, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, vol. VIII, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1936, pág. 156. Se verá, en lo que sigue, como MARTÍNEZ FERRANDO, *Pere de Portugal*. Por otra parte, no hay que olvidar que él mismo fue también gran literato, pues escribió prosa y poesía en castellano, como testifican la *Sátira de felice e infelice vida*, la *Tragedia de la insigne reina doña Isabel* y las coplas del *Menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*. Roser SALICRÚ I LLUCH, “Pere IV, el Conestable de Portugal (1463-1466)”, en SANS (Coord.), *Els comtes sobirans*, pág. 181. Aparecerá como SALICRÚ, *Pere IV, el Conestable*.

⁵⁰¹ Es lo que algunos han sintetizado como “El príncipe, aunando su amor a las Bellas Artes con el interés de congraciarse con los catalanes y dar sensación de estabilidad a su corte, emprendió obras importantes”. AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, *Barcelona*, pág. 246. Por otro lado, otros investigadores también han querido ver, en esta importante promoción, un medio para construir un mundo ilusorio que le permitía evadirse de una desapacible realidad, marcada por la guerra civil, las tensiones con los representantes de la Generalitat y la falta de recursos económicos. MOLINA, *Arte, devoción y poder*, págs. 17-18.



diversas obras por él promovidas cabe destacar el proceso de consolidación y reforma del Palacio Real y sus intervenciones en la capilla real de Santa Águeda, un espacio tradicionalmente favorecido por los miembros de la Corona de Aragón⁵⁰², con lo que se vinculaba, directamente, a todos ellos. En este sentido y en términos de Jaume Barrachina, Pedro de Portugal no ejerció sus empresas artísticas donde eran más necesarias por escasez, sino donde fueron más rentables simbólicamente⁵⁰³.

Conviene recordar que la capilla, comenzada en 1302 por Jaime II siguiendo posiblemente el modelo del palacio real francés⁵⁰⁴, había llegado a conformarse como uno de los espacios áulicos más importantes y representativos del rey de Aragón; Pedro IV había ordenado que, en ciertas fiestas, se colocase otro retablo de plata con la imagen central de la Virgen y que, a su alrededor, fueran expuestas todas las reliquias de la capilla para que pudiesen ser visitadas y veneradas por el pueblo. Parece claro que esta disposición no hace sino encubrir una clara exhibición del poder de la realeza, tanto en el ámbito espiritual por la posesión de importantes reliquias, como en el económico por la tenencia de preciosos relicarios de rica orfebrería⁵⁰⁵. Por otra parte, y en relación también con el simbolismo del templo real, nuevo paso significativo se dio en tiempos del rey Martín, quien concluyó una vía sacra que comunicaba la tribuna real de la capilla de Santa Águeda con el oratorio alto que había ordenado construir entre dos contrafuertes de la catedral, dando como resultado un palacio flanqueado por dos iglesias, la real y la diocesana, hacia las que podía acceder, directamente, mediante un nuevo pasadizo interno⁵⁰⁶.

En lo que concierne al retablo, la elección de las escenas relativas a los Siete Gozos de María, tampoco fue casual. El efímero rey aragonés había escogido este episodio más que por las corrientes de veneración marianas propias de aquel momento, que eran muy fuertes, por sus verdaderas y profundas inclinaciones

⁵⁰² Joan MOLINA I FIGUERAS, *Jaume Huguet*, Colección Historia 16, Historia 16, Madrid, 1992, pág. 31. En lo que sigue, MOLINA, *Jaume Huguet*.

⁵⁰³ Jaume BARRACHINA NAVARRO, "Retaule del Conestable", en VVAA, *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993, pág. 169. Aparecerán como BARRACHINA, *Retaule del Conestable* y VVAA, *Jaume Huguet*.

⁵⁰⁴ Recuérdese que la segunda esposa de Jaime II fue Blanca de Anjou, cuyo escudo figura esculpido, junto al lado del del rey de Aragón, en los muros del ábside. Agustí Durán supone que acaso fue propósito de la reina, por razón de linaje y parentesco con Luis de Francia, la imitación del palacio real de Paris en el Palau Reial de Barcelona. Para el autor, refuerza la hipótesis el hecho de que ambas estuviesen dedicadas a las reliquias de la Pasión, que fueran confiadas a los monjes del Cister y, más adelante, a los celestinos. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol I, pág. 238. Más información sobre esta cuestión en "Històries paral·leles dels antics palaus reials de Barcelona i de Paris", en *Ibidem*, págs. 268-271.

⁵⁰⁵ BARRACHINA, *Retaule del Conestable*, pág. 168.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

655

espirituales. *(Fig.77)No en vano don Pedro, durante la guerra, había ofrecido una valiosísima cruz de orfebrería a la Virgen de Montserrat y había regalado a la Virgen de Castelló una espléndida corona de plata dorada en la que destacaba su divisa personal *paine pour joie* y el escudo palado coronado sostenido por un ángel⁵⁰⁷. Por otra parte, conforme a popularidad de los gozos marianos en la liturgia a finales de la Edad Media, cabe la posibilidad de que la designación de estos contenidos estuviesen también relacionados con los oficios religiosos que, acaso, se practicaban en el marco de la capilla real. De acuerdo con los postulados de Joan Molina, el retablo de Huguet no sólo iba a ser una expresión plástica del ciclo mariano, sino también un soporte visual de los diferentes himnos y textos litúrgicos dedicados a los siete gozos⁵⁰⁸. Desde luego, la vinculación de la capilla real con la Virgen María está atestiguada desde, cuanto menos, inicios del siglo XIV porque consta que en 1317, quince años después del comienzo de su construcción, se había colocado un retablo dedicado a María en su altar mayor⁵⁰⁹; como se ha indicado en líneas anteriores, el encargo del Ceremonioso no iba a cambiar la advocación, como tampoco el del Condestable⁵¹⁰.

Dotado de *una cortina davant*⁵¹¹, el retablo exhibe, en su panel central⁵¹², una preciosa escena de Epifanía que se inserta dentro de lo que sería el segundo período

⁵⁰⁷ Parece ser que la elección de la Virgen a la que realizar la donación tuvo una clara intencionalidad política. La iglesia de Castelló era una especie de segunda catedral gerundense donde el obispo de Gerona, Margarit, reacio al nuevo rey, tenía palacio, por lo que se trataba de un lugar lleno de connotaciones. Por otro lado, también cabe la posibilidad de que la elección del maestro estuviera condicionada, asimismo, por cuestiones políticas. Se sabe que el orfebre Pere Àngel, quien contrató la obra, era un exiliado que había abandonado su ciudad para vivir en Sant Feliu de Guíxols, pueblo del bando de la Generalitat. Bibliografía y más cuestiones acerca de esta obra en Jaume BARRACHINA NAVARRO, "Corona del Condestable", en VVAA, *Cataluña medieval*, págs. 328-329.

⁵⁰⁸ Joan MOLINA I FIGUERAS, "Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet", en VVAA, *Jaume Huguet*, pág. 80. En lo que sigue, MOLINA, *Caràcter i funció*.

⁵⁰⁹ BARRACHINA, *Retaule del Conestable*, pág. 168.

⁵¹⁰ Hasta la construcción de la capilla gótica, el palacio había contado con una capilla anterior también dedicada a la Virgen. Un documento conservado en el Archivo de la Corona de Aragón fechado en 1173, explica que Alfonso II la cedió a los canónigos de Santa Eulàlia del Camp a condición de que celebrasen misa diaria con la correspondiente solemnidad. (ACA, reg. 2, fols. 21-22). DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol I, pág. 238.

⁵¹¹ *Ibidem*, pág. 170. Quizás este cortinaje tuviese la función que tenían las puertas de algunos retablos, como el de Pere Joan de la Seo de Zaragoza, por ejemplo. Concluido en 1445, se complementa de unas puertas que, según se especifica en abundante documentación, se abrían coincidiendo con las grandes fiestas del año litúrgico o con alguna ceremonia protagonizada por la familia real. Más detalles en M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General S. A. y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 111.

⁵¹² Se han conservado otros ejemplos pictóricos coetáneos que muestran que, aunque no fue muy frecuente, en ocasiones se destinaba esta zona privilegiada a la escena de la Adoración de los reyes, con lo que se rompía un precepto casi universal durante el período gótico: el de reservar aquel importante lugar para la imagen mayestática del santo titular. Sirvan como ejemplo la tabla atribuida a Huguet procedente de Vich y la tabla de Reixac del convento de Rubielos de Mora. MOLINA, *Arte, devoción y poder*, pág. 160.



656

de la obra huguetiana, ciclo que se caracteriza por una regresión conceptual de su arte, aunque no decadencia⁵¹³, según denuncian la aplicación de fondos dorados, la acentuación de los elementos decorativos y la ausencia del realismo y naturalismo que tanto habían determinado su primera etapa⁵¹⁴. Obra elogiada y copiada en tiempos posteriores⁵¹⁵, su panel central adecuaba su iconografía a una capilla cuyo ritual, en determinados días señalados, permitía contemplar una ceremonia similar.

Así, la tabla presenta al Niño que, en brazos de su madre, bendice al viejo Melchor quien, habiendo ofrecido su presente, permanece todavía arrodillado a sus pies. Tal y como ocurría en el *retablo de Santes Creus*, San José y Baltasar observan al rey, esta vez imberbe e identificado con el Condestable⁵¹⁶, que alza su mano para quitarse la corona con el fin de mostrar sus respetos al futuro Salvador. La riqueza de su atavío es patente en su largo sayo oscuro bordado con hilo de oro, espléndida labor que también se observa en la larga tela colgante y emergente del capirote de rollo que engalana su cabeza. La abundancia de piedras preciosas que ornamentan su indumentaria y complementos, como su cinturón, las cinchas de la espada y de la daga o el broche de su pecho, se hace extensiva a los otros personajes, si bien su ubicación, que permite que sea contemplado casi en su totalidad, le otorga mayor protagonismo y magnificencia.

Ciertamente, la figura no ostenta ni exterioriza ningún dato que permita verificar que, en efecto, representa al Condestable. Al margen de ciertas observaciones que, aunque sugerentes, poseen escaso valor objetivo⁵¹⁷, sí existen algunos detalles concentrados en las casas bajas y externas del retablo que, destinados a prestigiar a don Pedro de Portugal, permiten sospechar que en la figura de Gaspar se esconde una imagen emblemática del monarca: la colocación de dos santas princesas, Santa Catalina de Alejandría y Santa Isabel de Portugal. En este

⁵¹³ ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 311.

⁵¹⁴ DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 266. Esta regresión parece que se produjo por la intervención, cada vez mayor en sus obras, de su taller. MOLINA, *Jaume Huguet*, pág. 8.

⁵¹⁵ En este sentido, Frédéric-Pierre Verrié diría: “Huguet [...] pintó una Natividad poco lograda que tuvo, sin embargo, algunos imitadores de carácter popular”. Frédéric-Pierre VERRIÉ, *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona, 1942, pág. 64. Entre los casos que más evidencian la adaptación de las escenas de este retablo en obras posteriores cabe citar el retablo de la capilla del castillo de Peralta, los retablos de la capilla de Esperanza de Bolvir y el de Santa María del Camino, o el retablo de la Piedad de Sant Llorenç de Morunys, obra de Francesc Solives. ALCOY, *Pintura gòtica*, pág. 313.

⁵¹⁶ MARTÍNEZ FERRANDO, *Pere de Portugal*; CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 400; DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 265; Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Retaula del Conestable”, en VVAA, *Barcelona gòtica*, pág. 231; SALICRÚ, *Pere IV, el Conestable*, pág. 181.

⁵¹⁷ Como que “lleva en su rostro un sino trágico”, CAMÓN, *Pintura medieval*, pág. 400. O “en esos momentos sentía verdadera necesidad de auxilio divino”, DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 265.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

657

sentido, la ubicación de dos escudos palados y coronados sostenidos por ángeles sobre ambas mujeres venerables y ejemplares, y la inscripción de su divisa “*paine pour joie*” en el pavimento de la tabla dedicada a Santa Catalina, está lleno de un significado glorificador que acentúa el clima de apoteosis áulico⁵¹⁸.

Señalaba Xavier Barral en un estudio reciente⁵¹⁹ que las últimas revisiones habían lanzado voces contrarias a esta identificación en base a la incompatibilidad de edad entre Pedro V y el representado, y el carácter demasiado reciente de la costumbre de identificar a los monarcas con los reyes de Oriente. Por otra parte, Jaume Barrachina sugería que, si este retrato fuese tan evidente, Juan II lo habría destruido tras vencer la guerra⁵²⁰. ¿Qué cabe decir al respecto?

En primer lugar, conviene tener en cuenta que lo que aquí se busca no es tanto una representación física, sino alegórica. *(Fig.78) En segundo lugar, tal y como se ha indicado en líneas anteriores, la utilización de este motivo iconográfico para la exaltación de príncipes no era tan reciente, pues constan ejemplos europeos desde mediados del siglo XIV. Además de los ya citados en líneas anteriores, se destacarán, ya dentro del siglo XV, la miniatura que decora el *Libro de Horas de Étienne Chevalier* que realizó Jean Fouquet hacia 1450 y donde figura Carlos VII de Francia, y el retablo con Carlos el Temerario de hacia 1458-1459 procedente de Santa Colomba, obra de la mano de Rogier van der Weyden⁵²¹. En este sentido, la sospecha de la familiaridad del Condestable con la pintura flamenca parece razonable, pues no sólo conocía la pintura que había en Portugal y Castilla, recuérdese que Van Eyck había pintado un retrato de su tía Isabel en la corte portuguesa, sino que el envío de

⁵¹⁸ MOLINA, *Caràcter i funció*, pág. 80. Aunque santa Isabel no fue canonizada hasta 1621, consta que, poco después de su muerte, fue objeto de culto tanto en Portugal como en Cataluña. Para más información remito a A. G. RIBEIRO DE VASCONCELLOS, *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão (o Rainha Santa)*, Coimbra, vols. I y II, 1894 y Ángel SAN VICENTE, *Isabel de Aragó. Rainha de Portugal*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995. Ambos citados en MOLINA, *Arte, devoción y poder*, pág. 171, n. 51. La representación de escudos o emblemas en el pavimento era una fórmula de uso bastante común para aludir al comitente de la obra; poco antes se había utilizado, por ejemplo, en la célebre *Virgen de los consellers* de Lluís Dalmau. Otros ejemplos coetáneos en Joan MOLINA I FIGUERAS, “La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos”, en *XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte: el Mediterráneo y el Arte Español. Valencia, septiembre de 1996*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, pág. 88.

⁵¹⁹ Xavier BARRAL I ALTET, “55. Jaume Huguet, el retaule del Conestable”, en BARRAL, *Tresors*, pág. 200.

⁵²⁰ BARRACHINA, *Retaule del Conestable*, pág. 172.

⁵²¹ Sobre la práctica de esta costumbre en Francia remito a Maurice VLOBERG, *Les Noëls de France*, Paris, 1938. Citado en Joan AMADES, *Art popular. Els exvots*, Orbis, Barcelona, 1952, pág. 25. A partir de ahora, AMADES, *Exvots*.



658

embajadas para solicitar apoyo militar a Borgoña, cuyos duques no eran otros que los tíos de don Pedro, fue constante⁵²².

*(Fig.79) Pueden encontrarse, incluso, otros ejemplos que exhiben este mismo episodio para la glorificación, esta vez, de aristócratas y potentados de distintas ciudades. Sirvan de ejemplo el *retablo de los patronos de la ciudad de Colonia*, obra de Stephan Lochner (h.1410/1415-1451)⁵²³, la predela con la Epifanía de Masaccio de 1426-1427⁵²⁴ y los famosos frescos de la capilla familiar de los Médici pintados por Benozzo Gozzoli en Florencia hacia 1459-1462, donde diversos miembros de la ilustre familia figuran retratados entre la comitiva. Para finalizar, en lo que concierne a la sugerencia de Jaume Barrachina, se señalará que, si bien parece acertada su hipótesis con respecto a la destrucción por parte de Juan II del retrato de su predecesor si éste fuera incuestionable, conviene tener en cuenta un par de consideraciones. Por un lado, que no eliminó la divisa *paine pour joie* que recordaba ante los ojos de cualquier súbdito al fugaz rey Pedro de Portugal; por otro, que el nuevo rey mantuvo el retablo en la capilla real pese a ser una obra promovida por su malogrado adversario y pese al significado a ella intrínseco. En verdad, es difícil precisar cuales fueron las razones que llevaron al nuevo monarca a mantener la alegórica obra en el altar mayor de la capilla del Palacio Real. No obstante, si se tiene en cuenta el éxito simbólico por ella alcanzado, no resulta extraño suponer que detrás de esta decisión estaba el interés de Juan II por conservar una iconografía que también a él tanto le convenía e interesaba⁵²⁵. Recuérdese que en el origen de la revuelta de Cataluña contra Juan II, que llevó al nombramiento de Enrique IV de Castilla, Pedro de Portugal y Renato de Anjou, estaba el deseo del Principado de imponer al monarca las ideas de la Generalitat sobre el gobierno del territorio⁵²⁶. ¿Para qué alterar una obra en la cual se manifiesta con tanto acierto la apoteosis monárquica?

Sea como fuere, la tabla central de esta magnífica pintura presenta a un rey identificable con un rey de Aragón, acaso Pedro V, con lo que la obra se perfila, de

⁵²² BARRACHINA, *Retaule del Conestable*, pág. 170.

⁵²³ José MILICUA SÁNCHEZ, "La pintura flamenca", en *Historia Universal del Arte*, vol. V, 1993, pág. 359. En lo que sigue, MILICUA, *Pintura flamenca*.

⁵²⁴ Muestra como uno de los reyes el retrato de quien encargó la pintura, el notario Giuliano di Colino. Frederick ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pág. 244. Se verá como ANTAL, *Mundo florentino*.

⁵²⁵ Téngase en cuenta que durante la Edad Media fue aceptada sin prejuicios la intercambiabilidad o posibilidad de sustitución de las representaciones.

⁵²⁶ María Isabel FALCÓN PÉREZ, "Juan II", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 161.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

659

acuerdo con el carácter plurifuncional que el retablo había alcanzado durante el período gótico en Cataluña⁵²⁷, como un nuevo ejemplar de pinturas en las que la Epifanía y la cabalgata de magos se convierten en motivos iconográficos idóneos para la exaltación de reyes, príncipes y aristócratas, usanza que se había ido generalizando a lo largo del siglo XV por todo el continente europeo.

^{*}(Fig.80)A partir de las sospechas de E. Haverkamp⁵²⁸, parece ser que también Fernando el Católico figuró en una escena de Epifanía, esta vez en una pintura sobre **tabla procedente de Santa María de Cervera de Pisuerga** que, desde Elías Tormo⁵²⁹ hasta hace poco, se ha supuesto obra del pincel de Juan de Flandes⁵³⁰, y que fue ejecutada hacia 1496⁵³¹. En este caso, aunque no ha sido compartido por todos los investigadores como más adelante se verá, el rey Fernando II se ubica entre el grupo que, a la derecha de la composición, observa la Adoración por parte de los Reyes Magos.

Conforme algunos retrato tomado del natural⁵³², el supuesto rey de Aragón viste, sobre sayo oscuro, amplio ropón verde aterciopelado que cubre con sencillo paletoque bordado en sus ribetes con fino hilo de oro. Porta, entre ambas manos, delicado cetro de cristal y oro, y cubre su cabeza con gorra carmesí de la que prende, por delante, espléndido joyel de piedras preciosas. Consta la efectiva utilización de

⁵²⁷ MOLINA, *Jaume Huguet*, pág. 18. El retablo ya no era entendido como un objeto para embellecer y decorar el espacio sagrado del altar, sino como marco de expresión, pues había demostrado su capacidad de aglutinar diferentes lecturas de orden plástico, iconográfico, simbólico e ideológico. Más información en BERG, *Behind the altar table*.

⁵²⁸ E. HAVERKAMP BEGEMANN, "Juan de Flandes y los Reyes Católicos", en *Archivo Español de Arte*, n° 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, pág. 245. En adelante, HAVERKAMP, *Juan de Flandes*.

⁵²⁹ Citado en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "Adoración de los Magos", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 150. Será referido, en las líneas que siguen, como CARRERO, *Adoración*.

⁵³⁰ Ignace Vandevivere denunciaba que desde 1918 hasta 1967 tan sólo Elisa Bermejo había puesto en duda esta atribución. Ignace VANDEVIVERE, *La Cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Publications du Centre National de Recherches "Primitifs Flamands", Bruxelles, 1967, pág. 92 –aparecerá citado, en adelante, como VANDEVIVERE, *Cathédrale de Palencia*–. Recuérdese que Bermejo, por analogías con obras contemporáneas de la escuela de Colonia, creyó identificar a su autor con Melchor Alemán. BERMEJO, *Juan de Flandes*, pág. 33. Las últimas investigaciones de Joaquín Yarza proponen como autor a un desconocido pintor extranjero, en vista de la falta de características comunes entre la tabla y las obras tanto de Juan de Flandes como de Sithium, a quien también fue atribuida la obra. CARRERO, *Adoración*, pág. 151. En un análisis reciente Fernando Checa la volvía a atribuir a Juan de Flandes. Véase Fernando CHECA CREMADES, "Juan de Flandes. La adoración de los Reyes Magos. Pisuerga", en M^o José HUESO SANDOVAL (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, pág. 223.

⁵³¹ La temprana datación concuerda con los trazos estilísticos de la obra, que se caracteriza por los lazos con el arte de Flandes –Memlig, maestro de Borgoña– y el carácter poco español del paisaje. HAVERKAMP, *Juan de Flandes*, pág. 245.

⁵³² Haverkamp diría que este es uno de los retratos más vivos y mejores del rey Fernando. *Ibidem*, pág. 247.



este tipo de joyas por parte de don Fernando⁵³³, quien tuvo verdadera debilidad por las piedras preciosas y los objetos suntuarios⁵³⁴.

Como se adelantaba, otros autores, encabezados por Ignace Vandevivere⁵³⁵, se oponen a tal identificación por diversos detalles. ^{*(Fig.81)}Por un lado, sostienen que las similitudes que han querido encontrarse entre esta efigie y los retratos conocidos pretenecientes al Católico no son suficientes como para asegurar que este personaje es el referido Fernando⁵³⁶. Por otro, suponen muy extraño que el pintor representara a la persona real bajo la apariencia de un personaje secundario⁵³⁷. Sospechan, más bien que, de acuerdo con la fisonomía de madurez del Católico que se observa en su sepulcro, realizado por Domenico Fancelli en 1516-1517, el rey aragonés no sería otro que Gaspar quien, arrodillado ante el niño, ofrece las piezas de oro, material real por excelencia⁵³⁸ y, por tanto, afín al significado de la iconografía de Epifanía⁵³⁹.

De nuevo, pese a las polémicas identificaciones, se ha empleado aquí una iconografía de carácter sacro como vehículo de propaganda política. Advertía Rafael Domínguez que la tabla había llegado a la iglesia de Cervera por disposición

⁵³³ El testimonio de Andrés Bernáldez, cura de los Palacios, así lo atestigua en la crónica que realiza acerca de la entrada triunfal del Católico en Nápoles en el año 1506: "Su Alteza cabalgó en un caballo blanco con una guarnición toda chapada, é llevaba vestida una ropa rozagante de carmesí, de pelo muy rica, y llevaba un collar riquísimo, y un bonete de terciopelo negro con un rubí, y una perla de las mayores que nunca se vieron". A. BERNÁLDEZ, "Historia de los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel", cap. CCXL, en *Crónica de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, III, Madrid, 1953, pág. 730. Citado en YARZA, *Política artística*, pág. 24, n. 27.

⁵³⁴ Había heredado de su madre, Juana Enríquez, un collar de balajes, esto es, de rubíes de tonos morados, que luego regaló a Isabel en el momento de los esponsales y que sirvió como garantía de diversos préstamos. Más información acerca de esta pieza en *Ibidem* y, del mismo autor, *Paisaje artístico*, págs. 102-103. Por otra parte, se conoce que, en su regreso de Nápoles, realizó todos los trámites necesarios para hacerse con un joyel que, habiendo pertenecido al napolitano Ferrante II, constaba de un enorme rubí de 433 quilates del que pendía una perla. YARZA, *Política artística*, pág. 24. Muy interesante y reciente publicación sobre las joyas en época de los Reyes Católicos, en ARBETETA, *Joyas*, págs. 209-242.

⁵³⁵ VANDEVIVERE, *Cathédrale de Palencia*, págs. 91-92.

⁵³⁶ Entre ellos el conservado en el castillo de Windsor, con el que se ha sido hallado mayor número de parecidos, o los ubicados entre los paneles del políptico de Isabel la Católica, por ejemplo.

⁵³⁷ VANDEVIVERE, *Cathédrale de Palencia*, págs. 91-92. vid. ^{*(Fig.83)}. Esta opción fue frecuente, sin embargo, entre los personajes que no alcanzaban dignidad real, como muestra, por ejemplo, la Adoración del políptico de Pisa que Masaccio realizó en 1426, donde dos donantes que visten el traje negro de la alta burguesía se encuentran entre los presentes. O la adoración de los Magos de Rogier van der Weiden, de hacia 1447, donde el donante, Pierre Blodelin, recaudador de impuestos vinculado a la corte borgoñona, contempla, a un lado, la escena de la ofrenda. Giulio Carlo ARGAN, *Renacimiento y Barroco*, vol. I, El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci, Akal - Arte y Estética, Madrid, 1987, pág. 125.

⁵³⁸ En la simbología tradicional el oro designa la realeza del Mesías y preanuncia la Pasión de Cristo, tema tratado en el *Arbor Vitae* de Ubertino de Casale, obra bastante divulgada en la época y mandada hacer traducir al castellano por la reina Isabel a Alonso Ortiz. Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, "Fernando II", en CENTELLAS (Coord.), *Los reyes de Aragón*, pág. 169. Aparecerá como REDONDO, *Fernando II*.

⁵³⁹ Esta efigie, según Ignace Vandevivere, comparte notables parecidos con la escultura que corona el sepulcro del Católico. *Ibidem*. Comparte esta identificación REDONDO, *Fernando II*, pág. 169.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

661

testamentaria de Gutierre de Mier (†1513), quien, pensando enterrarse en el templo, la había comprado para colocarla en un pequeño retablo en el que, tallado por Felipe Bigarny y policromado por León Picardo, figuraba él junto a su esposa, Isabel de Orenes (†1505), sus hijos, Santa Elena y San Andrés⁵⁴⁰. Todo hace suponer que el donante adquirió el cuadro de la colección de doña Mencía de Mendoza, mujer de don Pedro Fernández de Velasco, de quienes Gutierre e Isabel eran camareros⁵⁴¹. No hay que olvidar que don Pedro y doña Mencía gozaban de la máxima confianza de los Reyes Católicos, pues les cedían su palacio, la célebre Casa del Cordón, para que les sirviese como residencia durante sus visitas a Burgos⁵⁴². Rafael Domínguez no descarta que el cuadro fuese pintado en 1496, durante la estancia que realizaron los monarcas a la ciudad castellana para celebrar las alianzas políticas y matrimoniales con los Habsburgo⁵⁴³. Según esta hipótesis, los vínculos de la realeza peninsular con la austríaca se simbolizarían con la presencia del rey Fernando, a quien también identifica con el personaje de la vara de cristal, y la del emperador Maximiliano el cual, según él, interpretaría el papel de Gaspar. ^{*(Fig.82)}Supone que, acaso, el anciano Melchor bien pudiera ser el octogenario Frederico III, fallecido en 1493 y del que se conocen representaciones suyas con larga barba blanca⁵⁴⁴. Por otra parte, veía el autor en el gesto de Frederico un intento oculto de legitimar a su hijo Maximiliano, quien no fue coronado por el papa a la muerte de su padre⁵⁴⁵. Por otra parte, el joven situado al lado del rey Católico no sería otro que don Juan, quien había sido prometido en matrimonio con la hija del austríaco.

La aparición de ciertos detalles como la presencia de musulmanes y judíos, o del collar del Toisón de Oro, orden de caballería creada para unir a los soberanos cristianos de todas las naciones en una cruzada contra los enemigos de la Iglesia, no

⁵⁴⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 124. Los donantes también figuran citados como Gutiérrez Pérez de Miere e Isabel Dorenes. CARRERO, *Adoración*, pág. 150.

⁵⁴¹ En el testamento, de la obra tan sólo se dice: “el retablo de los Reyes que yo compré”. CARRERO, *Adoración*, pág. 150.

⁵⁴² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 124.

⁵⁴³ *Ibidem*. Que la vida de los Mier fue servir a los condestables lo patentiza José Ángel SESMA MUÑOZ en “La Adoración de los Reyes Magos. Retratos orantes de Gutiérrez Pérez de Mier e Isabel de Oresnes”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, págs. 338-340, donde también se pone de manifiesto la dificultad de esta interpretación.

⁵⁴⁴ Como la del *Libro de oraciones* que, de hacia 1493, se conserva en la British Library de Londres al que ya se ha aludido en el capítulo de miniatura por encontrarse la efigie de Fernando el Católico.

⁵⁴⁵ Según el investigador, forzando algo las cosas, Melchor parece desprenderse de su corona, jerárquicamente superior a las de Gaspar y Baltasar, como si quisiese cedérsela a a su hijo. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 124.



hace sino poner de manifiesto la victoria de la Fe verdadera⁵⁴⁶; y es que apenas habían transcurrido cuatro años desde el triunfo de los Católicos sobre el reino de Granada. Es verdad que las identificaciones son problemáticas lo que, en términos de Joaquín Yarza “no es sino signo de que tales ejercicios no resultan precisamente seguros”⁵⁴⁷. No obstante, esta tabla parece evidenciar, una vez más, la utilización del tema de la Adoración como medio de exaltación monárquica y dinástica.

^{*(Fig.84)}Finaliza este bloque con una última obra que, fechable a finales del siglo XV, presenta también, según algunos, a Fernando II de Aragón como uno de los reyes de Oriente⁵⁴⁸. Ningún dato relativo a esta cuestión ha podido encontrarse acerca de esta **sarga zaragozana dedicada al tema de la Epifanía**, si bien los particulares que definen al rey mago son similares a los que pueden encontrarse en las imágenes anteriores, asimismo de insegura identificación. Así pues, el soberano, imberbe, con corona sobre bonete y luciendo ancho collar de oro, se dispone a ofrecer su copa al Recién Nacido al tiempo que Baltasar le mira mientras señala con su índice hacia arriba, probablemente donde se encuentra la estrella cuya luminosidad, desde tan lejos, les ha guiado hasta el humilde portal.

^{*(Fig.85)}El segundo grupo de obras que integra el epígrafe dedicado al rey “a lo divino” lo conforman aquellas cuya iconografía ostenta, se supone, a un rey de Aragón que personifica a un sacro personaje. Lo cierto es que tan sólo se han recogido dos tablas acerca de las cuales se ha señalado, en algún momento que, en efecto, representan a un rey de Aragón. Curiosamente, ambas se refieren a un mismo individuo, el Príncipe de Viana, algo que quizás se explique por la veneración de la que fue objeto poco después de su muerte. Consta que por Barcelona cundió tanto la voz de su santidad, que el *Dietari de la Diputació General de Catalunya* consignó, en la partida de su defunción, los términos “*Sanct Karles primogenit Darago e de Sicilia*”⁵⁴⁹. No debe extrañar, pues, la adaptación de la iconografía de un santo

⁵⁴⁶ Collar aquí identificado por VANDEVÍVERE, *Cathédrale de Palencia*, págs. 91-92. Rafael Domínguez recordaba que tanto Maximiliano como Fernando pertenecían a dicha orden, que los hermanaba. También señalaba que tan sólo se conoce otro caso de Epifanía en el cual Baltasar luce el collar del Toisón: el retablo del Descendimiento del desaparecido monasterio de San Francisco de Valladolid, sobre el cual, igualmente, planeaba el regio patronato. La tabla hoy se conserva en el Museo de Escultura de aquella ciudad. *Ibidem*.

⁵⁴⁷ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 449.

⁵⁴⁸ La tela pintada se conserva en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. SESMA, *Hispaniarum rex*, pág. 228.

⁵⁴⁹ Luis PERICOT GARCÍA (Dir.), *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos Hispanos*, vol. III, La Baja Edad Media y la Unidad Nacional, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1935, pág. 172. Aparecerá como PERICOT (Dir.), *Historia de España*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

663

venerable para personificar a un individuo de fama taumatúrgica cuya devoción nunca fue aprobada por la iglesia.

De hacia 1470-1476⁵⁵⁰, la primera de ellas, conocida como **San Jorge y la princesa**⁵⁵¹ y donde se ha querido ver la compleja síntesis estilística de Huguet⁵⁵², a quien no sin discrepancias ha sido atribuido el retablo⁵⁵³, parece que muestra, bajo la apariencia del santo guerrero, el supuesto retrato de Carlos, príncipe de Viana. Fue a raíz de las indagaciones de don Joaquín Folch y Torres⁵⁵⁴, quien estudió una serie de eruditos detalles, lo que llevó a la conclusión que, efectivamente, el santo era una personificación del hijo de Juan II y Blanca de Navarra. Hipótesis proseguida por Rowland⁵⁵⁵ y otros⁵⁵⁶, se basa en unos papeles manuscritos de Ramón N. Comas donde se señala la instalación de una imagen del referido príncipe en la capilla de San Sebastián y Santa Tecla⁵⁵⁷. Como soporte a la suposición, se han señalado las relaciones del canónigo propietario de la tabla, Joan Andreu Sors, con don Carlos en vida y tras su muerte, pues jugó importante papel en su entronización y consta su fervor hacia él una vez difunto, y con el afamado pintor Jaume Huguet⁵⁵⁸.

No obstante, al haberse puesto en relación esta tabla con otra conservada en Berlín que muestra la figura de un caballero presentado por San Juan Bautista, probablemente Bernat Joan de Cabrera y, a la derecha, una dama presentada por San Luis de Tolosa, que podría ser Violante de Prades⁵⁵⁹, se ha visto alterada la

⁵⁵⁰ Francesc RUIZ I QUESADA, "Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants", en VVAA, *Jaume Huguet*, pág. 107. En lo que sigue, RUIZ I QUESADA, *Consideracions*. Otros autores suponen la fecha más temprana, como por ejemplo de a partir de 1459 según VVAA, *Guia art gòtic*, pág. 146, o de hacia 1460 según Joan AINAUD DE LASARTE, "Sant Jordi i la princesa", en VVAA, *Jaume Huguet*, pág. 225. En adelante, AINAUD, *Sant Jordi*.

⁵⁵¹ Esta tabla, que formaba parte de un conjunto de tres, ha ofrecido, por la ausencia documental y su origen desconocido, multitud de opiniones discordantes en lo que concierne a su autoría, iconografía y estructura. RUIZ I QUESADA, *Consideracions*, pág. 104.

⁵⁵² MOLINA, *Jaume Huguet*, pág. 7. El primero en atribuir la obra a Huguet o a su entorno fue E. Bertaux, citado en Milagros GUARDIA, "Jaume Huguet. San Jorge y la princesa", en VVAA, *Cathalonia*, pág. 186. En adelante, GUARDIA, *Jaume Huguet*.

⁵⁵³ La mayoría de autores suponen las tres tablas de Jaume Huguet, si bien Post la asigna al pintor aragonés Martín de Soria y Joan Sureda la clasifica como obra de un maestro catalán desconocido. POST, *Spanish painting*, vol. VIII-I, págs. 347-351, y SUREDA, citado en RUIZ I QUESADA, *Consideracions*, pág. 104. Por otra parte, Joan Ainaud supone que, bajo la dirección de Jaume Huguet, pudo colaborar también el referido Martín de Soria, el estilo del cual deriva del de Huguet. AINAUD, *Sant Jordi*, pág. 225.

⁵⁵⁴ Joaquín FOLCH Y TORRES, "Supuesto retrato del príncipe Carlos de Viana", en *Diario de Barcelona*, 1 de agosto de 1835, págs. 1-3.

⁵⁵⁵ ROWLAND, 1932. Citado en RUIZ Y QUESADA, *Consideracions*, pág. 104.

⁵⁵⁶ Josep M^a FONT I RIUS, "El príncep de Viana a la seu de Barcelona", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. II, Barcelona, 1936, págs. 547-549.

⁵⁵⁷ RUIZ I QUESADA, *Consideracions*, pág. 104.

⁵⁵⁸ Así lo atestiguan documentos fechados el 22 de febrero, 10 y 12 de junio y 30 de diciembre de 1475, y del 14 de octubre de 1486. *Ibidem*.

⁵⁵⁹ VVAA, *Guia art gòtic*, pág. 146.



lectura iconográfica de la obra. En esta nueva dirección simbólica parece ir encaminado el significado del fondo de la escena, que exhibe dos altos cipreses, pues cabe la posibilidad de que las fuertes connotaciones funerarias de este tipo de árboles esté vinculado con el enterramiento de los dos esposos antes mencionados. Y es que ambos se hallan inhumados en la iglesia de San Jorge, en Ragusa⁵⁶⁰, dato que explicaría la ubicación central del santo al cual está dedicada la advocación del templo escogido para la sepultura, y que, al mismo tiempo, entorpece la identificación de San Jorge con el príncipe Carlos de Viana.

De todos modos, pese a las discrepancias e inseguridades en lo que concierne a la regia identificación, es ostensible que este santo guerrero se presenta a la manera de la nobleza de la época; ataviado con completo arnés de guerra, se cubre la cabeza con bonete doblado de terciopelo encarnado que contrasta con el oro de su nimbo que le confiere santidad. Obsérvese que este bonete parece configurarse como un complemento característico de la iconografía de don Carlos, pues junto a brillantes irradiaciones, también consta en otras dos representaciones de identidad más segura, la que se inserta en el folio 14r de las *Cartas de Fernando de Bolea*, de 1480, y la del grabado en cobre que, de este príncipe santificado por la advocación popular, se estampó a finales del siglo XV. De manera idéntica, puede apreciarse este tocado en otra representación pictórica de la que se ha opinado, en alguna ocasión, efigiaba al citado príncipe. Nos referimos al retablo dedicado a San Sebastián que, de incierta datación, forma parte de la colección de Damasco Escudero, de Corella⁵⁶¹.

Antes de finalizar con el apartado es preciso no olvidar que esta fórmula de “retrato” ya podía advertirse en las catacumbas de los primeros cristianos. Clara muestra es la del retrato de cierta Veneranda, quien en el cementerio de Commodilla se hizo representar como una santa mártir⁵⁶².

3.3.- Retratos

El último bloque corresponde a los retratos entendidos, esta vez, como género independiente; es decir, a las representaciones cuya única iconografía son las efigies de los reyes bien realizadas con clara voluntad de plasmación fidedigna de sus

⁵⁶⁰ RUIZ I QUESADA, *Consideracions*, pág. 107.

⁵⁶¹ PERICOT (Dir.), *Historia de España*, vol.III, pág. 172. El detalle de la tabla se encuentra en la ^{*}(Fig.85), nº 2.

⁵⁶² Galienne y Pierre FRANCASTEL, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978, pág. 73. Aparecerá reseñado, en lo que sigue, como FRANCASTEL, *El retrato*.



rasgos, bien fruto de un interés puramente estamental y, por tanto, totalmente ajenas a cualquier semejanza con el modelo.

Dentro de este epígrafe se han distinguido dos tipos de retratos. Por un lado, los conmemorativos. Por otro, los realizados “*ad similitudinem nostrī*”, siguiendo los propios términos que, en 1351 había empleado Pedro IV acerca de una escultura que, ubicada en Castellón de Ampurias, lo representaba, de acuerdo con estos términos, a su imagen y semejanza⁵⁶³. En líneas generales, en los primeros el verismo era arrinconado en beneficio del rango del representado, retratos de los cuales colectividades, corporaciones y otros se sirvieron para afirmar su status frente a la opinión pública⁵⁶⁴. En los segundos, por el contrario, la veracidad de los rasgos cobra especial protagonismo de acuerdo con su función primordial, fundamentalmente informativa. Aunque no siempre fue entendido de este modo⁵⁶⁵, según se desprende de la exhaustiva recopilación iconográfica realizada, los Reyes Católicos fueron los únicos beneficiados de este último tipo de retrato que, sin embargo y como más adelante se verá, ya era frecuente en el resto de Europa desde mediados del siglo XIV.

3.3.1.- De tipo conmemorativo

Como ya se ha adelantado, dentro del nutrido grupo de retratos existe un conjunto que ha sido clasificado de carácter conmemorativo por la función que cumplen desde el momento de su creación. En este sentido, Eduard Pommier indicaba que el privilegio de la imagen estaba reservado a aquellos cuya memoria merecía ser transmitida a la posteridad en función de su vida, determinado según los

⁵⁶³ Es preciso advertir, no obstante, que Pedro IV quizás quiso referirse, con estas palabras, más que a un parecido físico con el modelo, a una similitud en lo que concierne a indumentaria, peinado, insignias y complementos que solicitaba fuesen actuales. La imagen en cuestión, que fue esculpida por el maestro Aloy, aún no ha sido identificada. Josep BRACÓNS I CLAPÈS, “«Opperibus monumentorum que fieri facere ordinamus». L'escultura al servei del Cerimoniós”, en *Pere el Cerimoniós i la seva època, Anuario de Estudios Medievales*, Anexo nº 24, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1989, pág. 210. Figurará, en adelante, como BRACÓNS, *Opperibus*.

⁵⁶⁴ Norbert SCHNEIDER, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670*, Taschen, Madrid, 2002, pág. 6. Se verá referido como SCHNEIDER, *Arte del retrato*.

⁵⁶⁵ Josep Bracóns llamaba la atención a propósito de la transmisión ulterior de la iconografía propia de los reyes de Aragón a finales del siglo XVI. Según se desprende de una noticia aportada por Carmen Morte –Carmen MORTE GARCÍA, “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vols. XXXI-XXXIII, Museo Camón Aznar de Ibercaja. Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1988, doc. 300–, hacia 1587 el pintor Filippo Ariosto viajó a Barcelona, Poblet, Huesca y Sigena para “ver y reconocer algunos de los retratos al vivo, que se hallan sepultados sus cuerpos en dichos lugares” de los monarcas, a quienes tenía que retratar conforme a un encargo de la Diputación de Zaragoza. BRACÓNS, *Opperibus*, pág. 215, n. 27.



criterios del ejercicio del poder o santidad de su existencia⁵⁶⁶. Asimismo, este grupo de retratos, que conformaban galerías de ilustres personajes, se insertaba en un sistema político-jurídico de primer orden, pues no sólo legitimaba y confería de un aura de exaltación a los retratados, sino que también concedía a la estancia que los albergaba una efectiva autenticación y magnificencia. Desde luego, estas series no pueden tomarse como retratos en su actual acepción pues, como ya se ha advertido y como puso de manifiesto Andrew Martindale⁵⁶⁷ hace algunos años, estas series pictóricas de soberanos respondían a razones genealógico-institucionales, como es el caso que aquí nos ocupa⁵⁶⁸. Antes de comenzar con las obras dedicadas al rey de Aragón conviene tener en cuenta que la serie icónica nació, según Elías Tormo, en época cristiana por razones diametralmente opuestas a aquellas ideas de la divinización personal a la que, por el contrario, obedecieron los retratos imperiales del paganismo⁵⁶⁹.

*(Fig.86)A este epígrafe corresponden, tan sólo, las supuestas efigies que, de Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV⁵⁷⁰, se han conservado de la **serie que decoraba la Sala del Consell**, o *cambrà daurada*⁵⁷¹, del Ayuntamiento de la ciudad de

⁵⁶⁶ Este autor evidenciaba la reivindicación de parte de ciertas autoridades de un “derecho a la imagen”, cuya expresión más célebre se recoge dentro de la reglamentación de la municipalidad de Tolouse: en 1295 la villa estableció la obligación, para los primeros magistrados, los *capitouls*, de hacer insertar sus retratos dentro del libro de los anales de la villa. Eduard POMMIER, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris, 1998, pág. 228. Aparecerá citado, en lo que sigue, POMMIER, *Théories du portrait*.

⁵⁶⁷ Andrew MARTINDALE, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988, págs. 8-9.

⁵⁶⁸ Clara muestra de que estas imágenes cumplían con eficacia su doble finalidad propagandística y legitimadora, se halla en la literatura de la época donde, además, atribuye al conjunto de representados una función de “espejo de príncipes”. Así, en los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, de 1293, se explica: “e toda la casa en la que él [el rey] estaba era encortinada de panno de jamet bermejos, labrados todos con letras de oro, en que estaban escriptos los nombres de los reyes que reinaron ante que él en la su casa; e estaba escripto en aquellas letras los bienes e males que cada uno dellos fecieron e los juicios que dieron: esto era porque cada que rey catase a todas partes por la casa, viese con los sus ojos remiembrança del bien e del mal, para tomar el bien para si, para despreciar el mal, e porque tomase castigo que, segund las obras que fiziese así sería allí puesta la su remembrança para él después dél viniese”. *Castigos e documentos*, pág. 112. Citado en FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 181, n. 19.

⁵⁶⁹ Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía, Madrid, 1916, pág. 9. En adelante, TORMO, *Viejas series icónicas*.

⁵⁷⁰ No hay unanimidad en lo que concierne a la identificación de los reyes. Ya en 1916 Elías Tormo realizaba una síntesis acerca de las diferentes identidades. *Ibidem*, pág. 69.

⁵⁷¹ Esta sala se comenzó en 1418. La denominación de sala dorada ya aparece en los documentos de 1420. En 1419 se habla de la “*sala noua*”, en 1420 “*camere noua*” y “*camere pintante*”. En 1421, dorado ya en parte el artesonado, se la designa “*domus daurate*” y “*sale noue daurada*”. Esta sala estaba destinada, exclusiva y principalmente, a celebrar *sitiades* o sesiones de los jurados. Luis TRAMOYERES BLASCO, “Los artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, enero-junio, n.º 1, Publicación semestral de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Imprenta de Antonio López y Cia., Valencia, 1917, pág. 47, n. 2 y 3. Se verá citado como TRAMOYERES, *Artesonados*. Sobre el papel promotor, sobre todo urbanístico, del *Consell general* o asamblea municipal de Valencia en aquellos momentos, véase el ilustrativo trabajo de Amadeo SERRA DESFILIS, “El *consell* de Valencia y el *embelliment de la ciutat*, 1412-1460”, en VVAA, *Arte valenciano*, págs. 75-79.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

667

Valencia⁵⁷², edificio que había sufrido un incendio en 1423 y que, tras las magníficas reformas⁵⁷³ quizás proyectadas por Juan del Poyo, “*maestre de obres de la vila*”⁵⁷⁴, sobreviviría hasta ser lamentablemente derruido en su totalidad en 1859⁵⁷⁵. Realizadas, según la mayoría de investigadores, por los pinceles de Gonçal Peris⁵⁷⁶, Joan Moreno y Jaume Mateu⁵⁷⁷, estas preciosas tablas se configuran como el único ejemplo conservado de galerías de retratos medievales dedicadas a los reyes de Aragón⁵⁷⁸.

A través de noticias documentales, exhumadas por Tramoyeres⁵⁷⁹, se sabe que estas tablas formaban parte de un grupo de quince las cuales, distribuidas a lo largo de los muros de la cámara dorada de la *Casa de la Ciutat* levantina, y bajo las jácenas del artesonado que constituía su techo, representaban una auténtica y flamante galería de reyes⁵⁸⁰. Según esta documentación, el 3 de septiembre de 1427,

⁵⁷² Las cuatro tablas se exhiben en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. Barcelona. Ingresaron procedentes del legado que Manuel Milà i Fontanals hizo a la antigua comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, quien las depositó en el desaparecido Museo Provincial d’Antiguitat de Barcelona. Gaspar COLL I ROSELL, “Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 116. Aparecerá como COLL, *Supuesto retrato*.

⁵⁷³ El nuevo alfarje que debía sustituir al incendiado consistía en el dorado y la pintura de distintos motivos, entre los que destacan la pintura de catorce tablas largas de 174 palmos pintadas con letras rojas, quince tablas pintadas con imágenes de los reyes y 13 entablamentos, en los que había hasta veintiseis ángeles. Joan ALIAGA MORELL, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Col.lecció Arxius i documents, n° 16, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, València, 1996, pág. 91. Citado, en lo que sigue, ALIAGA, *Els Peris*.

⁵⁷⁴ TRAMOYERES, *Artesonados*, pág. 49.

⁵⁷⁵ Francesc RUIZ I QUESADA, “Retrat hipotètic de Jaume I”, en VVAA, *Barcelona gòtica*, pág. 146. En adelante, RUIZ I QUESADA, *Retrat hipotètic*.

⁵⁷⁶ A quien Mayer nombra “el Pisanello de Valencia”. Pese a todo, tampoco Gonçal, al igual que había ocurrido con Marzal de Sax, se salvó de morir en la miseria. CIRICI, *Pintura catalana*, vol. I, pág. 151. Advertía Joan Aliaga que la documentación no habla de Gonçal Peris, sino de Gonçal Sarrià. ALIAGA, *Els Peris*, pág. 92.

⁵⁷⁷ A Gonçal Peris se le atribuye Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV, para algunos V. A Jaume Mateu, Jaime I. De Joan Moreno no se conoce ninguna obra. Antonio JOSÉ PITARCH, “Gonçal Peris (Valencia, doc. 1380-1444), Jaume Mateu (Valencia, doc. 1402-1452). Cabeza de rey (procedente de la Casa de la Ciutat. Valencia)”, en CAMÓN (Coord.), *Pintura gòtica*, pág. 102 –referido, en lo que sigue, JOSÉ, *Gonçal Peris*–. Francesc Ruiz, de acuerdo con Joan Aliaga, supone que las cuatro conservadas pertenecen a la mano de Gonçal Peris –RUIZ I QUESADA, *Retrat hipotètic*, pág. 146–. La proximidad de modelos entre los pintores, la importancia de sus respectivos talleres y la usual contratación conjunta de diversos artifices para la realización de una misma obra, crea serias dificultades para entender la autoría de cada una de estas tablas, por lo que no se añadirá nada más al respecto.

⁵⁷⁸ Como se abordará en el capítulo dedicado a escultura, Pedro IV ordenó labrar en piedra una serie de retratos para que fuese ubicada, con la mayor solemnidad posible, en el salón del Tinell, o “gran sala” del Palacio Real de Barcelona. La idea surgió en 1342, y el Ceremonioso contrató, para ello, al maestro Aloi. BRACÓNS, *Oppèribus*, págs. 213-214.

⁵⁷⁹ TRAMOYERES, *Artesonados*, págs. 51-71.

⁵⁸⁰ Es problemática la ubicación de las tablas. Quienes defendían que eran catorce, suponían que se hallaban distribuidas en grupos de siete unidades en dos de los muros. Sin embargo, al ser quince finalmente, tan sólo podía mantenerse esta distribución si una de las tablas quedara, dispuesta sola, en una pared. En este caso, quizás se otorgara mayor protagonismo a la perteneciente a Jaime I, quien había sido el Conquistador del reino. No obstante, siguiendo las suposiciones de Francesc Ruiz, si se acepta que las tablas medían unos 3 metros de ancho, colocadas una al lado de otra, debían recorrer



los pintores arriba mencionados cobraban la cantidad de 9.191 sueldos y 9 dineros por dorar las molduras y por una serie de “*tabulis pictas*” [sic]⁵⁸¹, que son las que aquí interesan. Es verdad que en dicha información documental nada se dice acerca de carga iconográfica de dichas tablas⁵⁸²; sin embargo, sí es posible identificarla a través de la descripción que, en el año 1856, realizó José María Zacarés del artesonado de la sala del consell: “en los resaltes de los casilicios se hallan colocadas las armas de la Ciudad, sostenidas por ángeles perfectamente dorados y pintados [...] un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer lo circuye todo”⁵⁸³.

Como puede observarse, salvo una de ellas, perteneciente a Alfonso IV en riguroso perfil, todas las pinturas presentan al rey de Aragón de medio busto y de tres cuartos⁵⁸⁴, lo que demuestra el conocimiento de las diversas tipologías retratísticas debido, quizás, a la afluencia de pintores europeos a Valencia en torno a 1400⁵⁸⁵. Sus rostros, enmarcados por cabellos ondulados y barbas partidas, han sido tratados con delicadeza y, por su tenue tonalidad, resaltan sobre el fondo oscuro, del que se distinguen algunas letras o fragmentos de letras góticas que, quizás, ayudaban a identificarlos⁵⁸⁶. Conforme a individuos de regia condición, van ataviados con rica indumentaria según denuncian las pieles de armiño, los ricos brocados y la pedrería que, en las composiciones mejor conservadas, se descubren al espectador. Como insignia real, lucen sobre sus cabezas espléndida corona que, aunque de formas diferentes según el soberano que la ciñe, se ornamenta con sucesión de perlas y cabujones engastados con diversos repertorios que revelan elegante labor de orfebrería. La homogeneidad en el tratamiento de las figuras remite a un mismo

todo el perímetro de la estancia –RUIZ I QUESADA, *Retrat hipotètic*, pág. 146–, por lo que el número impar no ofrece problema alguno en su colocación.

⁵⁸¹ Más adelante, el 6 de mayo de 1428, los mismos artistas junto con Bartomeu Avella, recibieron 3.042 sueldos y 6 dineros en concepto de “resto de mayor cantidad”. COLL, *Supuesto retrato*, pág. 116.

⁵⁸² No obstante, Francesc Ruiz habla de un documento también fechado en 1427 en el cual se lee “*tabulis sive postibus picti imaginibus regum Aragonum*”. RUIZ I QUESADA, *Retrat hipotètic*, pág. 146.

⁵⁸³ Cito la referencia de ALIAGA, *Els Peris*, pág. 92.

⁵⁸⁴ El precio que se abona por el trabajo imposibilita la propuesta, en términos de Francesc Ruiz, que las imágenes de los reyes fuesen de cuerpo entero y que, más adelante, hubieran sido mutiladas. RUIZ Y QUESADA, *Retrat hipotètic*, pág. 146.

⁵⁸⁵ Hacia 1400 trabajaban, en la capital levantina, alemanes como Marçal de Sax, florentinos como Gerardo Starnina, catalanes como Francesc Serra y, quizás, parisinos como Jacques Coene –también calificado como Touno o Tormo–, convirtiendo a la ciudad en un verdadero centro pictórico. FALOMIR, *Orígenes del retrato*, págs. 182, n. 24 y 193.

⁵⁸⁶ Forman parte, sin duda, de la inscripción que José María Zacarés, por desgracia, no pudo leer.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

669

autor para todas ellas, por lo que, de acuerdo con Joan Aliaga, en las labores de decoración de la sala, cada pintor debió de trabajar un motivo concreto⁵⁸⁷.

Precedentes franceses podían encontrarse en las estatuas-columna de Saint Denis, en la arruinada fachada occidental de Notre-Dame de Paris, destruida durante la Revolución Francesa⁵⁸⁸, en las 56 figuras regias de las portadas occidental y meridional de Reims o, sobre todo, en las esculturas dinásticas que Philippe le Bel, revelando una ideología de la realeza que ningún soberano anterior había desarrollado en el reino de Francia, mandó colocar en el palacio de la Cité de Paris⁵⁸⁹. Este tipo de programas iconográficos, que dotaban a los edificios de auténticas galerías de reyes, se hizo extensivo a otros lugares, como muestra la fachada oeste de la catedral de Wells o, ya en los siglos XIV y XV y también en Inglaterra, las occidentales de Exeter y Lincoln. En ámbito hispánico, pueden encontrarse, en el género de la escultura, en la catedral de Burgos, en la portada meridional de Ciudad Rodrigo y, sobre todo, en el alcázar de Segovia⁵⁹⁰; en el género de los vitrales, en la catedral de León, cuya iconografía ha sido explicada en función de las aspiraciones de el Sabio a la corona imperial⁵⁹¹. Todas ellas fueron especialmente concebidas para la propaganda real, pues eran expuestas en público en lugares donde se realizaban ceremonias populares. Pero, ¿qué ocurre con estas series en el género de la pintura?

Prescindiendo de la descripción de *Tirant lo Blanch* referida a la gran sala del palacio de Constantinopla⁵⁹², constan también ejemplos anteriores en el entorno

⁵⁸⁷ ALIAGA, *Els Peris*, pág. 93.

⁵⁸⁸ Victor Hugo señalaba que estas figuras eran “los 28 reyes más antiguos de Francia [...] desde Childeberto hasta Felipe Augusto”. Cito la transcripción de Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “El confuso recuerdo de la memoria”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 85. En lo que sigue, CARRERO, *Confuso recuerdo*.

⁵⁸⁹ En la gran sala del palacio hizo colocar las estatuas en pie de los reyes de Francia desde Faramundo. La mayor parte de esculturas se colocaron, supuestamente, en el momento de su muerte, en 1314. Roland RECHT, “La portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l’image royale”, en VVAA, *Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln, 1986, pág. 189. Sobre los restos materiales que, de estas esculturas, han llegado hasta hoy, véase Jean-René GABORIT, “Sculptures du Palais de la Cité”, en Danielle GABORIT-CHOPIN (Coom.), *L’art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, págs. 74-75.

⁵⁹⁰ En el capítulo dedicado a escultura volverá a hacerse hincapié en estos precedentes, sobre todo en lo que concierne al caso segoviano.

⁵⁹¹ Francisco Abbad –Francisco ABBAD RÍOS, “La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico”, en *Archivo Español de Arte*, nº 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, págs. 163-170–, había creído ver en las estatuas columna de Santa María de Sos del Rey Católico, las efigies de Estefanía y don Sancho el Mayor, suposición que compartieron otros autores posteriores. Con mayor acierto, Eduardo Carrero cree más oportuna la identificación con Saba y Salomón que acompañan al rey David. CARRERO, *Confuso recuerdo*, págs. 86-87.

⁵⁹² Donde, explica, corría en torno a la cubierta una serie de imágenes de todos los reyes cristianos, pintados en oro, cada uno con corona, cetro, un escudo con sus armas y su nombre. RUBIÓ, *Vida española*, pág. 97.



europeo, entre los que cabe destacar la serie de pinturas murales de condes y condesas de Flandes, identificados por sus armas e inscripciones, que se conservaba en la cámara del regidor de Ypres, desaparecida durante la I Guerra Mundial⁵⁹³. Al igual que la serie de Courtrai, realizada por Jan Van Hasselt hacia 1372 para la capilla de los condes de Flandes de la colegiata de Notre Dame, esta galería era puesta al día conforme se sucedían los ilustres personajes⁵⁹⁴. *(Fig.88) Desde luego, estas series genealógicas realizadas en pintura no sólo se centran en los Países Bajos, sino que hay testimonios, incluso anteriores, que proceden de otros lugares, como los desaparecidos frescos que, de la dinastía de la Casa de Luxemburgo, Carlos IV ordenó realizar poco después de 1355, año de su coronación, para la gran sala de recepción de la segunda planta de su palacio de Karlštejn⁵⁹⁵. No cabe duda de que en el trasfondo de este encargo estaba el interés, por parte del recién coronado, de proclamar su legitimidad y su triunfo imperiales. También conviene señalar el precioso cuadro de Juan el Bueno⁵⁹⁶, pintado hacia 1360⁵⁹⁷, el casi coetáneo perteneciente a Rodolfo IV de Austria, de hacia 1365⁵⁹⁸ y el más tardío retrato de Carlos VII que Jean Fouquet pintó hacia 1444⁵⁹⁹. Pese a que estas tres últimas tablas poseen trazos que son comunes a los de las levantinas, como la colocación de los

⁵⁹³ Larne CAMPBELL, *Portraits de la Renaissance*, Hazan, Dijon, 1991, pág. 41. Obra referida, en adelante, CAMPBELL, *Portraits*.

⁵⁹⁴ Los retratos del duque de Borgoña Philippe le Hardi y su esposa Margarita de Flandes se unieron a la serie de Ypres en 1390, y a la de Courtrai en 1406. *Ibidem*.

⁵⁹⁵ En la que se hacía vincular con Carlomagno. Matthew Ptáček-Ornys de Lindperk copió los retratos en el llamado *Codex Heidelbergensis* hacia 1569-1575, códice que hoy se guarda en la galería Národní de Praga (Ms. AA 2015). En ellos puede apreciarse que se representaba a más de sesenta ancestros reales o putativos de Carlos, sentados en sus tronos, en pie o ecuestres. ROSARIO, *Art and propaganda*, págs. 21 y 27-30.

⁵⁹⁶ Se expone en el Louvre. CAMPBELL, *Portraits*, pág. 57. M. Raymond Cazelles supone que este retrato no pertenece, en realidad, al rey francés. M. Raymond CAZELLES, "Peinture et actualité politique sous les premiers Valois, Jean le Bon au Charles, dauphin", en *Gazette des Beaux Arts*, nº II, Paris, 1978. Para algunos, la tabla quizás formaba parte de una serie que comprendía los retratos de Carlos V, Eduardo III de Inglaterra y el emperador Carlos IV. Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des Demeures*, vol. I, Martinus Nijhoff, La Haye, 1931, pág. 11. En lo que sigue, VAN MARLE, *Iconographie*.

⁵⁹⁷ Alain Erlande-Brandenburg lo fecha hacia 1349, es decir, un año antes de la muerte de Felipe VI, cosa que explicaría que Juan figure sin corona. Alain ERLANDE-BRANDEMBURG, "La peinture a Paris sous les premiers Valois", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. II, Société Française d'Archéologie, Paris, 1979, pág. 171.

⁵⁹⁸ Hoy se exhibe en Dom-und-Diözesanmuseum de Viena. CAMPBELL, *Portraits*, pág. 57.

⁵⁹⁹ Se conserva en el Museo del Louvre. Paris. MILICUA, *Pintura flamenca*, pág. 373. La inscripción que rodea el cuadro "LES TRES VICTORIEUX ROY DE FRANCE CHARLES SEPTIESME DE CE NOM" ha sido motivo de debate. Para algunos, implica que esta tabla fue llevada a cabo para conmemorar una victoria, probablemente la de Guinea, en 1453, que supuso la conclusión de la Guerra de los Cien Años. Otros la han interpretado como epitafio a la memoria de un rey ya difunto. Eva MARCH, "Jean Fouquet", en Joan SUREDA I PONS (Dir.), *Summa pictorica. El segle XV europeu*, vol. II de la colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999, pág. 159. Este último será reseñado como SUREDA (Dir.), *Segle XV europeu*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

671

bustos de perfil o de tres cuartos, o la ubicación de inscripciones que identifican al personaje efigiado, conviene tener presente que no pueden ser consideradas como precedentes en el sentido estricto del término, porque se desconoce si también formaban parte de una serie genealógica⁶⁰⁰.

No obstante, que estas galerías de ilustres antepasados debían de haberse convertido en un elemento habitual en cualquier ambiente cortesano nos lo pone de manifiesto Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*, redactado en 1451, donde explica que el trono de Juan II era el receptáculo de una serie de pinturas con los nombres y hechos más destacados de sus predecesores⁶⁰¹. Del mismo modo consta, en territorio aragonés, el ya referido encargo de las figuras que, de la dinastía regia, había encargado Pedro IV al maestro Aloy, sobre las que se hará oportuna referencia en el capítulo correspondiente dedicado a escultura⁶⁰². Por otra parte, es preciso tener en cuenta que esta práctica de encargar series de retratos de los ancestros no fue exclusiva de los reyes, sino que también fue propia de eclesiásticos y, aunque de escala y concepción más modestos, de la alta y pequeña nobleza⁶⁰³. Del mismo modo, fue una práctica que continuó más allá de la Edad Media, tal y como confirman el encargo de la galería de reyes de Aragón que la Diputación de Cataluña encargó al pintor Ariosto para su palacio de Barcelona, o las imágenes de los soberanos esculpidos en los medallones que decoran la galería del patio plateresco del colegio de San Luis de Tortosa.

Estas magníficas tablas levantinas, que parecen imitar los modelos decorativos palaciegos regios, evidencian, pues, la adaptación en la Corona de Aragón de un tipo de retratos que ya era frecuente en Europa desde el siglo XIII y que alcanzó gran difusión a inicios del siglo XV por el culto a los grandes hombres y el sentido de

⁶⁰⁰ Téngase en cuenta que aquí el término de genealogía se entiende como aquello que autoriza, que legitima y que dignifica. Es decir, la genealogía puede establecerse por consanguinidad o por sucesión en una misma sede o en un mismo cargo. TORMO, *Viejas series*, pág. 10.

⁶⁰¹ FALOMIR, *Origenes del retrato*, pág. 181.

⁶⁰² Por el momento, remito a la nota 578 del presente capítulo.

⁶⁰³ Recuérdesse la serie de papas que León el Grande (440-461) mandó pintar en la gran basílica ostiense. Arruinada por un incendio acaecido en 1825, enseguida fue emprendida su restauración por mandato del pontífice entonces vigente, León XII (1823-1829). CARDERERA, *Ensayo histórico*, pág. 204. Ya dentro del período medieval, es preciso recordar, por ejemplo, los frescos de dominicos ilustres de Tomaso de Modena, de 1352, y la galería de papas de la Capilla Sixtina. Con respecto a los nobles, se señalarán la serie de nueve paladines esculpidos del Ayuntamiento de Colonia, de hacia 1330; la galería del *Gran Consiglio* del palacio ducal de Venecia, de hacia 1360; o el nutrido grupo que, de imágenes *faces et des corps* del papa de Aviñón Clemente VII y sus cardenales, los reyes y príncipes de Francia y los emperadores romanos y bizantinos, había reunido el duque de Berry en su castillo de Bicêtre. Más información en CAMPBELL, *Portraits*, pág. 43 y SERRA, *Ab recon*, pág. 31.



“imagen de preservación”⁶⁰⁴. Con ellas, se expresaba un vínculo entre la ciudad y los reyes; en este caso entre los soberanos aragoneses y el gobierno municipal de una importante ciudad: Valencia. Pese al intento de identificación de los monarcas, tarea árdua pues las descripciones físicas de los monarcas aragoneses son casi inexistentes⁶⁰⁵, en realidad se trataba de decorar uno de los espacios de representación del palacio público con una galería retrospectiva de los reyes de la Corona de Aragón de formato grandilocuente que, de acuerdo con Amadeo Serra, era claramente halagadora para la monarquía conforme a la solidaridad institucional proclamada entre el patriciado urbano y los reyes⁶⁰⁶. En este sentido conviene advertir acerca de las primeras disposiciones del Consejo, que ya señalaban que debía ser “muy bella y hermosa según correspondía a la Insigne Ciudad de Valencia”. El 5 de noviembre de 1418 se ordenó que las obras prosiguiesen sin reparar en el coste: “*que la dita obra sia feta, continuada e acabada aixi bella com fer se puxa al consell*”⁶⁰⁷. La magnificencia resultante y su fama hicieron que Alfonso V expresara el deseo de visitarla, deseo que se vio cumplido el 15 de abril de 1428 en medio de unos espléndidos festejos⁶⁰⁸.

*(Fig.87)El apartado debe concluir con otras obras levantinas que también estaban destinadas a vincular a la institución, esta vez religiosa, con la dinastía reinante. Nos referimos a los **desaparecidos retratos de Jaime I** que colgaban en la entrada y en el interior de la estancia principal de la cofradía de san Jaime. Tal y como recordaba Miguel Falomir, era la asociación con Jaime I, el monarca conquistador de la ciudad, la que más prestigio podía otorgar a los colectivos y, en este sentido, esta

⁶⁰⁴ Más información en la obra de Hélène ADHÉMAR, *Portraits français. XIVe – XVIe siècles*, F. Hazan, Paris, 1950.

⁶⁰⁵ Gaspar Coll identificaba a Jaime I por la descripción que, de este monarca, ofrecía Bernat Desclot en su crónica. COLL, *Supuesto retrato*, pág. 116. La crónica dice así: “*fo lo pus bell hom del món; que ell era major que altre hom un palm, e molt bé format e complit de tots sos membres, que ell havia molt gran cara, e vermella, e flamenca, e el nas llong e ben dret, e gran boca e ben feita, e grans dents, belles e blanques, que semblaven perles, e els ulls vairs, e bells cabells rossos, semblants de fil d’aur, e grans espatlles e llong cors e delgat, e els brasses grossos e ben feits, e belles mans, e longs dits, e les cuixes grosses, e cames llongues e dretes e grosses per llur mesura, e els peus llongs e ben feits*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. XII. Ferran Soldevila cree que en esta descripción Desclot se inspiró, directa o indirectamente, en la *Vita Caroli Magni*, de Enginhardo. Vid. §1 del capítulo, pág. 601. Sobre el resto de descripciones físicas tan sólo cabe mencionar que, al margen de las más completas aunque también idealizadas referidas a los Católicos sobre las cuales se ha ido haciendo oportuna mención, son muy escuetas e, incluso, contradictorias en un mismo autor. Sirvan de ejemplo las notas que aporta Pere Miquel Carbonell acerca de Pedro IV, de quien señala: “*Aquest rey En Peré, qui era de bona complexió, e era stat molt bé criat*”, para, más adelante, añadir: “*Aquest rey En Pere fonch home de poca e feble estatura personal*”. CARBONELL, *Cròniques*, págs. 142 y 145.

⁶⁰⁶ SERRA, *Ab recont*, pág. 31.

⁶⁰⁷ Archivo Municipal de Valencia. *Manual de Consells*, años 1418-1423, fol. 70, n° 27 A. TRAMOYERES, *Artesonados*, pág. 49.

⁶⁰⁸ El curioso albarán de los gastos de la fiesta se publican en *Ibidem*, pág. 52.



cofradía, la única autorizada por el rey tras la conquista y que había tomado como advocación el santo del monarca, era de las más apropiadas para encargarse los retratos de aquel invicto soberano⁶⁰⁹.

De los pocos datos conservados, consta el contrato a Johan Reixac de 1470, donde se le encarga pintar un retrato similar al que ya había en la entrada a la sala: *“Item provehit que la figura del molt excellent princep e senyor rey en Jacme, de gloriosa recordacio, patre e fundador de la dita sancta confraria e conquistador de la ciutat e regne de Valencia, sia pintada aixi com es deboixada al front de la entrada de la sala de la dita confraria”*⁶¹⁰. Ya en 1507, Antoni Cabanes renovó, parece ser que con significativas modificaciones, uno de ellos⁶¹¹.

3.3.2.- Retratos “ad similitudinem nostri”

El segundo epígrafe está destinado a los retratos que reflejan, a imagen y semejanza, a la persona efigiada. Es decir, lo más importante de este grupo de pinturas ya no es el marco institucional o político en el cual el retratado quería ser visto, sino el fiel recuerdo a su persona. Es aquí donde se advierte uno de los cambios más decisivos de la Baja Edad Media: deja de ser aceptable la intercambiabilidad o posibilidad de sustitución de las representaciones⁶¹². Por otra parte, y como ya se ha señalado en líneas anteriores, también es durante este período cuando surge la idea de colección; de la reunión de cuadros de temas religiosos y, claro está, de retratos de corte. En este sentido, es revelador que la propia reina se encargara de seleccionar las pinturas que serían enviadas a la Capilla

⁶⁰⁹ Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia. 1472-1522*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996, pág. 376. Se verá FALOMIR, *Arte en Valencia*.

⁶¹⁰ *Ibidem*, pág. 376, n. 7.

⁶¹¹ *Idem*.

⁶¹² En este sentido, es sintomática la anotación que Jan Van Eyck realizó a los pies del retrato de *Tymotheos*: LEAL SOUVENIR, con lo que autentificaba que el cuadro concordaba fielmente con la persona pintada. SCHNEIDER, *Arte del retrato*, pág. 13. No obstante, existieron algunas tempranas excepciones. A título ilustrativo se recordarán los mosaicos votivos de Santa Sofía de Constantinopla, donde aparecía la pareja imperial, flanqueando a la figura de Cristo, que ofrecía una donación importante a la iglesia de Santa Sofía, donación que permitió que la Eucaristía fuese celebrada todos los días. Un estudio atento permite constatar que los rostros de Cristo, del emperador y de la emperatriz, y los nombres han sido alterados, mientras que los cuerpos de las figuras y la inscripción de Zoé permanecen intactos. Esta alteración tan sólo puede ser explicada por el hecho de que estos mosaicos fueron ejecutados, en origen, para testimoniar una donación ejecutada por un esposo anterior a Constantino, quizás Romano III, pues el nombre de Miguel V es muy corto para haber ocupado la misma superficie que el de Constantino. LOWDEN, *l'Art paléochrétien*, pág. 249. Cuestión muy interesante es la que planteaba Joaquín Yarza, quien se preguntaba si los rasgos esenciales de la figura de Constantino no repetirían los de su persona pues, en caso contrario hubiera bastado con que se sustituyera únicamente el letrero identificativo. YARZA, *El retrato medieval*, pág. 68.



Real de Granada, donde reposaría junto a su esposo una vez difuntos⁶¹³, del mismo modo que también lo es el lamento de Fernando II por no tener un retratista de calidad en su corte para enviar un retrato suyo y de su hijo Juan con motivo de los proyectos matrimoniales con la infanta napolitana⁶¹⁴, propósitos nupciales que fracasaron, y en correspondencia a otros retratos que su hermana Juana le había enviado previamente⁶¹⁵. Esta última noticia pone de manifiesto que, aunque gran parte de las funciones de los retratos escapan a nuestra comprensión⁶¹⁶, consta que el propósito de algunos trabajos retratísticos en los palacios y cortes europeas no era otro que el informativo; el de establecer un intercambio de imágenes de sus respectivos miembros con el fin de una familiarización mutua, con lo que se originaría una colección que, con el tiempo, llevaría a la colocación de varios retratos en galerías específicamente creadas para este género⁶¹⁷ creando una secuencia que formaría verdaderas series dinásticas⁶¹⁸, por lo que, en determinados casos, estas efigies guardarían cierta correspondencia con las del epígrafe anterior si no fuese por las diferencias de verosimilitud entre los ilustres individuos figurados. Es el nacimiento de un retrato que no quiere ser celebrativo de un personaje, nobleza,

⁶¹³ BERMEJO, *Época de Isabel*, pág. 86.

⁶¹⁴ CHECA, *Pintura y escultura*, pág. 415, n. 14. El envío de un retrato de la dama al futuro esposo, y viceversa, era una práctica frecuente durante las negociaciones de esposorios principescos. CAMPBELL, *Portraits*, pág. 196. Incluso San Vicente Ferrer hizo referencia a esta solución cuando quiso explicar cómo debía ser la actitud del cristiano ante un texto veterotestamentario. Para el dominico, la actitud del cristiano debía ser similar a la de aquel soberano que, queriéndose desposar con una princesa extranjera cuyos rasgos físicos desconocía, solicitaba a sus embajadores que un buen pintor la retratase: “*que quant hun rey vol pendre muller, comunment la pren d’altre regne, mas, per tal com ell no la pot veure, si ja no y anava, ell demana a aquells qui tracten los matrimoni quinya és, e per millor certificanse’n han hun bon pintor que sàpie ben pintar*”. San Vicente FERRER, *Sermons*, José Sanchís Sivera, Barcelona, 1934, tomo I, págs. 197-198. Transcripción de FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 177, n. 1.

⁶¹⁵ Carta fechada el 23 de diciembre de 1486. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 444. Como precedente de este interés por los retratos quizás pueda ser la actitud de Juan I quien, en 1388, realizó todas las gestiones oportunas para la contratación del pintor parisino Jacques Coene, Jaco Touno en el documento, pues conocía sus dotes en la representación de rostros y fisonomías particulares “*divisar figures de persones e ressemblar fisonomies de cares*”, especificaría el propio monarca. GUDIOL, *Els trecentistes*, pág. 19

⁶¹⁶ Sobre otras funciones, además de las tradicionales de conmemoración y de exhibición de poder, como la mágico-fetichista, o la de reemplazamiento o sustitución, remito, entre otros, a SCHNEIDER, *Arte del retrato*, págs. 26-29.

⁶¹⁷ En este sentido, es preciso recordar la instalación de una “galería de retratos” por parte del duque Luis de Orleans en el Palacio de París. En ella había expuesto los de sus numerosas amantes y cuando, un día, Juan Sin Miedo, duque de Borgoña, llegó a visitarlo, pudo ver entre ellas el de su propia esposa, Margarita de Baviera. FRANCASTEL, *El retrato*, pág. 87.

⁶¹⁸ Fernando CHECA CREMADES, “Monarchic liturgies and the “Hidden King””: the function and meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en Allan ELLENIUS (Ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford, 1998, pág. 95 –serán reseñados, a partir de ahora, CHECA, *Monarchic liturgies* y ELLENIUS (Ed.), *Iconography*, respectivamente–. Recuérdese que Brans señaló que Isabel la Católica pudo llegar a poseer hasta unos 60 retratos. BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 88.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

675

fama, virtudes morales o de su poder, sino el espejo y memoria de sus rasgos individuales⁶¹⁹.

Tal y como afirmaba Joaquín Yarza, ningún monarca de las coronas hispanas medievales se hizo representar tantas veces y en ocasiones tan diversas como los Reyes Católicos⁶²⁰. No obstante, quitando los de las obras de carácter religioso, ya analizados, y los tristemente desaparecidos⁶²¹, tan sólo se han contabilizado cuatro retratos *ad similitudinem* del rey Fernando, obras que, por otra parte, no presentan gran calidad artística, carencia que Yarza explicó en tanto que tenían que ser entendidos bajo la óptica de manifestación de poder⁶²².

*^(Fig.90)El primero de ellos, que todavía hoy se conserva en el palacio real del **castillo de Windsor** y que fue dado a conocer por Diego Angulo en 1951⁶²³, ofrece garantías en lo que concierne a su identificación⁶²⁴. Realizado hacia 1490-1500⁶²⁵,

⁶¹⁹ Consta que durante las negociaciones de matrimonio entre Felipe de Borgoña e Isabel, hija de Juan I de Portugal, se enviaron dos retratos de la princesa, uno por mar y otro por tierra, obra de Jan van Eyck. Su finalidad no era otra que la de testimoniar el aspecto de la joven, quien un año más tarde fue la tercera esposa de don Felipe. Fiorella STRICCHIA SANTORO, "Antonello da Messina i la retratística del Quattrocento", en Joan SUREDA I PONS (Dir.), *Summa Pictorica. El Renaixement italià*, tomo IV de la Colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999, pág. 341. Este último, en lo que sigue, SUREDA (Dir.), *Renaixement italià*. Sobre la aparición del género del retrato en Valencia remito a FALOMIR, *Arte en Valencia*, págs. 379-383.

⁶²⁰ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 443. Sobre la representación de los Reyes y la aparición del retrato como género independiente véase CELA, *Elementos simbólicos*, págs. 482-520.

⁶²¹ Constan los siguientes. Por un lado, en el Archivo Histórico de Protocolos, en un inventario de bienes muebles llevado a cabo en las viviendas de la ciudad de Zaragoza por el notario Lucas de Bierge, año 1562, s.f. se dice: "un retrato pequeño redondo [pintado sobre tabla] del rey Catholico y [otro] de la reyna donya Ysabel", propiedad de Jerónimo de Insausti, canónigo de Santa María del Pilar -MORTE, *Iconografía real*, pág. 151, n. 19-. También hay noticias de varios retratos en el real monasterio de Santa Engracia. Por un lado, un retrato de Fernando el Católico perteneciente a la sacristía del que sólo se conoce la referencia que dio Fr. León Benito MARTÓN en *Historia del subterráneo santuario y Real Monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza*, Zaragoza, 1737, pág. 728, transcrita en *Ibidem*, pág. 151, n. 19, que dice: "su original Retrato de mano de Pedro de Aponte, Pintor suyo". Por otro lado, los retratos del regio matrimonio, y posiblemente de los infantes, distribuidos en el interior del cenobio, algunos de los cuales debió de pintar, conforme a Carmen Morte, el pintor de cámara Miguel Sitow -o Sithium- hacia 1498, cuando la corte se encontraba en Zaragoza. MORTE, *Reyes y nobleza*, pág. 151. Para finalizar, también Bosarte, en su *Viaje artístico*, se hace eco de un retrato de Isabel y/o Fernando según notas de BRANS, *Isabel la Católica*, pág. 86. Por desgracia estos son los únicos datos de los que se dispone, por lo que no es fácil determinar cómo eran las efigies.

⁶²² YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 55.

⁶²³ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "Un nuevo retrato de Don Fernando el Católico", en *Archivo Español de Arte*, n° 95, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, págs. 260-261. En lo que sigue, ANGULO, *Un nuevo retrato*.

⁶²⁴ Al dorso, en francés antiguo, unas letras señalan su nombre. Por otra parte, este cuadro figura en el inventario de 1542 de su yerno Enrique VIII, es decir, en el inventario que se realizó seis años después de la muerte de su esposa Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "El retrato de Isabel la Católica del palacio de Windsor", en *Arbor. Revista General de Investigación y Cultura*, marzo, n° 63, tomo XVIII, Madrid, 1951, pág. 359. Aparecerá, en adelante, ANGULO, *Retrato de Isabel*.

⁶²⁵ Se desconoce la fecha exacta de ejecución. La primera mención que se tiene de la tabla es la que aparece en el ya referido inventario de 1542. No obstante, Diego Angulo supone que debió de realizarse poco antes del viaje de Catalina de Aragón a Inglaterra con motivo de su matrimonio con Enrique VIII, en 1501. Sin embargo, tampoco excluye la posibilidad de que fuera pintado con anterioridad a esta



676

presenta el busto del rey Fernando de tres cuartos en primer término sobre fondo neutro de acuerdo con la fórmula compositiva del retrato flamenco del siglo XV⁶²⁶. Ataviado con camisa blanca sobre la cual ha dispuesto lujosa ropa purpúrea con grueso brocado de oro, luce oscura carmeñola sobre sus negros cabellos y gruesa cadena de oro que se desliza sobre su torso. Un leve movimiento de su cabeza lo hace mirar hacia su derecha donde, en otra tablita, se dispone su esposa, doña Isabel, que parece haber sido interrumpida en su lectura según indica el pulgar que intercala entre las páginas del libro semi-cerrado. Con la excepción de un pormenor del cual llamó la atención Diego Angulo y que atañe, en su opinión, a su matrimonio con el rey Fernando, nada va a analizarse de la efigie pues, como se sabe, aunque con ciertas salvedades, esta reina ha sido excluida del presente estudio. El detalle en cuestión se encuentra en el bordado de su brial, donde aparecen dos frutos esféricos y lisos bajo una única corona, elemento decorativo que podría simbolizar la unión de Castilla y de Aragón y que, en términos del autor, eran “equiparados en categoría y en el corazón de doña Isabel”⁶²⁷. En esta misma línea habría que entender la posición de la soberana, que excepcionalmente se presenta mirando hacia su izquierda⁶²⁸. Esta inversión en la colocación de su persona no haría sino reafirmar esta idea de equidad y de igualdad tan defendida por Angulo⁶²⁹.

Este tipo de imágenes evoca una fórmula que se remonta a la Antigüedad pues, ya en época romana, los cónsules ofrecían al emperador, al senado o a amigos influyentes, efigies de parejas en tablas de madera, metal o marfil unidas por bisagras⁶³⁰. *(Fig.91) Recuperado en el Renacimiento por obras tan significativas como el *diptico de Federico de Montefeltro y su esposa Battista Sforza* realizado por Piero della Francesca⁶³¹, este modelo, consistente en parejas de retratos independientes, volvió a instaurarse en el repertorio iconográfico siendo adoptado, con cierta persistencia, por

fecha o que hubiese sido enviado algo antes con motivo de las gestiones diplomáticas internacionales de los Reyes Católicos, lo que corroboraría su carácter informativo. *Ibidem*, pág. 360.

⁶²⁶ Muestra de retratos flamencos son las efigies realizadas por Jan Van Eyck de Nicola Albegati, la del llamado *Thymoteos*, ambas de hacia 1432, o la de Giovanni Arnolfini, cercana a 1438. Algo posterior, sobre el año 1460, es el retrato de una dama realizado por Rogier van der Weiden. SCHNEIDER, *Arte del retrato*, págs. 15, 31, 35 y 40. Vid. *(Fig.94).

⁶²⁷ ANGULO, *Isabel*, pág. 41.

⁶²⁸ Para observar esta particularidad, utilícese la *(Fig.66) de las presentes láminas.

⁶²⁹ ANGULO, *Retrato de Isabel*, págs. 333-335.

⁶³⁰ R. DELBRÜCK, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, vol. II, Berlin, 1929. Citado en SCHNEIDER, *Arte del retrato*, pág. 48. Sobre la fórmula de retrato libre, véase FRANCASTEL, *El retrato*, págs. 86-106.

⁶³¹ Es muy probable que el diptico fuera realizado a partir de 1474, cuando Federico, hasta entonces sólo señor de Urbino, se hizo coronar duque. Es lo que explicaría la iconografía del dorso, dedicada al triunfo del italiano. SCHNEIDER, *Arte del retrato*, pág. 51.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

677

los Reyes Católicos. *(Fig.96)Igualmente, la colocación del busto de un soberano dentro de la tradición flamenca, con los rostros pálidos, gestos pausados, encerrados en una celda en la que apenas caben y sin insignia alguna alusiva a su regia condición, fue, asimismo, lo acostumbrado en las cortes del entorno europeo⁶³². Sirvan como ejemplo los numerosos retratos de monarcas que hoy se exponen en distintas galerías, como el retrato de Maximiliano I de Austria, el dibujo preparatorio de Enrique VII, pintado por un artista desconocido en 1505 para el desaparecido mural dinástico del palacio de Whitehall⁶³³, en Inglaterra; los diversos retratos que existen del francés Francisco I, entre los cuales destacan el expuesto en el Museo Condé de Chantilly y el del museo del Louvre; el de Carlos VIII de Francia que se exhibe en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia, o el más tardío de Luis XII, obra de Jean Perreal de hacia 1514⁶³⁴. Puede observarse, en todos ellos, una serie de características comunes que no sólo atañen a lo anteriormente mencionado, sino también a los complementos, pues todos lucen carmeñolas más o menos ornamentadas sobre sus oscuros cabellos de mediana longitud, y espléndidos collares reveladores de las órdenes de las cuales formaban parte. En este sentido, la iconografía coetánea no parece estar de acuerdo con las tesis de Karl Schültz y Andrea Vitale, quienes sostenían que Fernando II se había hecho representar de modo análogo al emperador Maximiliano I, con quien se había dado el primer impulso expansionista en Europa y con quien quería parangonarse en su política de apertura del mundo mediterráneo⁶³⁵. Más que pensar en una lectura de esta índole, habría que sospechar una indiscutible corriente instalada en las cortes europeas que arriba a tierras peninsulares quizás, esta vez sí, por vía austríaca, con lo que se aceptaría la influencia del citado emperador; recuérdese la estrecha relación que había mantenido el rey Fernando con el emperador de Austria⁶³⁶. De todos modos,

⁶³² Práctica que, por otra parte, se ha extendido hasta la actualidad. La continua colocación del medio busto, relegando el resto del cuerpo fuera del marco, es lo que ha provocado que este tipo de retratos fueran calificados como de pinturas centradas en la mirada. Pedro AZARA, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili ed., Barcelona, 2002, págs. 89-90. A partir de ahora, AZARA, *El ojo y la sombra*.

⁶³³ El mural fue pasto de las llamas en 1697. John COOPER, *National Portrait Gallery. A visitor's guide*, National Portrait Gallery Publications, London, 2001, pág. 12. En adelante, COOPER, *Portrait Gallery*.

⁶³⁴ Hoy forma parte de la colección real de Windsor. *Les grands noms de l'Histoire. François I^{er}*, Éditions du Rocher, Paris, 1999, pág. 11. En lo que sigue, *François I^{er}*.

⁶³⁵ Karl SCHÜTZ y Andrea VITALE, "Anonimo fiammingo. Ritratto di Ferdinando II di Aragona, detto il Cattolico", en VVAA, *I Borgia. L'arte del potere. Palazzo Ruspoli. Roma*, Electa, Roma, 2002, pág. 109. En adelante, SCHÜTZ y VITALE, *Anonimo fiammingo* y VVAA, *I Borgia*, respectivamente.

⁶³⁶ Fruto de las relaciones diplomáticas fueron los matrimonios entre los hijos de Isabel y Fernando, Juan y Juana, y los del emperador Maximiliano, Felipe y Margarita.



678

convendría tener en cuenta otras vías de penetración, como la inglesa, hacia donde también se había dirigido su política diplomática y familiar o, incluso, la francesa.

*(Figs.92-94) De rostro y edad similares, lo que junto a las analogías en la indumentaria ha dado pie a la hipótesis de que unos son réplica de otros, son **los conservados en Viena**⁶³⁷, **Berlin y Poitiers**, todos ellos de autor desconocido. Desde luego, los mayores parecidos se encuentran entre los retratos de Windsor y Viena, siendo los dos restantes algo más oscuros y sencillos⁶³⁸, características estas últimas que, de acuerdo con Carmen Morte, sin duda facilitaban una mayor rapidez en la ejecución⁶³⁹. Pese a las afinidades con el inglés, se aprecian sutiles diferencias que conciernen, sobre todo, a los colores de la indumentaria y a los collares que luce sobre su pecho⁶⁴⁰. Que todas estas obras sean tan similares hace muy dudosa la idea de que fueran pintadas del natural. No obstante, la precisión en los detalles y los cuidados rasgos de la fisonomía ya adulta del rey, denotan la plena implantación de la tradición del retrato como género independiente dentro de la península, variedad artística hasta ahora desconocida dentro de las fronteras hispánicas.

5.- A MODO DE CONCLUSIÓN

Las primeras representaciones del rey de Aragón en la pintura, que presentan claras diferencias de género, comienzan a finales del siglo XIII y se exhiben en los célebres complejos murales que decoran dignas estancias de insignes palacios, castillos o casas señoriales.

La tipología más antigua es la que conmemora ciertos hechos históricos o sucesos tenidos como tales, como son las conquistas a los reinos de Valencia y de Mallorca y las ayudas prestadas por el santo militar por antonomasia, San Jorge. Realizadas a instancias de un particular –como las de la *calle de Llió* o la *Torre d'en Basea*– o de una institución religiosa –como los *murales de Alcañiz*–, estas pinturas tenían la función de agasajar a la realeza y/o vanagloriar y elogiar a sus promotores, quienes habían participado en aquellas hazañas. En otros casos promovidas por la

⁶³⁷ Kunsthistorisches Museum. Gemäldegalerie. N° inv. 830. REDONDO, *Fernando II*, pág. 166.

⁶³⁸ Sin embargo, contra esta afirmación, Diego Angulo sostuvo que, de todos los retratos de Fernando el Católico, la tabla berlinesa presentaba la efigie de mayor calidad. ANGULO, *Un nuevo retrato*, pág. 261. Más recientemente, Karl SCHÜTZ en “Retrato del rey Fernando el Católico de Aragón”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 419, e Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS en “Anónimo. Fernando el Católico”, en VVAA, *Reyes Católicos*, pág. 372, volvían a insistir en que todos son réplica del de Windsor.

⁶³⁹ MORTE, *Imagen real*, pág. 150.

⁶⁴⁰ Con respecto al de Poitiers ha llegado a decirse si este collar podría identificarse con la joya de gruesos eslabones que fue empeñada en 1483. *Ibidem*.



IV. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura

679

monarquía o por importantes potentados a ella vinculados –como los lienzos del *Palacio Aguilar* o las del *Palau Reial*–, no eran sino el resultado de una clara voluntad de celebración y de legitimación. El gran interés descriptivo que se desprende de la mayoría de estos frescos no sólo ha hecho posible la identificación de la mayoría de episodios, sino que, además, permite que sean empleadas como documento gráfico, pues despliegan escenas que debieron ser frecuentes por entonces: reuniones de las cortes, las previas a las campañas, los combates contra los enemigos, las entradas a las ciudades, etc. En consonancia con el ambiente bélico y de cruzada, el soberano siempre se muestra ecuestre, ataviado con completo arnés, sin corona y fácilmente identificado por su ubicación preferente y por el palado que cubre su indumentaria y las gualdrapas de su caballo.

Dentro de este tipo compositivo deben incluirse también las referidas al auxilio de San Jorge. Todas estas tablas, muy posteriores a los murales anteriores, presentan al monarca con la imagen caballeresca de rey santo que lucha contra el infiel en el centro de una atiborrada y dinámica escena. Acompañado por el santo, el aragonés luce sus insignias, entre las cuales destaca el yelmo coronado que culmina en la cimera del dragón alado. Es preciso insistir que estas composiciones plasmarían visualmente un auxilio divino, no aceptado por la iglesia aunque sí asumido por el pueblo, para la ocupación de unos territorios de los que el Conquistador se consideró rey por derecho de conquista: Valencia y Mallorca.

Abundante repertorio iconográfico es el que se despliega en las obras de carácter religioso fundamentadas en la plasmación apocalíptica, presente en las predicaciones de finales del siglo XIV. No es casualidad que aquellas representaciones en las que el soberano se muestra con todo el boato regio sean las que lo exponen por una razón estamental; razón de jerarquía que se observa en las imágenes de Juicio Final y las de las Vírgenes del Manto. De problemática identificación, precisamente por su carácter representativo, estas efigies suelen mostrar la corona sobre sus cabezas al margen de su actitud: angustiados a las puertas del Infierno, o arrodillados y con devoto talante cuando solicitan clemencia. Conforme se avanza en el tiempo, la sacra imagen central irá descendiendo en tamaño hasta compartir idéntico canon con las reales. Indudablemente, al igual que el conjunto anterior, estas imágenes esconden, bajo sus esquemas compositivos, importantes lecturas iconográficas que evidencian el uso triunfalista e impositivo de las fórmulas artísticas, como el pretendido apoyo de la monarquía y la idea de unidad



conventual en la *Virgen de las Huelgas* o para justificar ciertas actividades, como la instauración del Santo Oficio en la llamada *Virgen de los Reyes Católicos*, por ejemplo.

También fueron realizadas ciertas obras para ensalzar determinados dogmas de fe puestos en peligro por herejías y por los infieles, como los milagros eucarísticos de Daroca, interés puesto de manifiesto por la monarquía desde finales del siglo XIV hasta el siglo XVI; en algunos casos el rey Fernando, protagonista de la mayoría de ellas, se mostrará con una espada pendiente del cinto en alusión, claro está, a la idea de defensor de la fe católica y combatiente por religión verdadera. En general, estas efigies suelen colocarse arrodilladas, con las manos unidas y de tres cuartos flanqueando a la imagen sagrada, ubicada de frente y en el centro de la escena.

Dentro de este grupo de carácter sacro sobresalen las que muestran al rey “a lo divino”, representaciones que constan, en la Corona de Aragón, a partir de la primera mitad del siglo XV y que gozaron de cierta fortuna. De acuerdo con los intereses de la realeza, y al margen de las dudosas pertenecientes al príncipe de Viana que quizás puedan ser explicadas por la veneración de la que fue objeto tras su muerte, el pasaje religioso de mayor acogida fue el relativo a la Adoración, donde el rey personificaba a uno de los Magos, escena que fue protagonizada físicamente por el Ceremonioso en la capilla de Santa Agueda según cuentan sus Ordenaciones. En el motivo de este tipo de figuración se encontraba el deseo de sacralización y de legitimación; claro ejemplo lo configura el llamado *retablo del Condestable* que, junto a otras promovidas por el portugués, habían sido realizadas para justificar sus derechos recién adquiridos. Otros casos, como la *Adoración de Cervera de Pisuerga*, el significado iconográfico se extendía más allá del marco hispano al evidenciar, según algunos autores, los vínculos de la realeza peninsular con los Habsburgo.

Género aparte son los retratos, entendidos ahora como género independiente. Conmemorativos los más antiguos, presentan la efigie del rey en todo su esplendor y boato regio. Bien para legitimar y ensalzar a los retratados, bien para dignificar una estancia pública, formaban parte de series o galerías genealógico-institucionales, imprescindibles de cualquier ambiente cortesano. Informativos los segundos, pues pretendieron ser recuerdo fiel a la persona representada, todos los conservados pertenecen a Fernando. Por sus analogías, son resultado de un mismo modelo y, conforme a su carácter, se prescinde de las insignias para dar mayor importancia a los trazos fisonómicos, vedadero motivo de su ejecución.



1.- INTRODUCCIÓN

La escultura se configura como el último gran género artístico que actúa como soporte de imágenes figurativas del rey de Aragón. Con respecto a este medio de expresión tan significativo, en algunos casos de carácter monumental, conviene realizar una importante advertencia que concierne a las agresiones que, sufridas intermitentemente a lo largo de la historia, han mutilado gran parte o la totalidad de sus programas iconográficos.

Estas amputaciones o destrucciones, derivadas de caprichos de la naturaleza, como terremotos o inundaciones, de calamidades fortuitas como incendios, o de delirios ideológicos, lo que es peor e injustificable, impiden una lectura completa y segura de las escenas representadas, incidiendo negativamente en el presente estudio. La portada del Monasterio de Santa María de Ripoll, las distintas claves de bóveda de diversos edificios, algunos claustros y, sobre todo, el panteón dinástico de la abadía de Santa María de Poblet son muestras reveladoras en este sentido. Sin embargo, y en beneficio de este análisis, en algunos casos es posible contar con fuentes escritas que detallan, y a veces estudian, obras hoy perdidas. Así pues, conviene hacer constar que parte del repertorio va a ser examinado a partir de descripciones de autores antiguos que pudieron ver las imágenes lamentablemente desaparecidas en la actualidad.

La organización del capítulo va a seguir, en líneas generales, el mismo esquema que el empleado en todos los anteriores. Tras la usual visión de conjunto en *“La figuración del rey de Aragón en la escultura: una visión de conjunto”* también aquí complementada con los habituales gráficos, se pasará a *“Descripción y tipologías”*, que, junto con las correspondientes láminas, es el verdadero núcleo del apartado. Un último epígrafe, *“La imagen del rey en los metales”* hará referencia a las escasas obras de orfebrería, incluidas las medallas y, para finalizar, conforme al esquema que se ha seguido en los anteriores capítulos, se ofrecerá una muy breve recapitulación en el cuarto y último epígrafe titulado, como viene siendo habitual, *“A modo de conclusión”*.



2.- LA FIGURACIÓN DEL REY DE ARAGÓN EN LA ESCULTURA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Si se prescinde del desaparecido precedente del frontal de oro de la catedral de Gerona, cuya iconografía incluía una imagen entronizada de la condesa Guisla, y del capitel de la catedral de Jaca donde David Simon vio, en la representación de Moisés, una velada representación a Sancho Ramírez, el repertorio figurativo del rey de Aragón en escultura arranca hacia mediados del siglo XII en dos obras ubicadas en Santa María de Ripoll: el supuesto sepulcro de Ramón Berenguer III y la magnífica portada concebida, conforme a los autores antiguos, a modo de arco triunfal del cristianismo. En el extremo opuesto, como obra más reciente, se ubica el sepulcro de los Reyes Católicos, que aquí se analiza con una profundidad relativa al haber sido terminado tras la muerte del rey, en 1517, y montado algunos años más tarde.

La diferencia de género en este soporte artístico es notable pues, salvo en los sepulcros y en las obras promovidas por el Justo y su esposa doña Blanca, el resto de figuraciones donde consta el matrimonio real pertenece, casi en exclusiva y como es habitual, a los Reyes Católicos. Las excepciones seguras son dos exvotos encomendados por Leonor de Sicilia, donde en uno figuraba ella y en otro la noble dama con su esposo Pedro IV, la clave de la catedral de Barcelona dedicada a la Virgen de la Misericordia y la famosa custodia de los Corporales de Daroca. Como obras menos seguras se citarán la supuesta clave de la catedral barcelonesa donde, se dice, se efigia a Blanca de Anjou, y una de las ménsulas de la capilla dedicada a la Virgen del Rosario, San Miguel Arcángel y San Jorge de Poblet en la que, también supuestamente, fue representada la María de Castilla.

Tras el siglo XIII, que se manifiesta como un período muy parco en lo que a iconografía real se refiere en el género escultórico, se inicia la centuria que ofrece mayor número y diversidad de representaciones ligado, claro está, a las personalidades de los monarcas que se configuran como un hito en la promoción artística: Jaime II y, sobre todo, Pedro IV. Obras de muy distinto carácter – devocionales, funerarias, conmemorativas o genealogías–, empiezan a poblar exteriores e interiores de los templos y numerosas estancias de abadías y palacios para hacer gala de la munificencia regia. Sorprende que, de la gran cantidad de manufacturas que consta llegaron a realizarse, hayan sobrevivido tan pocas incluyendo, claro está, entre las perdidas, las preciosas sepulturas que honraron el



ya célebre cenobio de Poblet y que fueron reconstruidas, o recreadas, años atrás por el escultor catalán Federico Marés.

También pródigo se ofrece el siglo XV, si bien el grueso de producciones, sobre todo las conservadas, fue encomendado en tiempos de Isabel y Fernando. Primero cabe destacar las obras destinadas al ámbito funerario, ya no sólo en lo que se refiere a los sepulcros, sino al arte efímero que tales acontecimientos luctuosos conllevaba. De él sobresalen las efigies que, de muy diversos materiales, fueron utilizadas en las exequias organizadas por los municipios de Valencia y de Huesca en honor de Alfonso V y del Príncipe de Viana. Según se constata por el corpus iconográfico recopilado, estas prácticas parece que no tuvieron consecuentes. Del mismo modo, llama la atención la naturaleza religiosa de la mayoría de obras analizadas, configurándose como excepciones las desaparecidas joyas que formaron parte del *sagrat* del rey, como alguna guirnalda o la célebre espada de coronación; las efigies erigidas con motivo de la impresionante investidura de Fernando I de Antequera; la cruz de término o *peiró* de Morella, de carácter conmemorativo aunque de un suceso de cualidad religiosa como fue la tentativa de hallar solución al cisma de la Iglesia; los dos bustos de los Católicos que decoraban una de las salas de la *Casa de la ciutat de València*, quizás como continuación de la ya estudiada genealogía de los reyes de Aragón que Gonçal Peris, Joan Moreno y Jaume Mateu pintaron para esta misma casa; la extraordinaria sillería baja de la catedral de Toledo, verdadera crónica de la campaña militar acaecida hasta la conquista de Granada aunque, claro está, ubicada en un espacio sacro; y el dudoso busto de Fernando II.

Como ocurría con el género de la pintura, sorprende la escasa variedad de posiciones y actitudes empleadas por los reyes en este soporte artístico. Al igual que en los capítulos precedentes, el orden de tipos se ha establecido conforme aparecen por cronología, es decir, del más antiguo al más moderno. Veamos.

2.1.- Ecuestre

Tan sólo se han constatado cinco obras con la representación ecuestre y, salvo en una, las figuraciones de la sillería de la catedral de Toledo¹, donde don Fernando

¹ Téngase en cuenta que aquí se ha contabilizado la sillería una sola vez pues, salvo en la talla referente al atentado que sufrieron los soberanos en el cerco de Málaga, los monarcas se muestran, en los cuarenta paneles restantes, montando a caballo. Para el seguimiento del discurso, es de gran ayuda el gráfico 1 perteneciente a este capítulo.



se muestra victorioso, en todas el soberano se exhibe como guerrero. No obstante, pese a esta parquedad numérica, este tipo recorre todo el marco temporal que abraza este estudio, pues consta desde el siglo XII hasta finales del XV, con los Reyes Católicos como protagonistas. La primera de ellas corresponde a la portada de la abadía de Ripoll donde, se supone, aparece Ramón Berenguer IV conforme a un tipo iconográfico bastante frecuente en las improntas sigilares de aquellos tiempos. También resultado de la transposición de las piezas sigilográficas contemporáneas son las efigies más tardías que se exhiben en las claves del pabellón del agua del monasterio cisterciense de Veruela, de la segunda mitad del siglo XIII, y de la catedral de Barcelona, mucho más segura en la identificación del rey de Aragón por apoyarse en la documentación conservada. La ausencia de vestigios y la sobriedad documental impiden saber, sin embargo, el modelo que pudo utilizar el artesano para la decoración del catafalco destinado a los funerales celebrados en Valencia en honor de Alfonso V, aunque es posible conjeturar que bien pudieron serlo este mismo tipo de piezas céreas. Caso muy distinto es el de la ya aludida sillería toledana pues, conforme a la idea de triunfo que este conjunto mobiliario pretendía dar, el soberano se presenta, junto con su ejército, como un caballero victorioso y clemente, de acuerdo con el prototipo de héroe de la antigüedad, dispuesto a recibir a los alcaides vencidos, a recoger las llaves de la ciudad ganada, o a entrar en la villa recién conquistada por sus huestes.

2.2.- En pie

Esta posición también se inaugura en la abadía de Santa María de Ripoll si se aceptan las interpretaciones que afirman la presencia del príncipe de Aragón entre los cinco personajes ubicados en el segundo registro de la derecha de la portada. Al margen de las discutibles figuras ubicadas en uno de los capiteles de la catedral de Jaca y en otros dos del claustro de Elna, no vuelve a hallarse esta postura hasta la década de los veinte del siglo XIV, en la tapa del sarcófago de santa Eulalia, donde Pedro IV, tras formar parte del cortejo dispuesto para el traslado de las reliquias, se dispone a tocar el cuerpo santo antes de ser colocado en la nueva urna pétrea. Parece ser que la posición pedestre fue la escogida para las 19 esculturas que, destinadas a la glorificación dinástica, debían ornar el *Salón del Tinell* del Palacio Real de Barcelona. Que este porte gozó de cierta aceptación lo pone de manifiesto el



gráfico, donde se observa que muchas de las obras recopiladas presentaban en tal guisa al soberano, si bien esta afirmación debe tomarse con cautela porque muchas de ellas se han perdido, están muy restauradas o son muy dudosas².

2.3.- Otras actitudes

Con la excepción de las manufacturas que ostentan pseudoimágenes del rey, entendidas como figuraciones fantásticas extraídas de los *marginalia* o *drôleries* tan comunes en los manuscritos desde antiguo, y las desconocidas efigies que se idearon para decorar los lugares por donde tenían que pasar las comitivas y para representar los entremeses celebrados durante las fiestas de coronación de Fernando I, la totalidad de posiciones que integran este apartado forman parte de conjuntos funerarios. Los más tempranos, que son los que se guardan en el templo ripollense, muestran al príncipe en las diversas escenas de sus funerales, sucedidas tanto en el ámbito íntimo y privado como en el público, incluida la *elevatio animae*, episodio relativo a la salvación que luego se repetirá en numerosos monumentos sepulcrales de los reyes de Aragón. Más tardíos aunque con mayor éxito, pues fechan a partir de 1313 y continúan sin interrupción hasta el monumento funerario de los Reyes Católicos, son los sarcófagos que disponen sobre su cubierta una yacente, o dos si su tipología es doble. En un principio, conforme a la *tradio corporis et animae*, suelen vestir hábito, si bien se engalanan con las insignias propias de su soberanía. Conforme avanza el tiempo, es posible observar importantes cambios en la indumentaria que, aunque no se prescindirá de la monástica, también podrá ser de índole civil e, incluso, militar. En todos los casos, la utilización de los atributos regios se mantiene.

2.4.- En posición orante

Con la salvedad del capitel del claustro de Elna donde, fechado a finales del siglo XII, se ha visto una pretendida escena de homenaje, la primera representación en la que consta un rey arrodillado se incluye, al igual que ocurría con los géneros de la miniatura y de la pintura, en el siglo XIV: se trata de una de las claves de bóveda

² Sirvan como ejemplo las estatuas que supuestamente flanquearon la llamada Puerta Real del monasterio de Santes Creus, la clave de bóveda que, se dice, efigia a doña Blanca de Anjou en la catedral de Barcelona o el supuesto rey del sepulcro del cardenal Pérez de Calvillo, por ejemplo.



ubicada en el ábside de la catedral de Mallorca, anterior a 1327, donde se presenta al rey de Mallorca en oración. Aunque cabe suponer que debió de ser la posición de los monarcas efigiados en los exvotos de acuerdo con el carácter devoto de estas ofrendas, hasta finales del siglo XIV, en la clave de bóveda de la catedral de Barcelona, no vuelve a hallarse otra figuración similar, aunque sólo en el caso de la reina, pues el rey se mantiene, justo en el otro lado de la Virgen de la Misericordia, colocado en pie. No será hasta tiempos de los Reyes Católicos cuando vuelva a encontrarse esta misma posición, en todos los casos relacionada con la actitud de oración y casi siempre conforme a la iconografía del donante tan característico de su reinado.

2.5.- *Entronizado*

Esta posición es, a todas luces, la menos utilizada en el género de escultura. La primera obra recopilada, con la excepción del desaparecido precedente gerundense, donde conforme a descripciones antiguas se representaba en tal guisa a la condesa Guisla, está fechada a finales del siglo XII y se encuentra localizada en la supuesta escena de homenaje ante un rey de Aragón o de un conde de Barcelona en uno de los ya aludidos capiteles del claustro de Elna. A finales del siglo XIV vuelven a encontrarse en las esquinas del magnífico sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, cuyas identificaciones aún hoy están por verificar. Salvo el panel de la sillería de la catedral de Toledo que se refiere al atentado durante el asedio a Málaga, donde se presentan sedentes por haberse incorporado súbitamente de su descanso, tan sólo consta otra representación entronizada. Y es que, también mayestáticos y acompañados por todas sus insignias se presentan Isabel y Fernando en los estalos de taracea de la sillería de la catedral de Plasencia, si bien, como se verá, no ha logrado discernirse si es una actitud devota o religiosa la que se desprende de su posición y complementos.

2.6.- *Busto del rey*

Es una de las tipologías iconográficas de mayor éxito en el soporte escultórico, pues resulta idónea para ocupar pequeñas superficies en obras de orfebrería, como ejemplificaría el caso de la genealogía de los reyes dispuesta a lo largo de la vaina de la espada de coronación encargada por Pedro IV, o ciertos elementos arquitectónicos



visibles o representativos, como son los capiteles y las ménsulas de los edificios. Al margen de la desaparecida guirnalda empeñada por el infante Pedro, luego Pedro III, este tipo parece que se incicia, en escultura, hacia 1313 en una de las pandas del claustro de Santes Creus, donde se exhibe la efigie de quien ha podido identificarse como Jaime II flanqueado por dos escudos –vuelven a encontrarse dos bustos regios escoltando la llamada Puerta Real en el mismo cenobio–, y se generaliza a partir de principios de la centuria siguiente en diversos elementos constructivos de bastimentos y edificaciones de índole civil –como la cruz terminal de Morella o el palacio del rey Martín– o religiosa –como la capilla de la Virgen del Rosario, San Miguel Arcángel y San Jorge de Poblet o el claustro de San Jerónimo de la Murtra–. No obstante, también consta en otros lugares, como el calderón de la sillería de la catedral de Barcelona, la moneda que presenta el Niño en el retablo de la Seo de Zaragoza, los dos bustos que decoraban una de las estancias de la *Casa de la ciutat de València*, o el supuesto busto del Católico que hoy se guarda en una colección particular. Salvo en este último caso y en las ménsulas de la capilla de San Jorge de Poblet erigida a instancias del Magnánimo, todas las efigies presentan, como signo distintivo e identificativo, una visible corona sobre sus cabezas.

3.- DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍAS

La diversa naturaleza de las obras recopiladas ha obligado a una ordenación peculiar. El bloque más importante es el integrado por las imágenes de índole religiosa, representaciones que, a su vez, han sido divididas en cuatro grupos según aparecen en obras de carácter fúnebre, devocional, representativo o conmemorativo. Un segundo bloque es el de las imágenes de índole civil que protagonizan, sobre todo, las genealogías y los retratos de los monarcas. Finaliza el apartado con las representaciones reales que son parte integrante de arquitecturas, es decir, las que se exhiben en capiteles, en claves de bóveda o en ménsulas, por ejemplo.

3.1.- Imágenes de índole religiosa

En este conjunto van a estudiarse aquellas representaciones que han sido concebidas por y para un entorno religioso o devocional con la excepción de las



figuraciones que se han encontrado en claves de bóvedas, capiteles o ménsulas que, como queda dicho, serán analizadas aparte.

En primer lugar serán examinadas las representaciones regias realizadas en un entorno funerario. Iniciarán el análisis aquellas ubicadas en los sepulcros pertenecientes al propio titular, como se verá yacentes en la mayoría de los casos. En segundo lugar se verán las localizadas en sepulcros ajenos para concluir con un breve grupo de figuraciones que, aunque pertenecientes al arte efímero, completan las obras con este carácter funéreo.

Un segundo grupo lo conformarán aquellas representaciones cuya finalidad última es la de expresar la devoción o religiosidad de los soberanos allí representados. El análisis abarcará no sólo las obras monumentales protagonizadas por espléndidas portadas sino también otros trabajos de menor envergadura, como retablos o los percederos exvotos, mayoritariamente de cera, que la familia real brindaba a las jerarquías celestiales con el fin de solicitar determinados favores.

Un tercer grupo será integrado por aquellas obras que fueron concebidas con un carácter conmemorativo, mientras que el último estará conformado por aquellas representaciones que muestran la figura del rey con una intención únicamente representativa.

3.1.1.- Con carácter fúnebre

Pese a que la muerte iguala a todos los hombres pues los somete y vence sea cual sea su condición social, ni el lugar de enterramiento ni el sarcófago del difunto es idéntico para todos; en ocasiones estos sarcófagos no sólo se constituyen como verdaderos símbolos de su época, sino también de sus gentes.

Por un lado, es sabido que, de acuerdo con la voluntad de permanecer en la memoria de los vivos, las sepulturas, muy pronto, comenzaron a presentar signos distintivos cuya función primera era la de individualizar al difunto que albergaban³. No obstante, ciertas creencias y determinadas aspiraciones referidas no sólo a la vida del más allá sino también a la vida terrenal que se abandonaba llevaron a que los hombres de las civilizaciones antiguas ornaran sus sepulcros con escenas

³ Como una simple cruz con el nombre del finado. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, dirigée par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg, n° 7, Droz, Genève, 1975, pág. 109. Se verá, en adelante, como ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pág. 39.



protagonizadas por, entre otros, el individuo fallecido⁴. La complejidad de tipos iconográficos y simbolismos intrínsecos derivados de los diferentes intereses de sus promotores obliga a pasar por alto la evolución que llevó a la consecución de un tipo de sarcófago romano historiado que supone, a mi entender, el verdadero punto de partida que desembocará en los monumeos fúnebres de los privilegiados de la Edad media y, por tanto, en los de nuestros reyes.

En época romana, ya a finales del siglo I d.C., se aprecia una tendencia creciente a presentar la imagen del fallecido bajo la forma de busto o figura entera⁵ junto con una inscripción que lo identificaba, tipo de retratos que los primeros cristianos también emplearon para perpetuar sus trazos individuales del mismo modo que el epitafio presentaba su identidad y, a veces, su biografía⁶. Lo verdaderamente interesante es que, aunque descendiente de las estelas funerarias griegas, en Roma comenzó a emplearse un tipo funerario en el que no sólo se mostraba el retrato del desaparecido, sino que, más frecuentemente, se exhibía su busto con una indicación de su estatus y hazañas que había conseguido en vida; es lo que ha sido definido como “principio conmemorativo”⁷ y que conllevaba, claro está, una diferenciación con respecto al resto. Este principio conmemorativo llevó a realizar verdaderos sarcófagos biográficos, como el del General Romano, conservado en la Galería de los Uffizi en Florencia, donde los seleccionados episodios de su vida que decoran tres de sus caras deben ser interpretados como *exempla virtutis*⁸, algo que, como se verá, perduró en la Edad Media.

Por otro lado, en consonancia con las relaciones ambivalentes entre cuerpo y alma y de acuerdo con la exhibición del triunfo que suponía la admisión de los restos de los difuntos en las iglesias⁹, se creó un espacio privilegiado para enterramiento de

⁴ Sobre las distintas finalidades que se daba a estas representaciones remito, especialmente, al capítulo de Panofsky “*From Mausoleum to the End of Paganism*” en Erwin PANOFSKY, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Phaidon Press Limited, London, 1992, págs. 23-38. Se reseñará PANOFSKY, *Tomb sculpture*.

⁵ Diana E. Kleiner publicó en 1987 un corpus casi exhaustivo de esta clase de monumentos. Citado en Jonathan EDMONDSON, Trinidad NOGALES BASARRATE y Walter TRILLMICH, *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emérita*, Real Academia de la Historia, Museo Nacional de Arte Romano, Madrid, 2001, pág. 22.

⁶ Philippe ARIÈS, *Image de l'home devant la mort*, Seuil, Tours, 1983, pág. 36. Aparecerá como ARIÈS, *Image de l'home*.

⁷ PANOFSKY, *Tomb sculpture*, pág. 31.

⁸ Ilustraciones del mismo pueden encontrarse en *Ibidem*, figs. 97 a, b y c.

⁹ En lo que concierne al enterramiento *ad sanctos* y la prolongación de la estratificación de la sociedad más allá de la muerte en ámbito hispano vid. M^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid, 1987, págs. 15-16 –



nobles y poderosos¹⁰, lo que originó, a su vez, la creación de ilustres panteones dinásticos en importantes cenobios y abadías. Así, al igual que otros reyes peninsulares disfrutaron de Santa María de Oviedo, San Isidoro, San Salvador de Oña, Santiago de Compostela o Toledo, por ejemplo, los condes de Barcelona y los reyes de Aragón escogieron ciertos centros religiosos como lugar de eterna morada¹¹. San Juan de la Peña, Santa María de Ripoll, Santa María de Poblet, Sijena o Santes Creus despuntan entre todos ellos, si bien también albergaron difuntos reales, aunque en menor número, los monasterios de Montearagón, San Pedro el Viejo de Huesca, Vallbona de les Monges y San Vicente de Valencia; algunos conventos franciscanos, como los de Barcelona, Lérida, Zaragoza y el de la Alhambra, o las catedrales de Barcelona, Valencia y Granada, por ejemplo¹². Esta, reconozco que brevísima, reseña de panteones regioes de Aragón no puede concluir sin tener en cuenta dos cuestiones que conciernen, sobre todo, al período final de la Edad Media. Por un lado, la contribución de los reyes al desarrollo del género sepulcral. En este sentido, ya se ha puesto de manifiesto que el interés que la realeza puso en ser conmemorada a través de grandes y lujosos monumentos proporcionó verdaderos modelos de imitación a aquellos personajes que se encontraban, o pretendían estarlo, más próximos a ella¹³. Por otro, la búsqueda de exclusividad de todo el conjunto

en lo que sigue, REDONDO, *Sepulcro en España*-. Que los mausoleos reales tuvieron mucho que ver con el espacio político ya lo puso de manifiesto Paul Binski pues, para el historiador, es natural que en el importante proceso de cristianización los más poderosos de la sociedad, reyes y laicos aristocráticos, mostrasen su triunfo con la admisión de sus restos en las iglesias. Con esta práctica ambas partes sacaban provecho: los más privilegiados aseguraban el cuidado de sus almas y los monasterios y sus monjes se aseguraban importantes donaciones. Paul BINSKI, *Ritual and representation*, British Museum Press, Avon, 1996, pág. 74. En adelante se verá citado BINSKI, *Ritual*.

¹⁰ Sobre esta cuestión en el ámbito peninsular medieval remito a Isidro BANGO TORVISO, “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte*, IV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, págs. 93-132. En lo que sigue, BANGO, *Enterramientos privilegiados*.

¹¹ Sobre el progresivo interés de los reyes de Aragón por los lugares de enterramiento y su reflejo en los textos de la época remito a Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954 y *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945 –este último se verá como DEL ARCO, *Sepulcros*–; Carmen ORCÁSTEGUI GROS, “La preparación del largo sueño y su recuerdo en la Edad Media. El rey de Aragón ante la muerte: del testamento a la crónica”, en Eliseo SERRANO MARTÍN (Ed.), *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, págs. 225-240 –se verán citados ORCÁSTEGUI, *Preparación del largo sueño* y SERRANO (Ed.), *Muerte*–.

¹² La Catedral de San Pedro Apóstol, el convento de la Zaidía de Valencia, Bonrepós, Las Dueñas de San Juan, Santo Domingo de Nápoles y el convento de la Trinidad de Valencia también deben considerarse panteones reales por albergar, o haber albergado, los restos de algunos reyes o reinas de Aragón. Información sobre la localización de cada una de las sepulturas en el gráfico 2 que lleva por título “Los sepulcros de los reyes de Aragón”.

¹³ Por ejemplo, parece ser que en el sepulcro del cardenal Cisneros se había propuesto emular al de los Reyes Católicos en calidad material y artística. Del mismo modo, la capilla funeraria de los condestables



templario por parte de los soberanos. Este deseo fue el que, sin duda, movió a la reina Isabel a censurar a los cartujos de Miraflores, quienes habían permitido el enterramiento de un Mendoza en una fundación de su padre¹⁴, y el que llevó a los Reyes Católicos, como se verá, a fundar el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo.

- Su imagen en las escenas de sus exequias

Los primeros sarcófagos donde pueden hallarse las representaciones de algún príncipe en lo que luego se configuró como el ámbito territorial de la Corona de Aragón se encuentran en el monasterio de Santa María de Ripoll, abadía ligada a los condes de Barcelona desde su fundación en el año 880 y que fue escogida como lugar de sepultura de dichos señores hasta el último de ellos, Ramón Berenguer IV con quien, como es sabido, la noble casa catalana entroncó con la de los reyes de Aragón. Este santuario se había convertido en necrópolis dinástica cuando Guifré I (878-897), el último conde nombrado por la realeza carolingia y que transmitió sus honores directamente a sus hijos, con lo que se inauguraba una dinastía condal que perduró hasta la muerte de Martín I, decidió inhumarse en la abadía que él mismo había fundado¹⁵.

Se sabe que desde el siglo IX los cadáveres de estos memorables caballeros iban siendo depositados en sencillas tumbas ante las puertas exteriores de Santa María¹⁶,

de Castilla, en la cabecera de la catedral de Burgos, con el sarcófago de los primeros condestables en su centro, ha sido comparada con la cartuja de Miraflores o la Capilla Real de Granada. REDONDO, *Sepulcro en España*, págs. 17-18.

¹⁴ Francisco TARIN Y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores*, Rodríguez, Burgos, 1930². Citado en BANGO, *Enterramientos privilegiados*, pág. 120, n. 37.

¹⁵ Michel ZIMMERMANN, "El papel de Ripoll en la creación de una historia nacional catalana", en VVAA, *Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña en torno al año 1000*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2000, pág. 258. Aparecerá citado como ZIMMERMANN, *Papel de Ripoll*. Sintético análisis sobre sus iniciativas políticas y religiosas en Josep M^a SALRACH, "Primera dinastía: els Bel.lònides. Guifré I (878-897)", en Josep M^a SANS I TRAVÉ (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Col.lecció Som i Serem, 16, Generalitat de Catalunya, Edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 44-49 –en lo que sigue, este último se verá como SANS (Coord.), *Comtes sobirans*–. Sobre la fundación del monasterio remito a, entre otros, Joaquim GUITERT Y FONSERÉ y Manuel ZAMORA TIFFON, *Siete florones de una corona condal. Resumen histórico de los grandes monasterios. Santa María de Ripoll, San Juan de las Abadesas, San Cucufate del Vallés, San Pedro de Rodas, Montserrat, Santes Creus y Poblet. Fundados en tiempos de los invictos condes de Barcelona, Mas Cathalonia, La Selva del Campo*, 1956, págs. 11-24. A partir de ahora, GUITERT y ZAMORA, *Siete florones*.

¹⁶ José María PELLICER Y PAGÉS, *Breve reseña del resultado de la visita al Real Monasterio de Santa María de Ripoll, escrita y presentada á la misma por el vocal delegado D. José María Pellicer y Pagés*, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Gerona, Imprenta y Librería de Vicente Dorca, Gerona, 1875, pág. 12 –en adelante, PELLICER, *Breve reseña. Ripoll*–. En Cataluña consta documentalmente la existencia de numerosas galileas, aunque son muy pocas las que permiten



usanza que parece se alteró en tiempos de Ramón Berenguer III (†1131), cuando sus restos se enterraron en un magnífico sarcófago de piedra colocado en la salida de la iglesia al claustro, en el lado de la derecha¹⁷. Sin duda, esta nueva ubicación tiene que relacionarse con la lucha que se inició a lo largo del siglo XII por conquistar el derecho a enterrarse en el interior de los templos¹⁸, costumbre que se había truncado en 561, cuando el Concilio de Braga había decidido impedir este tipo de inhumaciones¹⁹. No obstante, conviene advertir, este logro fue relativo cuanto menos en el siglo XII, pues los reyes y privilegiados, como señala Isidro Bango, tan sólo se atrevieron a ocupar espacios muy delimitados²⁰.

Desde 1806 ubicado en el extremo derecho del transepto de la basílica²¹, dicho sepulcro, tal y como tempranamente advertía Próspero de Bofarull, se halla dividido por una serie de inscripciones que se refieren a su muerte, exequias, translación del cadáver y sepultura, rótulos identificadores de las sucesivas escenas que, de estilo

un estudio formal. Entre las más importantes cabe citar, además de Ripoll, la de Cardona –BANGO, *Enterramientos privilegiados*, pág. 109–. Véase también Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El Panteó comtal de la catedral de Barcelona en época románica”, en *Miscel.lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans y Abadía Montserrat, Barcelona, 1998, en especial pág. 112. En adelante, ESPAÑOL, *Panteó comtal*.

¹⁷ Próspero de BOFARULL Y MARCARÓ, *Los condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, vol. II, Oliveres y Monmany, Barcelona, 1836, pág. 175 –reseñado, a partir de ahora, BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*–. La atribución a Ramón Berenguer III se debe, fundamentalmente a Jaime VILLANUEVA, *Viage literario á las iglesias de España, le publica con algunas observaciones don Joaquín Lorenzo Villanueva*, Imprenta Real, Madrid, págs. 22-25; a Henríque FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, *España Sagrada*, tom. XLIII, Real Academia de la Historia de Madrid, Madrid, 1819, ap. XLII, pág. 466 y a Arthur K. PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, tomo II, Pantheon, Firenze, 1928, págs. 22-24. Todos ellos citados en Xavier BARRAL I ALTET, “La sculpture a Ripoll au XIII siècle”, en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. 131, Société Française d'Archéologie, Paris, 1973, pág. 332. En adelante, BARRAL, *Sculpture a Ripoll*.

¹⁸ BANGO, *Enterramientos privilegiados*, pág. 106.

¹⁹ Pues las basílicas paleocristianas no estaban preparadas para ubicar en ellas los monumentos funerarios: se destrozaba su pavimentación e impedían que los fieles siguiesen con comodidad el desarrollo de la ceremonia. *Ibidem*, pág. 94. Sin embargo, la inhumación *ad sanctos* siempre constituyó un aliado inestimable para la salvación.

²⁰ En el caso aragonés se recordarán los panteones regios de San Juan de la Peña, anejo al muro septentrional, y el de Sijena, localizado en la capilla dedicada a San Pedro, en el brazo septentrional del crucero. Los reyes castellanos y leoneses tampoco fueron una excepción en este sentido. Sirvan como ejemplos la capilla abierta a la capilla mayor de la catedral de Toledo, para las sepulturas de Alfonso VII y su hijo Sancho, este último enterrado al año siguiente, en 1158, o la ya posterior capilla de la Asunción del monasterio de las Huelgas de Burgos, destinada a Alfonso VIII en 1214. *Idem*, págs. 112-113.

²¹ BARRAL, *Sculpture a Ripoll*, pág. 332. Hoy el sarcófago se encuentra dentro de un gran arcosolio para cuya configuración han sido reutilizados antiguos elementos. En el fondo y sobre la caja pétrea que descansa en tres arcadas trilobuladas sostenida por columnas, se hizo colocar la efigie ecuestre del ilustre conde barcelonés.



similar a las esculturas que decoran la célebre fachada²², aparecen labradas en cada uno de los paneles de la espléndida urna²³.

*(Fig.1) El precario estado de conservación del supuesto **sarcófago de Ramón Berenguer III**²⁴ no permite distinguir algunas de las historias, si bien otras son perfectamente reconocibles. Así, en el primer registro, en la izquierda, rodeado por la hoy ilegible leyenda “*Marchio Raymundus moriens petat etera mundus*”²⁵ puede observarse la muerte del conde, evento que se inscribe en un marco privado de carácter intimista que coincide con lo que se ha denominado “espacio de la muerte”²⁶. Sobre un camastro, sobresale, por debajo de una amplia manta, la cabeza del malogrado barcelonés sobre un gran cojín de rollo. Justo encima de su lecho mortuorio, dos ángeles elevan su alma, un minúsculo busto del que tan sólo se distingue la cabecita, hacia el merecido Paraíso. En el segundo registro, ante el féretro del príncipe totalmente amortajado, dos obispos identificados por sus insignias flanquean a un prelado que lleva una cruz. Los tres se hallan celebrando las ceremonias religiosas de absolución según la leyenda que los acompaña “*absoluunt [...] vice christi*”²⁷. En el tercero, aunque dificultosamente, se observan las murallas de una villa y multitud de personas y guerreros. De acuerdo con las letras cinceladas que transcribe Ricardo del Arco, “*plangitur a turbis casum plangentibus urbis*” diríase que representa los lamentos de los ciudadanos y de los soldados por la muerte de su señor²⁸, práctica funeral bastante frecuente y documentada en la

²² Estos relieves serán analizados más adelante, en el epígrafe dedicado a las obras de carácter devocional.

²³ BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*, pág. 175. Con respecto a las diversas fases de las que constaba el rito funerario en la Edad Media remito a Manuel RIU, “Alguns costums funeraris de l’Edat Mitjana a Catalunya”, en Manuel RIU (Dir.), *Necròpolis i sepultures medievals de Catalunya. Acta mediaevalia*, annex 1, Departament d’Història Medieval, Institut d’Història Medieval, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1982, en especial las págs. 29-36.

²⁴ Anscari M^a Mundó observó que este sepulcro pudo haber pertenecido al hijo, es decir, a Ramón Berenguer IV. Citado en Francisco RICO, “Signos e indicios en la portada de Ripoll”, artículo de 1976 consultado en su reedición de *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994, págs. 166-167. Aparecerá como RICO, *Signos e indicios*.

²⁵ BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*, pág. 175.

²⁶ Que, a su vez, se divide en el lugar en el que se muere, en el espacio de la muerte, y en el espacio de la plegaria. Ermelindo PORTELA SILVA y M^a del Carmen PALLARÉS, “Los espacios de la muerte”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, pág. 28. Esta cuestión también es analizada, de acuerdo con los anteriores postulados, en M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, en *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Fundación Sta. María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo y Ediciones Polifemo, Madrid, 2004, págs. 411-426.

²⁷ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 156.

²⁸ *Ibidem*.



península desde tiempos antiguos²⁹. En el cuarto logra distinguirse el transporte del sarcófago sobre una mula, probablemente desde el lugar del fallecimiento hasta Ripoll³⁰, acontecimiento que también se insertaría dentro del llamado “espacio de la muerte”. Los dos últimos, ilegibles en su totalidad, representarían el tercer estadio de los funerales, esto es, las exequias y la deposición de féretro³¹.

Tal y como se ha señalado, esta es la primera urna funeral que ha sido recopilada en nuestro corpus de imágenes con la figura del difunto. Bien es cierto que no pertenece, en principio, a Ramón Berenguer IV, el primero de los condes que debería ser analizado, pues la historiografía la ha atribuido a su antecesor. No obstante, la novedosa tipología iconográfica de este sarcófago merece que sea englobado en el presente estudio pues, por aquellos tiempos, sus equivalentes aragoneses no disfrutaban de enterramientos figurados con las efigies del difunto. Entonces, ¿se trata de una iconografía poco frecuente en el ámbito funerario peninsular?

Pasada una primera fase en la cual los sepulcros de los reyes no eran más que simples nichos a veces cincelados con figuras geométricas, elementos vegetales, cruces o monogramas de Cristo, puede advertirse, a mediados del siglo XII, cierto interés por la representación de la figura regia en los acontecimientos relativos a la muerte³². Los relieves de Ripoll son un claro ejemplo, si bien se aprecian otros casos

²⁹ Constan textos del siglo XI que proclaman enérgicamente la animadversión de los eclesiásticos hacia esta práctica, a menudo excesiva, de mostrar el dolor por la muerte de un ser querido. Vid. Ángela ARRANZ GUZMÁN, “La reflexión sobre la muerte en el medioevo hispánico”, en *España Medieval*, vol. 5, 1986, págs. 109-124, y M^a Jesús GÓMEZ BÁRCENA, “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica en Castilla”, en Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ y Ermelindo PORTELA SILVA (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, págs. 31-35. Ambos citados en Rocio SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “*Monumenta et memoriae*: The thirteenth-century episcopal panteón of León Cathedral”, en Elisabeth VALDEZ DEL ÁLAMO y Carol STAMATIS PEDERGAST (Eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pág. 282, n. 5. Los dos últimos serán citados como SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Monumenta et memoriae* y VALDEZ DEL ÁLAMO y STAMATIS (Eds.), *Memory*.

³⁰ Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle Editorial, Barcelona, 2001, pág. 177. En adelante, ESPAÑOL, *Els escenaris*.

³¹ PELLICER, *Breve reseña. Ripoll*, pág. 16. Los autores posteriores que han estudiado el sepulcro siguen las suposiciones de aquel investigador, desde Ricardo del Arco –“No se pueden leer los letreros de los restantes relieves, que representarían la traslación, las exequias y el entierro del difunto”– hasta Francesca Español –“*els episodis [...] descriuen amb fidelitat els estadis del ritual funerari: des de la mort fins a la inhumació en el sarcòfag*–”. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 157, y ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 177, respectivamente.

³² Los sepulcros historiados se reiniciaron con la magnífica tapa del conocido como “sepulcro Ansúrez” que, procedente del monasterio de Sahagún, hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Destinada a la tumba de Alfonso (†1093), se representa al propio difunto que alza sus manos hacia la *Dextera Domini* seguido del símbolo de San Juan Evangelista, San Miguel, y los arcángeles San Gabriel y San Rafael. Profundo análisis del mismo en Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “The Tomb of Alfonso Asúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginning of Spanish Romanesque Sculpture”, en



peninsulares más o menos contemporáneos que, en el entorno de las casas reales, también lo ilustran. *(Fig.2)Hacia 1156 es posible observar, en el sepulcro de doña Blanca de Navarra que se encuentra en el monasterio de Santa María la Real de Nájera, escenas relacionadas con la muerte y funerales de la difunta. Entre ellas destacan dos. En el centro del sarcófago se distingue, con un esquema compositivo muy similar al empleado en el sepulcro del conde barcelonés, la muerte de doña Blanca. Acostada sobre su lecho y cubierta por una preciosa manta, la reina expira al tiempo que dos ángeles asisten a su alma para ayudarla a alcanzar la Gloria. Los relieves también exhiben una escena de lamento, como la protagonizada, a la derecha de la cara frontal, por su desdichado cónyuge; es Sancho III (1157-1158) quien, abatido por el dolor, lamenta la muerte de su esposa mientras, a causa del flaqueo de sus fuerzas, es sostenido por dos individuos³³.

*(Fig.3)La tantas veces referida *Tapicería de Bayeux* ofrece una de las más tempranas escenas de funerales regios, pues en uno de sus paños se exhibe, con cierta elaboración y en varios pasajes, la muerte y exequias de Eduardo el Confesor. La historia comienza en una de las salas superiores del Palacio de Westminster, donde el rey, en su lecho de muerte, habla con su familia, incluida la reina a sus pies, para disponer sus últimas voluntades³⁴. Los acontecimientos se suceden en la sala inferior, donde el rey figura ya fallecido en compañía de, entre otros, un obispo, lo que parece indicar que el soberano ha recibido los Santos Sacramentos y, por tanto, que ha gozado de una “buena muerte”³⁵. Finalmente, concluyen con el traslado de su cuerpo, cuidadosamente amortajado y dispuesto sobre un hermoso catafalco, hacia la iglesia de San Pedro.

Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in Leon-Castile in 1080, Fordham University Press, New York, 1985, págs. 63-100. Una descripción también pormenorizada y más reciente del sarcófago en Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)”, en *Monasterios románicos y producción artística*, Fundación Santa María la Real, Santa María la Real, 2003, págs. 144-145. En lo que sigue, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Memoria de la piedra* y VVAA, *Monasterios románicos*.

³³ Un completo análisis del sarcófago en Elisabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera”, en VALDEZ DEL ÁLAMO y STAMATIS (Eds.), *Memory*, págs. 43-80 –se verá como VALDEZ DEL ÁLAMO, *Lament for a lost Queen*–. El tema del difunto en su lecho, entre eclesiásticos y dolientes, y el alma que es llevada al cielo por ángeles también se observa en el sepulcro que, de 1194 y atribuido a uno de los dos primeros hijos de Alfonso VIII y doña Leonor, se encuentra en el monasterio de las Huelgas. José M^a AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. Manuales de Arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 176. Aparecerá como AZCÁRATE, *Arte gótico*.

³⁴ Quizás el gesto del rey, que extiende su brazo para tocar el de su interlocutor, indique la cesión de la corona y, por tanto, la transmisión del reino. Paul BINSKI, *Medieval death. Ritual and Representation*, British Museum Press, Avon, 1996, págs. 34-35. En lo que sigue, BINSKI, *Medieval death*.

³⁵ La “buena muerte” es la del hombre que, antes de morir, se ha confesado, ha recibido la Comunión y ha sido ungido. La estructura básica del ritual de los funerales medievales se remontan al romano *Ordo Defunctorum*, que se caracteriza por lo bien organizado. *Ibidem*, págs. 51-53.



Por supuesto, esta obra de origen septentrional no debe ser propuesta como directo precedente de los relieves, mucho más tardíos, procedentes de Ripoll y antes analizados. Sin embargo, sí pueden considerarse como un importante referente por su precocidad y analogías: describe la muerte del rey mediante varias escenas, desprende un contenido emocional indudable que luego se generalizará en las hermosas tumbas del siglo XIII de Saint Denis, y, por último, se acompaña de textos que identifican cada uno de los pasajes.

³⁶*(Fig.4)Lo cierto es que, salvo el magnífico sarcófago aragonés de doña Sancha³⁶, no han podido hallarse antecedentes inmediatos en el ámbito de la escultura funeraria europea, pues este modelo de monumento pétreo, que Erwin Panofsky calificó como de “tumbas de gran ceremonia”, se desarrolló, sobre todo en Francia, más o menos simultáneamente a los peninsulares, es decir, en la segunda mitad del siglo XII³⁷. Así, pueden señalarse como ejemplos representativos la lápida del presbítero Bruno (†1194), en la catedral de Hildesheim y los sepulcros de San Hilario, ubicado en San Hilario de Poitiers, o el de Bernard, localizado en la abadía de Saint-Guilhem-le-Désert. Todos ellos presentan, esculpidas en sus frontales, escenas relativas a las honras fúnebres con la efigie del difunto, la elevación del alma, los sacerdotes celebrando los ritos acostumbrados o algunos plañideros seculares, por ejemplo.

No se concluirá el examen del sarcófago de Ramón Berenguer III sin realizar un breve comentario acerca de una de estas escenas; la que concierne a la *elevatio animae*, que completa el primer panel dedicado a la muerte del conde barcelonés, pasaje que se repite, como se ha visto, en el sarcófago de doña Blanca, por citar un ejemplo hispánico.

Advertía Cécile Tréffort que el alma, desde que comenzó a ser representada, escapaba hacia lo alto ayudada, en ocasiones, por seres angélicos³⁸. Era, según la

³⁶ Este sepulcro será comentado más adelante.

³⁷ PANOFSKY, *Tomb sculpture*, pág. 60.

³⁸ Tréffort sostenía que estos ángeles figuraban cuando el individuo que había fallecido era santo. Cécile TRÉFFORT, “L’espectacle de la mort dans l’iconographie du Haut Moyen Age”, en Danièle ALEXANDRE-BIDON y Cécile TRÉFFORT (Dirs.), *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 71-72 –a partir de ahora, TRÉFFORT, *L’espectacle* y ALEXANDRE-BIDON y TRÉFFORT (Dirs.), *A réveiller les morts*–. Otros matizan la cuestión, pues Horst W. Janson advierte que en el caso de los santos el transporte directo del alma hacia el cielo podía ser asumido por ellos mismos, lo que no ocurría, en cambio, con aquellos cuya conducta no excluía la posibilidad de pasar un tiempo en el Purgatorio. Horst W. JANSON, “The image of the human soul in Medieval Funerary Art”, en Beatriz DE LA FUENTE (Coord.), *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pág. 94. En adelante, JANSON, *Human soul* y DE LA FUENTE (Coord.), *Arte funerario*.



historiadora, la iconografía propia del instante de la muerte, momento en el que, para algunos, se pretendía mostrar la recompensa prometida, la de haber sido elegidos, lo que atestiguaba una forma de autoelección por parte de los difuntos³⁹. *(Fig.5)De acuerdo con esta idea, parece lógico, entonces, advertir esta imagen incorporada en el repertorio escultórico decorativo de algunas sepulturas, incluidas las regias; sirvan de ejemplo los restos conservados en el monasterio de Santa María de Ripoll, el monumento funerario de doña Sancha y también el de Ramiro II que, pese a ser un sarcófago romano reutilizado, presenta una iconografía que puede adaptarse a este motivo cristiano, como más adelante se verá.

Pero, ¿de dónde procede este tema iconográfico? *(Fig.6)En primer lugar, conviene tener presente que las imágenes del alma que se eleva remontan al II milenio a.C. en algunas figuraciones del mundo egipcio que se exhiben en pinturas murales fúnebres y en los pergaminos conocidos como *El libro de los muertos*⁴⁰. Allí se presenta el momento durante el cual el Ba, la parte espiritual del individuo fallecido que toma la forma de ave con cabeza humana, se separa del cuerpo y asciende hacia lo alto liberado de su parte material. Esta imagen sería la antecesora de la imagen del alma de la Grecia antigua, que se personificaría por una doncella alada que es llevada por Mercurio, el guía de las almas⁴¹. No obstante, y siguiendo a Hans Janson, cuando la elevación del alma cobró un más importante significado fue en los funerales de los emperadores romanos, cuya pública y extensa ceremonia culminaba en la *Apoteosis*, momento en el que el difunto se convertía en inmortal⁴² y donde se observaba el empleo del águila como elemento imprescindible para llevar el alma del emperador, que era invisible, de la tierra al cielo una vez su cuerpo había sido incinerado⁴³. De

³⁹ Jérôme BASCHET, "Anima", en VVAA, *Arte medievale*, vol. I, 1991, pág. 804. En lo que sigue, BASCHET, *Anima*.

⁴⁰ En la iconografía egipcia existen también otras representaciones del alma, como la que muestra a una silueta idéntica a la del difunto aunque totalmente negra en su interior. JANSON, *Human soul*, pág. 91. Sobre las tres almas principales del antiguo egipcio -*akh*, *ba* y *ka*-, remito a BASCHET, *Anima*, pág. 798.

⁴¹ JANSON, *Human soul*, pág. 92.

⁴² Así sintetizaba Dion Casio, a comienzos del siglo III y a propósito de las exequias celebradas en honor del emperador Pertinax, el final del impresionante rito: "Los cónsules, entonces, aplicaron fuego a la estructura y cuando se llevó a cabo, un águila voló hacia el cielo desde la pira. De este modo, Pertinax fue hecho inmortal". DION CASIO, 75.4.5. El mismo historiador, refiriéndose a los funerales de Augusto (†14 d.C.), explicaba: "los centuriones encendieron el fuego y se suelta una águila que se elevó al cielo". DION CASIO, 56.42.3. Esta es la primera referencia documental conservada relacionada con este rito. Ambos textos extraídos de Javier ARCE MARTÍNEZ, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1998, pág. 131, n. 31, y págs. 131-132, n. 32. En adelante, ARCE, *Funus Imperatorum*.

⁴³ Según estudios de Franz Cumont el águila asociada a los monumentos funerarios tiene sus orígenes en el Próximo Oriente, en Siria concretamente. Franz CUMONT, "L'aigle funéraire des syriens et



acuerdo con Javier Arce, la cristianización de los emperadores cristianos no supuso un cambio esencial en lo que se refiere a este rito funeral⁴⁴. Hubo, al igual que ocurrió con otras liturgias, cierta adaptación: la *oratio* o *laudatio funebris* derivó en la *consolatio* pronunciada por el obispo; las largas procesiones protagonizadas por senadores y otros magistrados se llenaron de clérigos, monjes o vírgenes; y el alma del difunto ya no era llevada por águilas hacia los dioses, sino que era recibida por Dios en el Paraíso.

*^(Fig.7)Pero, ¿cómo se representó este alma en el primer cristianismo? El ejemplo más temprano que ha llegado hasta hoy es la representación de la Visión de Ezequiel⁴⁵ que orna los muros de Dura Europos, fechada hacia el año 250⁴⁶. Allí Psique, cerca del profeta, está a punto de animar a los tres cuerpos muertos inyectándoles tres pequeñas y aladas psiques pintadas en grisalla. Algo parecido se observa con la Animación de Adán, tal y como se ve en los mosaicos de Venecia copiados del *Cotton Génesis*, donde hay una pequeña réplica alada de Adán⁴⁷.

Pero fue hacia 1100, lo más tardar, cuando se manifiesta completamente establecida la imagen del alma que va a perdurar durante toda la Edad Media⁴⁸. Sobre la figura yacente del difunto su espíritu, que toma la forma de un niño normalmente desnudo, es llevado al cielo en un paño de honor por dos ángeles; es lo que ha sido denominado como *anima-eidolon*⁴⁹ y que quizás no hace sino ilustrar los

l'apothéose des Empereurs", en *Revue de l'Histoire des Religions*, n° 42, 1910, págs. 119-164. Citado en *Ibidem*, pág. 133, n. 40. Ligada a la ceremonia de la apoteosis, la plasmación de esta ave en el arte oficial y no oficial fue progresiva en todos los soportes, sobre todo a partir del siglo II en altares, camafeos, marfiles y obras públicas monumentales. Sirvan de ejemplo el altar de Belvedere -12 a.C.-, la gema claudia -mediados siglo I-, o la base de la columna de Antonino Pío, donde aparece la apoteosis de Antonino y Faustina. Mención especial merece el marfil denominado *Apoteosis de Rómulo*, de hacia 402, donde se representa, con escenas sucesivas, el proceso de la Apoteosis. En la última de ellas Rómulo ascendiendo al cielo con la ayuda de dos ángeles alados. Marjorie CAYGILL, *The British Museum. A-Z companion*, The British Museum Press, London, 2001², pág. 67. Aparecerá como CAYGILL, *British Museum*.

⁴⁴ ARCE, *Funus Imperatorum*, pág. 163.

⁴⁵ "Profeticé como Yavé me había ordenado, y el espíritu entró en aquellos huesos, que se reanimaron y se pusieron en pie". Ezequiel, 37:10. *La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1974¹⁸. En adelante, *Santa Biblia*.

⁴⁶ JANSON, *Human soul*, págs. 92-93.

⁴⁷ En las figuraciones bizantinas de la Animación de Adán, el alma se representa por un rayo de luz o, más excepcionalmente, por un pájaro. *Ibidem*, pág. 93. No obstante, la representación del alma como figurita alada fue excepcional en la Edad Media. BASCHET, *Anima*, pág. 810.

⁴⁸ Se han constatado ejemplos anteriores, aunque son muy excepcionales y ofrecen alguna variante. Entre ellos se destacará el folio 195v del *Sacramentario de Warmundus*, de hacia el año 1000, y *la Vie de Saint Armand de Valenciennes*, del siglo XI, cuyo folio 30 muestra al santo que acude al cielo en compañía de dos ángeles. TRÉFFORT, *L'espectacle*, págs. 71-72.

⁴⁹ La iconografía dominante del alma durante la Edad Media la representa como una figurita, una especie de copia, en miniatura, del individuo. Sobre el antropomorfismo del alma, vid. TERTULIANO, *De Anima*, PL, II, coll. 641-752. Referido en BASCHET, *Anima*, pág. 812.



rezos de la liturgia precarolingia de los muertos, la *Subvenite*: “Apresuraos, Santos de Dios, venid ángeles del Señor, coged su alma y llevadla al regazo del Altísimo”⁵⁰. Muestra de ello es la miniatura que ilustra el alma de Lambert, abad de Saint-Bartin (†1125), que asciende hacia los cielos⁵¹. El origen exacto de este “alma-niño”, si se sigue la expresión de Janson, se desconoce aunque este investigador parece encontrar una justificación teológica para esta iconografía que puede remontarse a los principios de la era cristiana, en el siglo II, cuando el día de la muerte individual era referida como *dia natalis*, porque la muerte del cuerpo era el comienzo de una nueva vida, una especie de nacimiento⁵². De acuerdo con sus postulados, esta idea de nacimiento sería la que llevaría a simbolizar el alma del difunto con la figura del niño. Sin embargo, tal y como él mismo reconoce, esta idea sería aceptable si existiesen ejemplos con este tipo iconográfico en el arte funerario de los primeros cristianos, algo que no sucede⁵³. Cabe la posibilidad de que, en realidad, esta tipología representativa no sea más que el resultado de una voluntad de la neutralización de los rasgos del difunto pues, en general, en la figuración del alma, las facciones físicas están poco marcadas y lo más indefinidas posible. Y es que tanto su morfología como indumentaria y atributos tienden a la anulación de los caracteres individuales del finado. Bajo esta óptica, todas las almas deben parecer idénticas, lo que se consigue con este tipo iconográfico⁵⁴.

En conclusión tan sólo puede señalarse que no hay seguridad en lo que concierne a la adaptación de la imagen “alma-niño” al arte funerario y aplicado a individuos específicos. De lo que no hay duda es que, con ella, se pretendía evocar la gloria celeste a la cual acudían los elegidos tras su muerte. La representación de la ascensión del alma no hace sino responder a esta exigencia. Los ejemplos más tempranos fechan del siglo XII, acaso surgidos simultáneamente al desarrollo de una espiritualidad en torno al alma dentro el marco de una renovación teológica⁵⁵, y durante el XIII es exclusivo de eclesiásticos con olor de santidad o miembros de la

⁵⁰ ARIÈS, *Images de l'homme*, pág. 145.

⁵¹ Folio 1 de un manuscrito que integra las *Confesiones* y el tratado *De diversis haeresibus* de San Agustín. Bibliothèque Municipale de Boulogne-Sur-Mer, Ms. 46. Marcel DURLIAT, *El arte románico*, Akal, Madrid, 1992, pág. 397, fig. 463. Se reseñará DURLIAT, *Arte románico*.

⁵² JANSON, *Human soul*, pág. 93.

⁵³ El ejemplo más temprano ha sido encontrado en la Dormición de la Virgen de la Martorana, en Palermo, tema que habría sido inventado en el arte bizantino hacia el siglo X. *Ibidem*, págs. 93-94.

⁵⁴ Aunque a partir del siglo XIV se refuerza la tendencia de dar al alma los rasgos físicos del individuo y, a veces, la estatura es idéntica a la que aparece en la yacente. BASCHET, *Anima*, págs. 812-813.

⁵⁵ Con la evolución del concepto de Purgatorio o de la doctrina de la Contricción, por ejemplo, se ponía especial acento sobre el individuo ante la muerte y sobre el hecho de la Salvación o Castigo eternos. *Ibidem*, pág. 803.



alta aristocracia⁵⁶; los únicos capaces de generar un sepulcro de carácter monumental. En casi todos los casos, pese a haber ciertos rasgos distintivos e individualizadores en las efigies yacentes del finado, como la mitra pastoral o la corona, la imagen de su alma se mantiene en un persistente anonimato y con una gestualidad bastante limitada. El caso del conde barcelonés no constituye ninguna excepción, como tampoco lo es el referido sarcófago de doña Sancha⁵⁷ (†1097), quien fue hija del rey Ramiro I. ^{*(Fig.8)}Fechado hacia 1096-1100⁵⁸ y destino del cuerpo de los despojos de un miembro de la casa real, sintetiza lo que ha sido denominado “realismo hispano” y las reminiscencias de los sarcófagos de los primeros cristianos⁵⁹. En su frontis principal se suceden tres pasajes. A la izquierda, bajo un amplio arco sostenido por columnas, un obispo, con su correspondiente báculo, es asistido por dos diáconos mientras se dirige hacia el centro de la composición; indudablemente, la escena guarda relación con el rito de absolución del Oficio de Difuntos. En el centro, dos ángeles sostienen un clipeo en cuyo interior se halla una figura desnuda de joven apariencia; se trata, sin duda, de la representación del alma de la difunta que es conducida, con otra variante iconográfica, a su celestial morada⁶⁰. A la derecha, también bajo un espacio enmarcado por un arco, aparecen tres figuras que han sido identificadas con las princesas Teresa, Urraca y Sancha⁶¹.

⁵⁶ JANSON, *Human soul*, págs. 93-94.

⁵⁷ Fue trasladado en 1622 desde el monasterio de Santa Cruz de la Serós, cenobio fundado por Ramiro I entre 1059 y 1061 y en el cual tuvieron gran protagonismo las tres hermanas, al de benedictinas de la ciudad de Jaca, donde hoy se conserva. Agustín UBIETO ARTETA, *Los monasterios medievales de Aragón. Función histórica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, n° 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, págs. 98-99. En adelante, UBIETO, *Monasterios medievales*. Un temprano análisis de este sepulcro, en Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *El Real Monasterio de San Juan de la Peña*, Heras, Jaca, 1919.

⁵⁸ Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, Grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Imprenta de Ramón Campuzano, Madrid, vol. I, 1855, lám. IV –será referido, en lo que sigue, CARDERERA, *Iconografía española*–. Esta fecha coincide con las suposiciones de Kingsley Porter, quien analizó la obra y la puso en contacto con otras manifestaciones artísticas. Anthony K. PORTER, “The tomb of doña Sancha and the Romanesque art of Aragon”, en *The Burlington Magazine for connoisseurs*, vol. XLV, n°s CCLVI-CCLXI, july-december, 1924, The Burlington Magazine Limited, London, 1924, págs. 165 y sig. –se citará KINGSLEY, *Tomb of doña Sancha*–; y David L. SIMON, “Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca”, en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà. Centre Permanent de Recherches & d'Études préromanes & romanes. Roussillon - Conflent - Capcir - Cerdagne - Vallespir - Catalogne (IX^a-X^o-XI^o XII^o et XIII^o siècles)*, n° 10, Abbaye Saint Michel de Cuxà, Saint Michel de Cuxà, 1979, págs. 107-124.

⁵⁹ Cito a PANOFISKY, *Tomb sculpture*, pág. 59.

⁶⁰ Podía aparecer de medio cuerpo en un medallón, como la *imago clipeata* del arte funerario antiguo, o en pie en una mandorla, como es este caso. Otros ejemplos parecidos al del sepulcro de doña Sancha pueden hallarse en un sacramentario del siglo XI, donde figura la elevación de San Benedicto –Pierpont Morgan Library, New York, Ms. 641, fol. 23v–, o el capitel de Lázaro de Santa María de Vezelay. BASCHET, *Anima*, pág. 812.

⁶¹ Desde Valentín Carderera se sospecha que la del centro no es sino doña Sancha, quien fue abadesa del monasterio de la Serós y titular del sepulcro. CARDERERA, *Iconografía española*, pág. IV.



Ya Javier Martínez de Aguirre llamó la atención sobre dos motivos singulares: por un lado, no se representa el alma abandonando el cuerpo de la difunta, que sería lo más habitual, y, por otro, lo inusual de la inclusión de una representación retrospectiva de la difunta⁶².

*(Fig.9) Parece ser que los consecuentes de este sarcófago labrado *ex-novo* no se hicieron esperar para el **sepulcro de Ramiro II**. A la muerte del conocido como el Monje, se reutilizó un sarcófago romano fechado a finales del siglo III –con razón Juan Bautista Labaña afirmaba “me parece no ser del tiempo del rey Ramiro”⁶³– cuya decoración aceptaba una relectura cristiana. Destinado a la capilla de San Bartolomé del claustro benedictino de San Pedro el Viejo, el vaso de mármol “de un *diumvir* oscense” diría Ricardo del Arco⁶⁴, presenta un medallón central o *imago clipeata* con el busto del togado difunto elevado por dos genios alados y acompañado por las efigies de Neptuno y la diosa Gea, los genios de la muerte, Hypnos y Thanatos, y un cestillo con frutas⁶⁵. Indiscutiblemente, el clipeo con el magistrado elevado por genios podía reinterpretarse como la ya conocida representación del alma, en este caso del propio Ramiro II, transportada por dos ángeles⁶⁶.

La reutilización de sarcófagos antiguos para enterramientos cristianos no era algo tan extraño para la sociedad medieval, y menos todavía si se tiene en cuenta el marco en el cual estas se producían; en términos de Serafin Moralejo, la resistencia cristiana y la reutilización de restos antiguos eran fenómenos cuya vinculación se revelaba de plena consciencia por parte de sus protagonistas dentro de una dimensión de legitimación política. Así, los expolios y las reutilizaciones, más que como botín, hay que entenderlos como rescate materializándose la voluntad de

⁶² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Memoria de la piedra*, págs. 145-146.

⁶³ Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del reino de Aragón*, 1610-1611, reseñado en ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 173. No obstante, fue en 1644, con la publicación de la obra del cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cuando el sepulcro se asignó, por vez primera, a época romana. Cito a DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 27. Pese a todo, algunos eruditos sospecharon que era obra del siglo XII; “cuya figura se cree fue la primera que se hizo de este género en España”, diría Vicente POLERO en *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII. Copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo*, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1903, pág. 3.

⁶⁴ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 23.

⁶⁵ *Ibidem*. No obstante, la identificación de algunas figuras varía. Se ha afirmado, por ejemplo, que las efigies recostadas son Oceanus y Tellus. José Ángel SESMA MUÑOZ, *La Corona de Aragón. Una introducción crítica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, n° 18, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 35. En lo que sigue, SESMA, *Corona de Aragón*.

⁶⁶ Como ya se ha advertido, otro de los tipos iconográficos utilizados para esta escena era el de la ubicación del alma del difunto, de medio cuerpo, en un medallón, similar a la *imago clipeata* del arte antiguo. BASCHET, *Anima*, pág. 812.



recuperación de un pasado legitimador y diferenciador frente al enemigo invasor: el islam⁶⁷.

Contradiendo en parte las conjeturas de Ricardo del Arco, los magnates y preladados oscenses aunque sí fueron los primeros en la península en sepultar a un rey cristiano en un vaso pagano⁶⁸, no lo fueron en inhumar a un alto dignatario cristiano en un sepulcro pagano, pues esta práctica consta ya, por mencionar un caso cercano y durante el siglo XI, en el entorno de los condes de Barcelona. Y es que para las tumbas del conde Ramón Borrell (†1017) y Sancha de Castilla, primera esposa de Berenguer Ramón I (†1026/27), también habían sido reaprovechadas sepulturas romanas, acaso por la proximidad de necrópolis antiguas⁶⁹.

^{*}(Fig.10) Por otra parte, no conviene pasar por alto un comentario que Valentín Carderera envió, con respecto a la desaparecida sepultura original de Alfonso I (†1134), hermano y predecesor de Ramiro II, a la Real Academia de la Historia en 1844. En él se advertía que el arcón de piedra que encerraba el ataúd de madera donde reposaban los restos mortales del malogrado rey, con motivos decorativos arquitectónicos, “recordaba a los sepulcros romanos”⁷⁰. Por fortuna, el investigador pudo dibujar el sarcófago antes de su destrucción, lo que permite constatar en su frente la disposición tradicional de los sarcófagos cristianos de Roma de los siglos V y VI⁷¹.

Ciertamente, ni contiene decoración figurativa con la representación del soberano, ni se trata de un sarcófago reutilizado tras la muerte del rey pues, pese a

⁶⁷ Más detalles en Serafin MORALEJO ÁLVAREZ, “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval”, en *Colloquio sul reimpiego di sarcofagi romani nel Medioevo. Pisa 5-12 settembre 1982*, Marburger Winkelmann Program, Marburgo, 1984, págs. 187-188. En adelante, MORALEJO, *Reutilización*.

⁶⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 150.

⁶⁹ ESPAÑOL, *Panteó comtal*, págs. 114-115 y, de la misma autora, *Els escenaris*, pág. 159. Un caso posterior es el de Constanza II (†1222), esposa de Federico II, quien fue inhumada en la catedral de Palermo en un bello sarcófago de mármol del siglo III. En el ámbito de la Corona de Aragón destacan los de Pedro III el Grande en Santes Creus y los ocho sarcófagos –dos paganos y seis paleocristianos– encastados en el presbiterio de la colegiata de San Félix de Gerona. En el reino de Castilla y León tan sólo se recordarán los sarcófagos del conde de Castilla Fernán González y su esposa doña Sancha en la Colegiata de Covarrubias procedentes del monasterio de San Pedro Arlanza –con decoración de estrigilos. Una fotografía del mismo en la sintética e ilustrada obra de Pilar LÓPEZ VIZCAÍNO y Ángel Mario CARREÑO, *Sepulcros de los reyes de España*, Caixa Ourense y Edilesa, León, 1999, pág. 49–; el de Santa María de Husillos, hoy en el Museo Arqueológico Nacional; y el del conocido como Conde Santo Osorio Gutiérrez, en el monasterio de Villanueva de Lorenzana. SESMA, *Corona de Aragón*, pág. 35. Sobre la reutilización de elementos antiguos en el arte medieval remito, por ejemplo, a Lucilla DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi & C., Milano, 1995. Los más importantes casos de reutilización peninsulares se analizan en MORALEJO, *Reutilización*.

⁷⁰ Citado En Luis Javier FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, “Huesca”, en Luis Javier FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, pág. 332. Aparecerán referidos, en lo que sigue, como FORTÚN, *Huesca* y FORTÚN (Dir.), *Sedes reales*, respectivamente.

⁷¹ CARDERERA, *Iconografía*, lám. II.



su evocación romana, fue labrado en el siglo XII⁷². No obstante, permite corroborar, de nuevo, que los sepulcros procedentes o inspirados en la antigüedad alcanzaron gran éxito en los enterramientos privilegiados. En este sentido, los reyes de Aragón y su familia más inmediata tampoco constituyeron una excepción.

Lo cierto es que la sepultura del Batallador en Montearagón supuso una clara novedad en lo que a los enterramientos reales aragoneses respecta. Primero, no se hallaba soterrado en el monasterio pinatense, lugar de inhumación de, cuanto menos y en orden ascendente, su hermano Pedro I (†1104), su padre Sancho Ramírez (†1094) y su abuelo Ramiro I (†1064)⁷³. Segundo, tal y como indicaba el padre Fr. Ramón de Huesca a finales del siglo XVIII⁷⁴, aunque de factura tosca, era un túmulo exento que suponía un importante cambio frente al sistema de tapas usado por sus predecesores en el monasterio de San Juan de la Peña. Lamentablemente, a raíz de la enajenación sufrida por el monasterio, el cuerpo de Alfonso I fue trasladado a San Pedro el Viejo en 1845, junto a los restos de su hermano; hoy reposa dentro de una nueva tumba labrada hacia los años veinte del pasado siglo.

Teniendo en cuenta que los posibles precedentes del sepulcro del conocido con el sobrenombre del Monje fueron labrados *ex-novo*, ¿qué llevó a los altos dignatarios aragoneses a emplear una urna funeraria de tiempos de los romanos para sepultar a Ramiro II? Probablemente, al igual que en los otros ejemplos constatados y confirmados de reutilización, razones de índole práctica. Por un lado, la accesibilidad de obtención de un sarcófago de extraordinaria factura⁷⁵, lo que lo hacía todavía más adecuado para un personaje de alta dignidad. Por otro, la fácil y armoniosa adaptación de la iconografía pagana exhibida en su frente a las creencias y afirmaciones cristianas.

Esta reutilización de sarcófagos de mármol antiguo para inhumar a soberanos fue una práctica continuada en época carolingia, linaje, no hay que olvidar, modelo para muchos reyes del medioevo. El hecho no era completamente nuevo, pues constan anteriores ejemplos del período merovingio; no obstante, la originalidad de los carolingios radicó en haber extendido esta práctica a un gran número de

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Manuel CHAMOSO LAMAS, "Sobre los sepulcros reales de San Juan de la Peña", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, Hauser y Ménez, Madrid, 1954, año LII, 3^{er} y 4^o trimestres, pág. 281. En adelante, CHAMOSO, *San Juan de la Peña*.

⁷⁴ P. Fr. RAMÓN DE HUESCA y Lamberto DE ZARAGOZA, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, 2 vols., Oficina de D. Josef de Ezquerro, Pamplona, 1780. Citado en FORTÚN, *Huesca*, pág. 332.

⁷⁵ Ricardo del Arco llegó a afirmar que era "muy superior a los que podían labrarse en aquel tiempo". DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 27.



soberanos desde el ilustre Carlomán⁷⁶. Evidentemente, este reaprovechamiento explicaría la elaboración, de forma simultánea, de nuevos sarcófagos inspirados en la antigüedad para el enterramiento de miembros de altos linajes.

No se concluirá esta visión general de sepulcros previos o coetáneos al del conde barcelonés sin hacer hincapié en ciertas coincidencias que atañen tanto a doña Sancha como a, supuestamente, Alfonso I y a Ramiro II y que, quizás, no se deban a la casualidad. Téngase en cuenta que, por un lado, los tres se enterraron en espacios ajenos al panteón regio propio de los reyes de Aragón, ubicado, como queda dicho, en el monasterio de San Juan de la Peña⁷⁷. Y que por otro, fueron inhumados en el interior sepulcros monumentales; todos ellos, aparentemente, con reminiscencias o de origen romano: los dos primeros realizados *ex-novo* y el tercero reutilizado. Cabe la posibilidad de que la costumbre en el panteón regio obligase por tradición, para expresarlo de algún modo, a una clase de tumba específica, que era la cubierta por una sencilla losa decorada, tan sólo, con motivos geométrico-vegetales o religiosos y por una inscripción que permitía la identificación del difunto. En este sentido, la ubicación en otro cenobio no sólo permitía la utilización de otras tipologías sino que, además, aprobaba el empleo de urnas o sarcófagos exentos proclives a lo monumental que, de algún modo, dignificaba una sepultura regia que no se hallaba en el insigne panteón que, por su regio linaje, le correspondía.

^{*}(Fig.11) Tras el obligado paréntesis concerniente a los sepulcros de doña Sancha y Ramiro II es preciso volver a la abadía de Santa María de Ripoll, donde se han conservado vestigios muy dañados de otra urna también dividida, al igual que la del conde barcelonés, en paneles separados cuya escultura exhibe dos escenas funerales: la muerte del individuo, acompañado por cuatro personajes, uno de ellos

⁷⁶ ERLANDE-BRANENBURG, *Le roi est mort*, pág. 39. Erwin Panofsky advertía que la razón derivaba en que, tras el hundimiento del imperio romano, los sarcófagos historiados se convirtieron en algo tan escaso que para la inhumación de importantes personajes, incluidos los santos, se vieron obligados a recurrir a los sarcófagos paganos; san Luxorio fue sepultado en un vaso dedicado a la cacería, en Déols, y san Carlomagno en uno dedicado a Persephone, en Aix-la-Chapelle. PANOFSKY, *Tomb sculpture*, pág. 48. Como ya se ha adelantado, conforme a Serafín Moralejo, en la península el motivo fue diferente y pudo estar ligado al ambiente de lucha contra el islám. MORALEJO, *Reutilización*.

⁷⁷ Aunque la *Crónica de San Juan de la Peña*, escrita en el siglo XIV, trata de retrotraer la antigüedad del panteón real hasta el siglo IX y explica que allí se encuentran los restos de García Iñiguez (851-882) y su esposa doña Urraca, Sancho Garcés I (905-925), García Sánchez (931-970) y Andregoto Galíndez, Sancho Garcés II Abarca (970-994), García Sánchez II el Temblón (994-1004) y su esposa Jimena, esta afirmación no es cierta. Las laudas conservadas, que no contienen figuración regia, pertenecen, tan sólo, a Ramiro I, Sancho Ramírez y Pedro I. Más información sobre este panteón en, entre otros, CHAMOSO, *San Juan de la Peña*, págs. 275-281; DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 113-144; Ana Isabel LAPEÑA PAÚL, *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992⁴; o Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, "San Juan de la Peña", en Luis Javier FORTÚN (Dir.), *Sedes reales*, págs. 217-239.



portando una cruz, y la elevación del alma del difunto. La cronología es muy cercana a la del supuesto sarcófago de Ramón Berenguer III y, por tanto, próxima a la de la magnífica portada⁷⁸. Esto lleva a afirmar la presencia, en dicha abadía, de escultores capaces de trabajar en el pórtico y de consagrarse, también, a la escultura funeraria de célebres personajes de la familia condal⁷⁹. Teniendo en cuenta la evidente monumentalidad de lo conservado, ¿podrían pertenecer estos restos a la **sepultura del conde Ramón Berenguer IV?**

La descripción que de ellas brinda Próspero de Bofarull lo desmiente⁸⁰, aunque de su noticia destacan dos cuestiones: su cubrición metálica mediante láminas de plata y la presencia, en una de sus caras, de la efigie pintada del conde. Con respecto a la primera, según noticias de Eduard Junyent, al principio habría sido enterrado en el claustro, algo que se alteraría cuando el engrandecimiento de su fama hizo que, de acuerdo con la personalidad triunfal de Ramón Berenguer IV⁸¹, se considerase más adecuado trasladarlo al muro interior del templo⁸². Esta reubicación que dignificaba al difunto sería aprovechada para ennoblecer su sepulcro, lo que llevaría a la cubrición del arca de madera con láminas de plata cincelada⁸³. Nada se conoce acerca de los motivos que decorarían las hojas argénteas, pero es lícito conjeturar que, de entre otras posibilidades⁸⁴ exhibiese escenas relativas a la muerte y exequias

⁷⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 158; BARRAL, *Sculpture a Ripoll*, pág. 333.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ “Consiste en una gran caja de madera sostenida por ocho columnas de piedra común, que antes eran cuatro de madera, dentro de la cual hay otra caja que contiene su esqueleto íntegro [...]. El sepulcro estaba adornado y cubierto con muchas planchas de plata, que los franceses robaron en 1794 y abrieron el ataúd, y se llevaron una espada muy larga que estaba junto al mismo [el cadáver]. Sobre el mismo sepulcro, en la parte hoy exterior y antes interior de la primera caja, están pintadas las armas de Cataluña y la efigie del conde sentado con espada y cetro, y el siguiente letrado, cuya letra parece ser del siglo XIV o XV [...]”. BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*, pág. 199-200.

⁸¹ La celebración dinástica fue la que suscitó, en la abadía de Ripoll, los primeros bocetos historiográficos, entre los cuales despunta la *Gesta comitum barcinonensium*, cuyo núcleo primitivo – caps. I-VIII– incide en la personalidad Ramón Berenguer IV. Convertido en rey de Aragón en 1137 y tras haber doblado la superficie de su principado con sucesivas conquistas, el conde barcelonés quiso escribir la historia de su gloriosa dinastía. Como la mayoría de genealogías, consiguió que la memoria familiar remontase hasta Guifré, a finales del siglo IX, con quien, como ya se ha dicho, la dinastía se constituyó por transmisión hereditaria. Más información en ZIMMERMANN, *Papel de Ripoll*, págs. 269-270.

⁸² Mons. Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, *La Basílica del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Parròquia Santa Maria de Ripoll, Ripoll, 1991, pág. 74. En adelante, JUNYENT, *La basílica*.

⁸³ José María Pellicer señalaba, no obstante, que el traslado al interior de la iglesia se había efectuado un 6 de julio de 1803 y que el cadáver de Ramón Berenguer IV se había hallado, incorrupto, dentro de un arca de madera ubicada dentro de otro sarcófago de piedra. José María PELLICER Y PAGÉS, *El monasterio de Ripoll. Memoria descriptiva de este célebre monumento en sus relaciones con la religión, las ciencias y el arte*, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Gerona, Imprenta y librería de Vicente Dorca, Gerona, 1871, págs. 226-227. En adelante, PELLICER, *Monasterio de Ripoll*.

⁸⁴ La ausencia de cualquier tipo de testimonio gráfico o documental permite cualquier posibilidad, incluyendo la ausencia de decoración historiada en dichos paneles.



del conde conforme a la usanza escultórica de carácter funeral del cenobio, o que trasdosase los motivos iconográficos ubicados en el interior, lo que nos lleva a la segunda cuestión.

^{*(Fig.12)}El príncipe de Aragón estaba pintado, según el testimonio de Próspero de Bofarull, “sentado con espada y cetro”. Se desconoce si la decoración policromada se realizó en un tiempo no muy posterior a su fallecimiento, en el momento de su traslado al interior de la iglesia, o si fue añadida en los siglos XIV o XV, centurias a las que pertenecían las letras del letrado que la acompañaban según el historiador⁸⁵.

^{*(Fig.13)}La búsqueda de figuraciones más o menos contemporáneas podría llevarnos, por ejemplo, a los anversos de las improntas cêreas de finales del siglo XII⁸⁶. No obstante, pese a compartir con ellas los aspectos más fundamentales, como son la posición entronizada y sus insignias, hay que desechar tal afirmación. Y es que el conde barcelonés, tal y como ya se ha advertido en el capítulo dedicado a la sigilografía, nunca dispuso de sellos con esta tipología, reservada a quienes ostentaban título real⁸⁷. Como ya fue precisado en su momento, Ramón Berenguer IV empleó, tanto en sus anversos como en sus reversos, la figuración ecuestre. ¿Qué otros precedentes iconográficos pudieron utilizar los artesanos?

Si se analiza la imagen entronizada en el mundo funerario es posible dirigir la mirada hacia una época bastante anterior a la de la muerte del célebre barcelonés, si bien los ejemplos de los que se dispone forman parte de enterramientos pertenecientes a la más alta jerarquía civil, como reyes y emperadores, por lo que el problema planteado –el uso de una imagen mayestática para la representación del conde catalán– sigue sin estar resuelto. Desde luego, el caso más conocido es el perteneciente a Carlomagno, cuyos restos fueron descubiertos en las fiestas de Pentecostés del año 1000; según Thietmar, el cuerpo del emperador fue encontrado *in solio regio*, esto es, sentado sobre un trono real. Tal y como precisaba Erlande-Brandenburg, en realidad lo que se hallaba sentado en un trono real no era el difunto soberano, sino su figuración o efigie realizada en estuco ubicada bajo una arcada dorada y sobre su tumba⁸⁸. Según la leyenda, Carlomagno habría sido encontrado,

⁸⁵ BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*, pág. 200.

⁸⁶ No deben ser tenidos en cuenta, como precedente, los cartularios *Liber Feudorum Maior* y *Liber Feudorum Ceritaniae*, cuyos folios también exhiben numerosas representaciones con el conde en posición mayestática. La razón estriba en que estas miniaturas ilustran escenas de vasallaje, lo que obliga a una iconografía determinada en la que el conde, necesariamente, debe aparecer entronizado.

⁸⁷ Aunque con algunas salvedades, como el conde de Tolosa, por ejemplo.

⁸⁸ ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pág. 36.



revestido de la indumentaria imperial, sentado sobre un trono, con una corona de oro sobre su cabeza y sosteniendo, con sus manos, un cetro y un evangelario⁸⁹. De esta manera, en conformidad con Martínez de Aguirre, el binomio “figura sedente imperial - mundo funerario” contaba con el prototipo más ilustre entre los posibles a los ojos de los gobernantes medievales⁹⁰, afirmación que comparte Raquel Alonso si bien logra encontrar otro modelo más cercano para el caso del reino castellano⁹¹. *(Fig.14) Por otra parte, constan relieves fúnebres similares localizados en Reims⁹² que, pertenecientes a las tumbas del rey Luis IV de Ultramar (†954) y de su hijo Lotario (†986), también muestran a los soberanos entronizados⁹³ siguiendo el principio de figuración en majestad que se encuentra, por la misma época, en los sellos reales de Enrique I.

*(Fig.15) Si, en cambio, la decoración gráfica del sepulcro de Ramón Berenguer IV se hubiese realizado más tardíamente, cabe la posibilidad de mencionar otros referentes europeos e, incluso, ya dentro del ámbito hispano⁹⁴. En torno a 1279 fechan las sepulturas de Fernando III y de su esposa, doña Beatriz de Suabia, cuya descripción más temprana es la incluida en un libro de Hernán Pérez de Guzmán, de 1345: “E está el buen rey don Fernando en su siella asentado. E está la reyna doña Beatriz de la otra parte asentada en su siella [...]. E están todos tres asentados en sus tabernáculos, asentados en sus siellas de plata, è están delante dellos las sus

⁸⁹ Al que ya se ha hecho oportuna referencia en el epigrafe “*El valor del libro en la Edad Media*” del capítulo dedicado a miniatura.

⁹⁰ Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, en *Archivo Español de Arte*, nº 270, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1995, pág. 121. En lo que sigue, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Escultura funeraria*.

⁹¹ Raquel ALONSO ÁLVAREZ, “De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla”, *Fernando III y su tiempo (1201-1252)*, Fundación Sánchez Albornoz, Madrid, 2003, págs. 471-488. En adelante, ALONSO, *Carlomagno*.

⁹² En el ábside de la iglesia abacial de Saint Remi. Parece que, por su estilo, debieron de ser realizadas en torno a 1130. Peter Cornelius CLAUSSEN, “Ritratti funebri”, en VVAA, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1999, pág. 43. Se verá citado, CLAUSSEN, *Ritratti funebri* y VVAA, *Arte medievale*.

⁹³ *Ibidem*. También Dragoberto fue representado así poco antes de mediar el siglo XIII para el presbiterio de Saint Denis. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pág. 120. Las imágenes de la lámina proceden de la colección de grabados de De Tillet, de mediados del siglo XVI, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Fr. 2848, fols. 48 y 50v. Todas ellas son analizadas en Willibald SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Flammarion, Paris, 1972. En lo que sigue, SAUERLÄNDER, *Sculpture gothique*.

⁹⁴ Sobre todo teniendo en cuenta que estas leyendas referidas a ilustres personajes enterrados con una posición entronizada se extendió, cuanto menos, hasta el siglo XIV. A principios de aquella centuria surgió una tradición según la cual Gala Placidia había sido instalada sentada sobre su trono, con las insignias de dignidad, dentro de su sarcófago. El arzobispo Renauld de Rávena (1303-1321) anotó el hecho de este modo: “*Corpus Placidiae per cavum inspicitur in sede regali residens*”. Julius VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Macula, Paris, 1997, pág. 37. En lo que sigue, VON SCHLOSSER, *Portrait en cire*.



sepulturas, todas de plata cubiertas”⁹⁵. Pese a no haberse conservado, las referencias escritas y gráficas, como sellos, bordados, o la ofrecida por las *Cantigas de Santa María*⁹⁶, permiten conocer los trazos generales del monumento que guardaba claras analogías con los vistos hasta ahora⁹⁷ aunque, de acuerdo con Raquel Alonso, seguía el esquema de una tumba de aquel mismo reino: la del Cid quien, por entonces, se configuraba como modelo de guerrero castellano⁹⁸. Y es que consta que, al igual que el rey de los francos, el Campeador se encontraba hasta su sepelio sentado en una silla noble y con la espada en la mano, dispuesto todavía para el combate⁹⁹. A nivel europeo se conocen otros ejemplos, como el monumento funerario del emperador Enrique VII que, hacia 1315, realizó el escultor Tino de Camaino¹⁰⁰.

Fuese cual fuese el momento en que decidió pintarse el sarcófago de Ramón Berenguer IV, lo cierto es que existen suficientes testimonios materiales que ponen de manifiesto que durante la Edad Media la imagen mayestática era adecuada para representar a quienes ostentaban el poder y, como tal, era empleada también en los ambientes funerarios. Sin embargo, su utilización para la representación del conde barcelonés, que debe responder a estos postulados, no está exenta de incertidumbres, pues se muestra con una iconografía que, en razón de su intitulación y salvo en contadas ocasiones, no le era legítima.

⁹⁵ Fragmento extraído de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Escultura funeraria*, pág. 113.

⁹⁶ Cuya cantiga 292 muestra la imagen de don Fernando III en la cuarta viñeta, pues su figura cumplía una importante función en la fiesta de San Clemente. En sus manos era colocada la espada que recogía un capellán para entregarla al Asistente durante la procesión. Con el paso del tiempo, la efigie no perdió significado. En 1407, a su regreso de la toma de Antequera, el infante don Fernando, quien luego sería rey de Aragón, puso “la Espada en la mano del Santo Rey don Fernando, como la había tomado, y besole el pie, y la mano, y así mesmo al Rey don Alonso, y a la Reyna solamente la mano”. ORTÍZ DE ZÚÑIGA, *Anales*, vol. I, pág. 307, y vol. II, pág. 317. Cito a *Ibidem*, pág. 116.

⁹⁷ Sobre este sepulcro remito a Joaquín YARZA LUACES, “Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos”, en Joaquín YARZA LUACES, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, especialmente págs. 272 y sig.; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “La fortuna sevillana del códice florentino de las “Cantigas”: tumbas, textos e imágenes”, en *Quintana. Revista do Departamento de Historia do Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, págs. 257 y sig. Se citarán como YARZA, *Despesas*; YARZA, *Formas artísticas* y SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Códice florentino*.

⁹⁸ ALONSO, *Carlomagno*, págs. 471-488.

⁹⁹ En 1272 Alfonso X visitó la tumba del Cid en San Pedro de Cardeña y ordenó que se realizase un sepulcro para que sus restos se conservaran con la dignidad que merecían. *Ibidem*, págs. 476-477.

¹⁰⁰ Tampoco ha llegado completo hasta hoy. Las esculturas conservadas se guardan, con una ordenación moderna, en el Campo Santo de Pisa. La reconstrucción que se reproduce en las láminas es la ideada por Valentinier.



- La yacente del rey

Dentro de los tipos iconográficos empleados en la decoración de los sarcófagos destaca, entre todos, el que muestra la imagen yacente del difunto. En general, este tipo de figuración, que se convertirá en el más frecuente en la estatuaria fúnebre a lo largo de la Edad Media, muestra como características fundamentales la figura entera, la reproducción muy particularizada de las vestiduras junto con los elementos que evidencian su dignidad, y la inscripción que lo identifica¹⁰¹. *(Fig.16) Uno de los primeros ejemplares medievales se encuentra en la losa tumbal en bronce de Rodolfo de Suabia (†1080) que parece guardar, además, un alto contenido de reivindicación política ya que, muerto en batalla contra sus opositores, el pretendiente al trono fue representado con todas las insignias de la dignidad imperial pese a no haber sido nunca coronado rey¹⁰².

*(Fig.17) A pesar de la constatada difusión que tuvo este tipo de iconografía en los sepulcros medievales, su origen todavía hoy permanece incierto¹⁰³. No obstante, ya hace algún tiempo, M^a José Redondo, en su estudio sobre los sepulcros en España en el siglo XVI, intentó ofrecer una posible sucesión cronológica que ella hacía arrancar en el arte egipcio¹⁰⁴. Aunque los griegos no adoptaron este tipo de representación en su arte funerario desempeñaron, no obstante, un papel fundamental en la evolución del tipo al añadir una estatua yacente por encima que¹⁰⁵, llegando a independizarse, coexistió durante algún tiempo con el sarcófago antropoide. Conforme a la evolución que presenta Redondo, más tarde, en Cartago,

¹⁰¹ CLAUSSEN, *Ritratti funebri*, pág. 42.

¹⁰² Se encuentra en la Catedral de Meserburgo. En términos de Claussen, este relieve debería de ser entendido como monumento político que fue realizado para instituir una “memoria” que ayudase a compensar la desilusión del partido. CLAUSSEN, *Ritratti funebri*, pág. 43. Un ejemplo excepcional por su temprana datación es el de una noble merovingia del siglo VII hallado en San Jorge de Ainay, en Bélgica, en el año 1977. Dos inscripciones la identifican como *Sancta Chrodoara*. *Ibidem*, pág. 42. También conviene hacer mención a la desaparecida sepultura del obispo Gebhart de Constanza (†996), a la que los textos antiguos aluden con los siguientes términos: “y a la derecha la imagen de un yacente [*jacentis*] del obispo [...] revestido de los ornamentos pontificales”. Se desconoce la fecha de la yacente, pero el hecho de que fuera realizada en estuco, “todo estaba magníficamente realizado en estuco”, podría remontarla a finales del siglo X. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pág. 110.

¹⁰³ “Se han apuntado, como posibles, raíces romanas y etruscas, aunque las verdaderas fuentes aún están por dilucidar”, se afirma en una publicación reciente. Xavier BARRAL I ALTET, “The expansion of Gothic (1150-1280)”, en Georges DUBY y Jean-Luc DAVAL (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002, pág. 410. En adelante, BARRAL, *Expansion of Gothic* y DUBY y DAVAL (Eds.), *Sculpture*, respectivamente.

¹⁰⁴ Donde el sarcófago interior, que contenía el cadáver cuya inalterabilidad garantizaba la supervivencia del alma o Ba, se adaptaba, progresivamente, a la forma de la momia. Parece ser que hacia el siglo VI a.C., en época de la dinastía saita, nacida en la ciudad de Sais, estos sarcófagos antropomorfos se exportaron a Fenicia y, de ahí, a otros lugares. REDONDO, *Escultura en España*, pág. 122.

¹⁰⁵ Henriette S'JACOB, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, 1954, págs. 9-10. Citado en REDONDO, *Escultura en España*, pág. 122, n. 150.



se recogió la tradición griega y se fundió con la egipcio-fenicia, colocándose la figura del difunto por encima del tejado de los sarcófagos con forma de casa. Ya en el arte romano y con el precedente etrusco, el yacente sobre sarcófago, que ilustra el sueño eterno, se difundió a partir de la segunda mitad del siglo II hasta alcanzar el siglo V, cuando se suprimió la figura humana sobre el sepulcro en beneficio de los sacros personajes¹⁰⁶.

De esta manera, cuando en los siglos XI y XII se volvió a retomar la yacente sobre la lápida del difunto, se carecía de una tradición anterior inmediata¹⁰⁷. ¿Hacia dónde volvieron los ojos para hallar un modelo iconográfico? ^{*(Fig.18)}Erwin Panofsky señala las losas norteafricanas que presentaban la figura estante del difunto y que se tradujeron a un modelo escultórico¹⁰⁸. Esta adopción llevó consigo un conflicto entre la concepción artística importada y la ubicación física, pues se utilizaban efigies estantes como modelo de las nuevas yacentes. Esta contradicción, que se prolongará hasta el siglo XVI y que también fue advertida por Philippe Ariès¹⁰⁹, hizo que el difunto, tendido sobre su losa sepulcral, fuese concebido y figurado como si estuviese en pie aunque se introdujesen cojines sobre su cabeza como si estuviera tumbado.

En Inglaterra se afianzaron en la primera mitad del siglo XII, mientras que en Francia constan a mediados de aquella centuria, configurándose como ejemplos regios más antiguos el de la reina Adelaida de Maurienne, que es la primera efigie de una reina francesa que ha pervivido¹¹⁰, el del rey Childeberto y el de la reina Fredegunda, tercera esposa de Chilperico I, efigies que, ubicadas en Saint Denis, habían sido labradas para la iglesia de Saint-Germain-Des-Prés¹¹¹. ^{*(Fig.19)}También en

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ A pesar de ello, entre el remoto antropoide egipcio y el medieval es posible constar una clara relación entre la representación del cuerpo y la supervivencia en el más allá. Para el hombre egipcio el cuerpo era soporte material que garantizaba la continuación de la existencia del alma en la vida de ultratumba. Por su parte, el hombre cristiano pensaba que en el día de la Resurrección, que esperaba en su sepulcro, resucitaría con la forma que tenía el cuerpo en la tierra y que es reproducida por la figura sepulcral. *Idem*.

¹⁰⁸ PANOFSKY, *Tomb sculpture*, pág. 47.

¹⁰⁹ Cuando afirmaba que pese a apoyar su cabeza en un cojín en actitud de reposo, las yacentes no son sino un personaje en pie, pues mantienen sus ojos abiertos y sus vestiduras caen verticalmente. ARIÈS, *Images de l'homme*, pág. 54.

¹¹⁰ Todavía se encuentra en la iglesia de Saint-Pierre-de Montmartre, que fue fundación de Luis VI y su esposa Adelaida. Nolan supone que las reinas capetas estaban en cierto modo excluidas, voluntaria o involuntariamente, de la obligación dinástica de ser enterradas en la basílica de Saint-Denis. Kathleen NOLAN, "The Queen's body and the institutional memory: the tomb of Adelaide of Maurienne", en VALDEZ DEL ÁLAMO y STAMATIS (Eds.), *Memory*, pág. 249. Aparecerá como NOLAN, *The Queen's body*.

¹¹¹ Fueron realizadas hacia 1150 con el fin de celebrar la memoria de los soberanos merovingios que habían elegido aquella abadía como lugar de sepultura. La figura de Childeberto parece reposar en el fondo de un sarcófago, mientras que la de la reina, con claras analogías con respecto a la de Adelaide,



la península esta práctica se afianza en el siglo XIII¹¹² destacando, entre los primeros sepulcros con representación yacente del difunto, el cenotafio de San Millán de la Cogolla, en el monasterio de Suso¹¹³, el de Diego Martínez de Villamayor, en el monasterio de Benevívere¹¹⁴, los sepulcros arcaizantes de ciertos caballeros en San Zoilo¹¹⁵, los magníficos sepulcros reales de la catedral de Santiago¹¹⁶ y, ya dentro de la Corona de Aragón aunque más tardíos en general, los de San Ramón de Penyafort¹¹⁷, Bernat Guillem de Entenza o los de Guillem Ramón de Montcada y su esposa doña Constanza de Aragón¹¹⁸.

En líneas generales todos comparten unos rasgos comunes que han llevado a constatar la inflexible austeridad de la escultura funeraria catalana que, no obstante,

sorprende por su técnica: está hecha de una losa calcárea en la que se ha incrustado un mosaico de piedras de color y otros elementos de cuero. Más información en ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, págs. 111 y sig., y págs. 138-140 n^{os} 14 y 15. En el reino francés, el auge de este tipo escultórico se dio con la renovación de las tumbas merovingias de la basílica de Saint-Denis, por parte de Luis VII hacia 1160-1170. CLAUSSEN, *Ritratti funebri*, pág. 44. Sobre las tumbas de Saint-Denis remito, además de las obras citadas, a Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Jean-Pierre BABELON, Françoise JENN y Jean-Marie JENN, *Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint-Denis*, Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis, Bulletin n^o 3, juin, 1975.

¹¹² Valentín Carderera advertía que, pese a ser muy parcas en número, las yacentes ya podían observarse en sepulcros leoneses del siglo X, sin especificar, en su obra, ningún ejemplo. En términos del autor, “de muy escaso relieve [...] eran de tan duro y bárbaro diseño que no merecen ser tomados en consideración”. Valentín CARDERERA Y SOLANO, “Variedades. Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXIII, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, 1918, pág. 243 –en lo que sigue, CARDERERA, *Reseña histórico-artística*–. Sin embargo, otros estudios ponen de manifiesto la relativa tardanza con que se desarrolla este tipo de estatuaria funeraria en la península hasta bien entrado, salvo excepciones, el siglo XIII. Manuel GÓMEZ MORENO, *El panteón real de las Huelgas de Burgos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1946. Se verá como GÓMEZ MORENO, *Panteón real*. En la misma línea están otros análisis posteriores que reconocen que los primeros ejemplos con representación yacente, en bajo relieve o grabado en la losa, tan sólo se remontan a finales del siglo XII, protagonizando la centuria siguiente las esculturas de bulto completo. M^a Jesús GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1988, pág. 26. En adelante, GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica*.

¹¹³ Su estatua yacente ocupa casi la totalidad de la tapa. Un reciente análisis iconográfico en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Memoria de la piedra*, págs. 148-149.

¹¹⁴ Que ha sido fechado a finales del siglo XII o inicios del XIII. CARDERERA, *Iconografía española*, lám. VI.

¹¹⁵ Del siglo XIII y que suponen, por la adopción de yacentes en relieve que representan a los hidalgos con la caracterización propia de su estado civil y categoría social, una novedad aportada por el taller de Carrión con respecto al taller de las Huelgas. Más información en Clementina-Julia ARA GIL, “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva”, en *II Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo. 1 a 6 de octubre de 1990. Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, pág. 25.

¹¹⁶ La serie de yacentes se inaugura hacia 1210.

¹¹⁷ (†1275). Data de hacia 1300 y ha sido considerado como el primer sepulcro monumental que se concibió en Cataluña bajo los parámetros del arte gótico. La yacente que representa al santo sobre la cubierta es posterior, y su cabeza, que desapareció durante su traslado al convento de Santa Catalina en Barcelona, fue suplantada por otra de época romana. Más información en Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, *El gòtic català*, Angle, Barcelona-Manresa, 2002, págs. 107-110. Se referirá, en adelante, ESPAÑOL, *Gòtic català*.

¹¹⁸ CARDERERA, *Iconografía española*, láms. VIII bis y X bis.



permitía a los maestros imprimir los sellos propios de su personalidad¹¹⁹. La expresión del rostro suele ser serena, y se representa al difunto en un ideal de edad de acuerdo con la creencia de que el hombre resucitaría con los años que tenía Cristo al morir¹²⁰. Además, suelen estar acompañados de objetos y signos distintivos de su rango, elementos que cubren sus cabezas y cogen con sus manos. Lo más frecuente es que la yacente permanezca echada horizontalmente sobre su espalda y con el rostro hacia arriba¹²¹, si bien se aprecia cierta diversidad en posiciones y actitudes¹²². Para finalizar, tan sólo se hará hincapié en la costumbre generalizada de ubicar la yacente hacia el Este, es decir, mirando hacia el altar, tal y como, en efecto, son enterrados los cuerpos bajo las losas figuradas¹²³.

En cuanto a los sepulcros de los reyes de Aragón, las yacentes vinieron de la mano de Jaime II quien, como se ha señalado, empleó los productos artísticos para dar fausto y notoriedad a la institución que él representaba, la monarquía¹²⁴. En este sentido, al igual que otras empresas artísticas, el monasterio de Santes Creus se configuró como un escaparate principal de esta renovación estética al servicio de los propósitos del rey¹²⁵. En efecto, sus consecuentes se hicieron sentir en diferentes

¹¹⁹ Pedro CARBONELL, “La escultura en Cataluña, especialmente la funeraria, período medieval y del Renacimiento”, en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. VII, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1926, pág. 164.

¹²⁰ Honorio de AUTÚN, *Speculum Ecclesiae*, col. 1085, recogido por Emile MÁLE en *L’art religieux du XIII^e siècle en France*, Armand Collin, Paris, 1919, pág. 379. Citados en REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 123, n. 156.

¹²¹ Esta era la posición que adoptaba el moribundo cristiano dentro del ritual que precedía a su propia muerte. En la *Chanson de Roland* Olivier, cuando advierte cercano su fin, se tumba sobre la espalda para que su rostro mire al cielo y une sus manos en oración. *Ibidem*, pág. 124.

¹²² De la cantidad de ejemplos regios que se conocen, se citarán tres. Por un lado, el sepulcro de Fernando II en Santiago de Compostela, donde su cabeza apoya en una de sus manos. Por otro, el más tardío de la reina Leonor de Aquitania en el panteón de los Plantagenet en Fontevraud, cuyas manos sostienen un libro abierto. Sobre la significación de dicho mausoleo es de gran interés el análisis de Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Los *gisants sculptés* de Fontevraud y la estrategia simbólica de la iconografía funeraria como expresión de poder”, en VVAA, *Poder y sociedad en la Galicia Medieval*, Tórculo, Santiago de Compostela, 1992, págs. 75-109. Finalmente, las actitudes de reposo de los reyes de Aragón.

¹²³ Este tema también se ve reproducido en la literatura. En la muerte de Lancelot, por ejemplo, los textos explican que, ya moribundo, se tiende en el suelo y coloca su cuerpo hacia Oriente. ARIÈS, *Images de l’homme*, pág. 21.

¹²⁴ De entre otras, las reformas de los sucesivos palacios, en Barcelona, Lérida, Tarragona, Valencia y Zaragoza iban destinadas, claro está, a este empeño. ESPAÑOL, “Clientes y promotores en el gótico catalán”, en VVAA, *Cataluña medieval*, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 218. En lo que sigue, ESPAÑOL, *Clientes y promotores* y VVAA, *Cataluña medieval*, respectivamente.

¹²⁵ De acuerdo con las suposiciones de Francesca Español, el Justo había convivido, durante sus años sicilianos, con una realidad ignorada por sus predecesores: la instrumentalización de los proyectos artísticos como elemento de prestigio ejemplificada por los testimonios materiales que los normandos y los Hohenstaufen habían dejado en la isla. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 39.



lugares de la Corona de Aragón, hasta entonces ajenos, salvo algunas excepciones¹²⁶, al potencial que podía proporcionar un proyecto similar en términos de prestigio¹²⁷.

*(Fig.20) Desde luego, esta política propagandística ya pudo advertirse en otra empresa funeraria inmediata emprendida por el Justo, la destinada a obtener un sarcófago digno para su padre, Pedro III, fallecido en 1285 y quien, previamente, había dispuesto ser enterrado en Santes Creus¹²⁸. Es verdad que su sepultura, concluida en 1300, cuando el cuerpo del Grande fue solemnemente depositado¹²⁹, no muestra iconografía del rey, por lo que no será analizado en profundidad, pero

¹²⁶ El supuesto sepulcro de Guillem II de Montcada, de hacia 1229 y colocado bajo arcosolio en el claustro de Santes Creus, se ha visto como una excepción al considerarlo como un temprano elemento propagandístico en los monumentos funerarios. Falleció heroicamente durante la batalla para la conquista de Mallorca, por lo que, al haber muerto en una guerra santa, adquirió categoría de mártir. Partió a la isla como *miles Christi*, murió contra los musulmanes y tanto durante el traslado de sus restos como en su entierro en el cenobio se sucedieron hechos maravillosos. Vid. Eufemià FORT I COGUL, *Santes Creus. Notes històriques i descriptives*, Moncunill, Valls, 1930 –en lo que sigue, FORT, *Notes històriques i descriptives*–; Eufemià FORT I COGULL, *El llegendari de Santes Creus*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1974, en especial el capítulo “*Els màrtirs de Mallorca*”, págs. 137-141 –en adelante, FORT, *Llegendari*–; y también Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de piedra de Guillermo II de Montcada”, en *VVAA, Cataluña medieval*, págs. 112-113 –aparecerá como ESPAÑOL, *Sepulcro de piedra*–. No obstante, conviene advertir que hace algunos años Vives i Miret había llegado a la conclusión de que este sepulcro era un rehecho de dos sarcófagos: uno perteneciente a doña Guilleuma, apodada como la “invicta amazona” por haber liberado a su esposo, cautivo en una acción contra los moros, y otro atribuido al célebre caballero, al que sólo le correspondería la cenefa de la parte inferior. Véase Josep VIVES I MIRET, “Los sepulcros en Santes Creus de los nobles fallecidos en la conquista de Mallorca”, en *Colectánea de Santes Creus*, n.º 3, Santes Creus, 1959, págs. 13-23 y lám. 3, donde ofrece la recomposición del sepulcro primitivo. En adelante, VIVES, *Nobles fallecidos*.

¹²⁷ En territorios catalanes esta influencia se hará sentir con los Urgell de Bellpuig de les Avellanés o con los Empúries en Castelló. En territorios aragoneses se personificará con los Izar. Posiblemente este mimetismo fue consecuencia del traslado del cuerpo del rey el 30 de noviembre de 1300 donde, se supone, asistieron los miembros más representativos de la sociedad del momento. ESPAÑOL, *Els escenaris*, págs. 161-162. Como se verá, algo similar ocurrió con el panteón de Elisenda de Montcada, en el monasterio de Pedralbes, cuyo eco se hará sentir en otros panteones de familias de prestigio que impulsaron proyectos más o menos equivalentes.

¹²⁸ Suponía Josep Vives que la voluntad de ser enterrado en aquel cenobio, con lo que se alejaba de las intenciones de su padre Jaime I, quien había decidido inhumarse en Poblet, quizás fuera una de las consecuencias del desacuerdo entre ambos a raíz del tratado de Corbeil, firmado el 16 de junio de 1258. Téngase en cuenta que el Conquistador había reiterado sus deseos de ser sepultado en Poblet en 1257, mientras que Alfonso, todavía infante, había expresado esta voluntad al año siguiente, que coincide con la firma del tratado. Josep VIVES I MIRET, “Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus”, en *Studia Monastica*, vol. 6, fasc. 2, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1964, pág. 360 –en adelante, VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*–. Según las crónicas del monasterio, hacia 1327 fueron trasladados los restos de Alfonso III (†1291), sin que se pueda precisar en qué lugar se depositaron. Ramón SALAS RICOMÀ, *Guía histórica y artística del monasterio de Santas Creus*, Establecimiento tipográfico de F. Arís e hijo, 1894, Tarragona, pág. 57 –aparecerá como SALAS, *Santas Creus*–. Sobre la voluntad de Alfonso de ser enterrado en este monasterio y de los avatares que, pese a la esperanza de su hermano Jaime II, lo impidieron, remito a Artemi FOLCH, *Santes Creus. Panteó reial*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967, págs. 15 y sig. Referido, en lo que sigue, como FOLCH, *Santes Creus*.

¹²⁹ Aunque todavía quedaban algunos trabajos por ultimar, como la aplicación de policromía, de la que se encargó Andreu de la Torre, “*Andream de Turre pictorem et civem Illerdensem*” según cita CARDERERA, *Iconografía*, lám. XIII bis, n. 2, tras prometer que sus pinturas serían de “*perpetua duraturum*”, es decir, que durarían para siempre. Publicó el documento Andrés GIMÉNEZ SOLER en “Los panteones reales de Santas Cruces”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tom. II, Jaime Depús, Barcelona, 1903-1904, doc. I, págs. 190-191, doc. I. En lo que sigue, GIMÉNEZ SOLER, *Panteones reales*.



conviene insistir en su novedad tanto en lo que respecta a su esquema compositivo como en los materiales con los que fue llevado a cabo. Localizado en el lado más distinguido del crucero de la iglesia, el del Evangelio, llama la atención, en primer lugar, el precioso baldaquino gótico que lo alberga, cuyas tracerías y delicados capiteles evocan las soluciones presentes en las partes bajas de la fachada de la catedral de Tarragona¹³⁰. En segundo lugar, bajo el cuerpo trapezoidal magistralmente esculpido y policromado que recuerda a las labores de orfebrería contemporáneas¹³¹, sorprende la utilización de una bañera de pórfido rojo de la época altoimperial¹³² que, sobre dos leones, ha sido empleada como caja sepulcral¹³³. Ni el baldaquino, ni la bañera, ni la cubierta a modo de relicario tienen precedentes en el mundo funerario de la Corona de Aragón¹³⁴.

No es este el lugar idóneo para discutir algunos aspectos de la tumba, como la procedencia siciliana o no de la bañera o *alveus*, sus posibles puntos de inspiración de origen francés e italiano, y los maestros que intervinieron en su realización¹³⁵, de

¹³⁰ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 161. De hecho, el maestro que se ocupó de su construcción fue Bartomeu de Girona, quien había dirigido los trabajos de la catedral tarraconense desde 1277 y a quien los documentos se refieren como “*magistro Bartholomeo lapicide civi Tarrachonensi*” o “*constructori operis ecclesie Terrachonensis*”, por ejemplo. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 210-211.

¹³¹ Como explicaba Émile BERTAUX, “La sculpture du XIVE siècle en Italie et en Espagne”, en André MICHEL (Ed.), *Histoire de l’Art*, vol. II, s/e, Paris, 1923, pág. 669. Citado en Barry Charles ROSENMAN, *The Royal Tombs in the Monastery of Santes Creus*, Ann Arbor, Michigan, Dissertation Information Service, University of Minnesota, Minnesota, 1991, pág. 61, n. 35 –en adelante, ROSENMAN, *Royal tombs*–. Esta decoración, que remite a los relicarios que adoptaban formatos arquitectónicos, no coincide, estilísticamente, con las labores del baldaquino y los capiteles, lo que indica la presencia de un artífice ajeno a Bartomeu que hasta hoy no ha sido identificado. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 161.

¹³² La presencia de aros, reminiscencia de las asas de los *alvei* de bronce, y de la cabeza de animal, no sólo leones, es una de las características de este tipo de vaso. Para su clasificación se han seguido las pautas de J. STROSCECK, “Wannen als Sarkophage”, en *Römische Mitteilungen*, n° 101, 1994, págs. 217-240. Citado en Xavier DUPRÉ I RAVENTÓS, “Il mausoleo di Centcelles et l’*alveus* in porfido nel monastero di Santes Creus”, en Javier ARCE MARTÍNEZ (Ed.), *Centcelles: el monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, “L’erma” di Bretschneider, Roma, 2002, pág. 85. En adelante, DUPRÉ, *Mausoleo di Centcelles*.

¹³³ El pórfido rojo era un prestigiosísimo material procedente de las canteras egipcias del Mons Porphyrites, hoy Gebel Dokham. *Ibidem*.

¹³⁴ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 43.

¹³⁵ Cuestiones que, salvo excepciones, han sido abordadas en diversos estudios. Entre ellos, desde el más antiguo al más reciente, remito a don Juan Bautista PONS TRAVAL, *Monasterio de Santas Creus. Memoria descriptiva por don Juan Bautista Pons Traval leída en la excursión verificada à dicho monasterio por la Asociación el 29 de mayo de 1892*, Tipografía de Balmas, Casamajó y Comp^a, Barcelona, 1896, pág. 35; CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XIII bis; D. Teodoro CREUS COROMINAS, *Santas Creus. Descripción artística de este famoso monasterio*, Villanueva y Geltrú, 1884, págs. 32 y sig.; SALAS, *Santas Creus*, págs. 52-88; GIMÉNEZ SOLER, *Panteones reales*, págs. 189-192; César MARTINELL, *El monestir de Santas Creus*, Barcino, Barcelona, 1929 –aparecerá MARTINELL, *Santas Creus*–; DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 209-211; Joaquim GUITERT FONSERE, *Curiosidades, leyendas y tradiciones del Real Monasterio de Santas Creus*, Mas Cathalonia, La Selva del Campo, 1954, págs. 19-20 –se verá GUITERT, *Curiosidades*–; Félix DURAN CAÑAMERAS, “La influencia italiana en los sepulcros reales de Santas Creus”, en *Santas Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, n° 15, vol. II, 1962, págs. 187 y sig. –a partir de ahora DURAN CAÑAMERAS, *Influencia italiana*–; VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, págs. 359-369;



modo que tan sólo se hará hincapié en algunas cuestiones relativas a su simbolismo. Y es que conforme a la expresión de Francesca Español, Jaime II quiso, de acuerdo con la condición de su hermano como “rey siciliano en la diáspora”, dedicarle un monumento que lo hermanase simbólicamente a sus antecesores palermitanos¹³⁶. Es fácil observar las analogías existentes entre su sepulcro y el de los reyes sicilianos, como el de Guillermo I o Federico II, por sólo citar dos ejemplos, también caracterizados por la utilización de baldaquinos y bañeras de pórfido, dos elementos íntimamente asociados a la iconografía imperial¹³⁷. Es verdad que, aunque no en territorios de la Corona de Aragón¹³⁸, existen precedentes de baldaquino en la península, como los que se observan en Ávila, de finales del siglo XII, las Huelgas en

Eufemià FORT I COGUL, *La mort i l'enterrament de Pere el Gran*, col.lecció Episodis de la Història, n° 76, Rafael Dalmau, Barcelona, 1966 –se verá como FORT, *Pere el Gran*–; Artemi FOLCH, *Santes Creus, panteó reial*, col.lecció Episodis de la Història, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967 –se referirá FOLCH, *Santes Creus*–; Ángela FRANCO MATA, “Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, págs. 102-103 y 104 –se verá FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*–; Rosa ALCOY BERTRÁN y Pere BESERÀN I RAMÓN, “Casalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escola del Trescents”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històrico-Eclesiàstiques*, n°s 63-64, Barcelona, 1990-1991, n. 67, pág. 178 –en lo que sigue, ALCOY y BESERÀN, *Casalls*–; ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 219; ROSENMAN, *Royal tombs*, págs. 48-61; DUPRÉ, *Mausoleo di Centcelles*, págs. 83-91; ESPAÑOL, *Els escenaris*, págs. 160-162; o ESPAÑOL, *Gòtic català*, especialmente págs. 23 y sig.

¹³⁶ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 161. No hay que olvidar que ya Alfonso III se había ocupado de disponer en aquel cenobio el monumento sepulcral de su padre. El 29 de agosto de 1285 el monarca dio una cantidad de dinero para resarcir al monasterio de una cantidad que había adelantado para la obra de la sepultura de Pedro III: “*in fabricatione sepulture dicti donimi Regis Petri*”. El epígrafe de dicho documento reza: “*Privilegium domini Regis Aldefonsi primus filius domini Regis Petri qui dedit dicto monasterio dominicatura de Villaviridis pro sepulcrum domni patris sui*”. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 210.

¹³⁷ La deuda con Italia ya fue señalada en VIVES I MIRET, *Sepulcros reials*, págs. 359-379, aunque que las tumbas sicilianas proveyeron el modelo tipológico de Santes Creus, fue una de las principales hipótesis de la tesis de Rosenman tal y como advierte en su introducción –ROSENMAN, *Royal tombs*, pág. 5–. El primero de estos sarcófagos se encuentra en la catedral de Monreale y fue encargado hacia 1183 por Guillermo II. El segundo se conserva en la catedral de Palermo, junto con los de Rogerio II, Constanza y Enrique VI. Tal y como recordaba Tiziana Franco, en el mismo año en que fue coronado emperador Federico Barbarroja, descendiente directo de los reyes normandos de Sicilia, hizo trasladar de la catedral de Cefalú a Palermo dos sarcófagos de pórfido para destinarlos a su propia sepultura y a la de su padre. El uso de pórfido para estas tumbas de Palermo es testimonio del arraigo de la tradición del patrimonio espiritual romano y bizantino que consideraba esta piedra como material de prerrogativa imperial a la que, desde los primeros siglos del cristianismo, se añadió la costumbre de honrar las tumbas de santos con sepulturas de este material privilegiado. Más detalles en Tiziana FRANCO, “Sepulcros de santos, soberanos, nobles y prelados en las rutas del Mediterráneo”, en Elisenda GUEDEA (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunwerg, Barcelona, pág. 205 –en adelante, FRANCO, *Sepulcros y GUEDEA* (Coord.), *Mediterraneum*–. Sobre el uso del pórfido como instrumento de poder, Giovanni LORENZONI, “Il profido, marmo di porpora, in qualche esempio del Veneto medievale”, en Oddone LONGO (Dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del convegno di studio. Venezia, 24 e 25 ottobre 1996*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1998, págs. 299-316.

¹³⁸ Joaquín YARZA LUACES, “Clientes y promotores en el marco del gótico catalán”, en VVAA, *Cathalonia*, pág. 47. En lo que sigue, YARZA, *Cientes y promotores*.



Burgos, o la Magdalena en Zamora pero, tal y como advertía Josep Vives, fue en Sicilia, con los mausoleos de los reyes normandos de Cefalú y Palermo, donde este elemento adquirió un carácter predominante, representativo y, en cierta manera, donde estableció tradición política¹³⁹. No obstante, la idea de ofrecer un cobijo a las personas de gran autoridad, y el consiguiente significado sacral que tal refugio asumía, puede hallarse a lo largo de la historia de la humanidad¹⁴⁰. El uso del baldaquino sobre los sarcófagos se remonta, parece ser, a época paleocristiana, cuando Constantino encargó dos estructuras destinadas a la tumba de Cristo en Jerusalén y a la de San Pedro en Roma. La utilización de pabellones pétreos similares para coronar las tumbas de los mártires y los restos conservados en diversas catacumbas atestiguan la pronta difusión de este elemento por la península italiana ya en el mismo siglo IV¹⁴¹. Entre los ejemplos medievales más tempranos se citará el de Abelarda, esposa de Roberto Guiscardo, y la de Alfano de Salerno, en Santa María Cosmedin, ambas de la primera mitad del siglo XII¹⁴². Pero donde aparece como una fórmula evolucionada en la que el baldaquino, sostenido por columnas, cubre el sarcófago completamente aislado, es en los ya mencionados sepulcros de Guillermo I, Rogerio II, Constanza, Federico II y Enrique IV. Con un claro deseo de equivalencia hacia los sicilianos, el rey aragonés materializó una idea surgida de aquellos territorios insulares italianos bajo una apariencia que, no obstante, denuncia una primera irrupción en Cataluña del gótico radiante francés, en concreto del procedente de la Sainte Chapelle¹⁴³.

Por otra parte, este tipo de bañeras romanas ya se habían empleado para sepultura de otros reyes medievales, como muestra el temprano ejemplo de Carlos el

¹³⁹ VIVES I MIRET, *Sepulcros reials*, pág. 369. Según Paul Binski, estos templetos derivaban de los *arcosolia* o nichos con dosel tan frecuentes en las catacumbas de los primeros cristianos. En el siglo VI esta tipología derivó en las estructuras de nicho excavadas en las paredes de las iglesias que, por la limitación que suponía la necesaria ubicación en los muros periféricos de la iglesia, tuvo como inevitable sucesor la tumba de baldaquino exenta, que podía ser colocada en cualquier lugar –BINSKI, *Medieval death*, págs. 82-84–. Sea o no sea cierta su suposición, los primeros en utilizar este tipo fueron los obispos del siglo XIII, y muy pronto fue extensiva para papas, aristócratas y reyes: la tumba de Alfonso II, conde de Provenza (†1209), la de Clemente IV (†1268), la del cardenal Jean Chalet (†1292), en Saint Lucien de Beauvais o la de Edmundo, duque de Lancaster (†1296), en Westminster, son claros ejemplos.

¹⁴⁰ Los restos iconográficos que se han conservado manifiestan que ya fue empleado por los egipcios y los asirios. Anna M^a D'ACHILLE, “Baldacchino”, en VVAA, *Arte Medievale*, vol. II, 1992, pág. 29. A continuación, D'ACHILLE, *Baldacchino*.

¹⁴¹ La tumba de San Ambrosio de Milán, o la de San Paulino de Nola, en San Felice de Nola, por ejemplo. *Ibidem*, pág. 34.

¹⁴² Presentan un tímpano a imitación del templo clásico. *Idem*.

¹⁴³ Sin duda, su matrimonio con doña Blanca de Anjou vinculó al rey con una dinastía familiarizada con las propuestas del lenguaje gótico. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 45.



Calvo (†877), cuyo sarcófago de pórfido hoy se conserva en el Museo del Louvre¹⁴⁴ aunque, como ocurre con los templetes, también fue en Sicilia, con los normandos y Hohenstaufen en Cefalú, Monreale y Palermo, donde esta utilización fue de carácter masivo y más significativo. Posiblemente, el recurso de imitar los monumentos imperiales justo en el momento en el que se está consolidando la expansión catalano-aragonesa en el Mediterráneo no es, como advierte Francesca Español, casual¹⁴⁵.

*(Fig.21) La sepultura de Pedro III influyó notablemente a la hora de decidir el aspecto del **sepulcro de Jaime II y Blanca de Anjou**, ubicado justo en el otro lado del transepto, en el dedicado a la Epístola¹⁴⁶. Y es que ambos soberanos se encuentran, aunque con sendas representaciones yacentes, sobre una tarima, arropados por un templete de tracería y capiteles con decoración gótica, entre la que también destaca, en las esquinas, los símbolos de los Evangelistas¹⁴⁷. No obstante, son importantes las novedades que aporta el sarcófago en cuanto a la imagen figurativa del rey de Aragón. Veamos.

Las figuraciones de los soberanos yacentes constituyen un tipo iconográfico que, como ya se ha advertido, apareció por primera vez, siempre en relación con los sepulcros de los reyes aragoneses, en este sarcófago. *(Fig.22) No son pocos los precedentes peninsulares regios, pues constan en los diversos reinos. Sirvan de muestra los de Santiago de Compostela, como los de Fernando II (†1188), doña Berenguela, hija del conde barcelonés Ramón Berenguer IV y Dulce y primera esposa de Alfonso VII, y Alfonso IX¹⁴⁸, por ejemplo. Ya dentro del siglo XIII, serán señalados la fragmentada lápida sepulcral con decoración incisa de Sancho III de Navarra,

¹⁴⁴ Département des Antiquités grecques et romaines. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, fig. 31.

¹⁴⁵ Por lo que no debe ser entendido únicamente bajo el prisma de los aspectos meramente artísticos. Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, “Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)”, en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n° 10, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984, pág. 131. En lo que sigue, ESPAÑOL, *Esteban de Burgos*.

¹⁴⁶ Jaime II eligió sepultura en Santes Creus en el testamento que, el 28 de mayo de 1327, otorgaba en Barcelona. Su esposa, doña Blanca, había prometido ante el altar de Nuestra Señora del mismo cenobio, que dispondría ser sepultada allí por la devoción que tenía hacia aquel templo –DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 248–. En este sentido puede afirmarse que, cuanto menos en la Corona de Aragón, la orden del Císter admitió este tipo de sepulturas, que en otros lugares había criticado por ser signo de *vanitas* y de *superbia*. BINSKI, *Medieval death*, pág. 88.

¹⁴⁷ Aunque con distinto orden de colocación que el observado en el sepulcro de Pedro III.

¹⁴⁸ Donde se percibe la influencia del maestro Mateo. La escultura funeraria de Fernando, que al igual que el resto se halla en la capilla de las reliquias de la catedral compostelana, creó un prototipo ampliamente difundido, en la que el difunto apoyaba la cabeza en la diestra, como dormido, mientras sostenía su manto con la izquierda. Todas ellas descritas en AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 141.



originaria de San Isidoro de León¹⁴⁹, y la espléndida yacente de Sancho VII el Fuerte (†1234) en Roncesvalles¹⁵⁰. Es decir, Jaime II no hacía sino adoptar para su propia sepultura un tipo de monumento funerario cada vez más frecuente no sólo entre la realeza peninsular, como se ha visto, sino también entre las familias de alta alcurnia más o menos allegadas a la corona¹⁵¹. No obstante, conviene destacar la novedad en cuanto a la tipología domatomorfa¹⁵² que, en territorio catalán, supuso una novedosa aportación¹⁵³.

Desde luego y pese a algunas suposiciones¹⁵⁴, al igual que ocurre con el resto de figuraciones del rey de Aragón durante este período, estas imágenes fúnebres nada tienen de retrato, si bien constan ejemplos más o menos contemporáneos de esta índole, aunque foráneos, con claras intenciones retratísticas¹⁵⁵. De esta manera,

¹⁴⁹ Hoy se conserva en el Museo de León. La muerte del rey sucedió en 1035 aunque la cronología de la pieza debe de rondar los inicios del siglo XIII. Luis GRAU, “Lauda sepulcral de Sancho III de Navarra”, en Isidro G. BANGO TORVISO (Dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León y Caja España, León, 2001, pág. 145. Este último será reseñado como BANGO (Dir.), *Maravillas*.

¹⁵⁰ Que muestra la particularidad de tener las piernas cruzadas, para algunos en alusión a las cruzadas. Sobre esta cuestión remito a, por ejemplo, Edward RICHARDSON, *The monumental effigies of the Temple Church, with an account of their restoration in the year 1842*, Longman Brown Green and Longmans, London, 1843 y, en ámbito hispano CARDERERA, *Reseña histórico-artística*, pág. 250. Más información sobre el sepulcro del rey Navarro en Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, “La imagen del rey en la figuración gótica”, *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, pág. 379 y sig. En adelante se verá citado como MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Imagen del rey*.

¹⁵¹ Además de los otros ejemplos citados en anteriores líneas conviene recordar los sepulcros de los condes de Urgell en la iglesia del monasterio de Bellpuig de les Avellanes quienes, con Ermengol X a la cabeza, protagonizaron, a la par que Jaime II, la adopción de este tipo sepulcro monumental con yacente en Cataluña, con toda la carga de significados que, implícitamente, llevaba consigo una empresa de aquel género. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 123.

¹⁵² Se trata de un sarcófago a doble vertiente en el cual cada una de las figuras yacentes del matrimonio descansa sobre su plano inclinado correspondiente. Sigo la nomenclatura y definición de REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 102.

¹⁵³ MARTINELL, *Santes Creus*, pág. 192; Nuria DE DALMASES I BALANÀ, y Antoni JOSÉ PITARCH, *Art gòtic segles XIV-XV. Història de l'Art Català*, vol. III, Edicions 62, Barcelona, 1983, pág. 115 –en lo que sigue, DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*–. En Castilla se observa esta tipología con cierta antelación. Por ejemplo, en Palacio de Benaver, un sepulcro de madera fechado muy a finales del siglo XIII, exhibe, en policromía, la representación estilizada del matrimonio fallecido en cuyos pies se observa un perro. Parejos son los de Vileña, donde se conservan otros dos sarcófagos, también pertenecientes a dos cónyuges. AZCÁRATE, *Arte gòtico*, pág. 178.

¹⁵⁴ Valentín Carderera no sólo advertía en las facciones de los reyes ciertos deseos de individualidad, sino que llegó a presumir si las efigies no serían, en realidad, verdaderos retratos de los reyes. CARDERERA, *Iconografía*, comentarios a la lám. XIII bis.

¹⁵⁵ El obispo Heinrich de Regensburg (†1296), había ordenado que la efigie de su tumba fuese realizada a “*similiter sibi*”. Johan A. HOLLADAY, “Portrait elements in Tombs Sculpture: Identification and Iconography”, en VVAA, *Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln, 1986, pág. 217 –aparecerán como HOLLADAY, *Portrait elements* y VVAA, *Europäische Kunst*–. Por su parte, Manuel Núñez, con respecto a la yacente de Leonor de Aquitania, tan distinta en estilo a la de sus acompañantes, se pregunta si, con independencia de que era un momento en el que la mujer no había adquirido fisonomía propia en la escultura funeraria, sería legítimo cuestionarse si sus aspiraciones no le llevaron a plantear en vida su propia imagen yacente. Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “Leonor de Aquitania en Fontevraud: la



también en este género escultórico la identificación de los efigiados se realizó mediante la utilización específica de elementos iconográficos que evidenciasen el rango social o clase, pues en la ausencia de los parecidos físicos entre el modelo y la figura, las especificidades de la indumentaria y los complementos era y es lo único que, junto a las inscripciones, contribuye aún hoy a su identificación. En esta misma línea Roland Recht afirmaba que las vestiduras e insignias de dignidad no tenían otra función que la de ilustrar el principio de realidad, pues eran convocadas para distinguir los personajes cuyos trazos físicos no tenían o no conseguían, por ellos mismos, un poder de individualización¹⁵⁶.

La intervención de varios artesanos en la ejecución del regio sepulcro de Santes Creus –se ha aludido a Bertrán de Riquer¹⁵⁷, Francesc Montflorit¹⁵⁸, Pedro de Bonhuil¹⁵⁹, Guillermo de Orenga de Vilafranca, Jaime Lliurana de Montmeló¹⁶⁰ o a

iconografía funeraria como expresión de poder”, en SERRANO (Ed.), *Muerte*, pág. 466. Por otro lado, según Erlande-Brandenburg, el primer yacente real que puede considerarse como realista es el de Carlos VI (†1422), que fue ejecutado en vida del rey. Citado en ARIÈS, *Images de l'homme*, pág. 90.

¹⁵⁶ Roland RECHT, “Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture : Philippe le Bel et l'image royal”, en VVAA, *Europäische Kunst*, págs. 193-194. En adelante, RECHT, *Le portrait*.

¹⁵⁷ Sin duda en lo que concierne a la arquitectura. Emma Liaño señalaba que mientras el maestro Bartomeu de Gerona se había encargado de la tumba de Pedro III, Bertrán de Riquer se había ocupado de la de Jaime II. Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *Inventario de la ciudad de Tarragona y su provincia*, vol. I, De Aguiló als Guiamets, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1983, pág. 23 –en lo que sigue, LIAÑO, *Inventario*–. El documento que, emitido por Jaime II, se dirige a Bertrán de Riquer, arquitecto mayor de su palacio, para que acuda con Pedro de Penyafreta, lapicida del castillo de Lérida, a Santes Creus con el fin de examinar el sepulcro de Pedro III y lo tomen como modelo para la ejecución de su propia sepultura apareció publicado en CARDERERA, *Iconografía*, lám. XIII bis, n. 4.

¹⁵⁸ O Muntflorit, “*ymaginator e mestre de obra de pedra*”. A él ha sido atribuida la figura de la reina Blanca al constar documentalmente, en una carta fechada el 3 de marzo de 1315, que este artista había concluido una imagen de la reina y otra dedicada a la Virgen. MARTINELL, *El monestir de Santes Creus*, Barcino, Barcelona, 1929, pág. 190-192 –en adelante, MARTINELL, *Santes Creus*–. También Ricardo del Arco le atribuía la figura de la reina Blanca de Anjou, mientras que suponía que la del rey fue labrada por Bonhuil. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 39 y 250. Lo mismo suponen Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, pág. 65 –aparecerá como SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*– y DURÁN CAÑAMERAS, *Influencia italiana*, pág. 188. Otros sostienen que ambas estatuas don de la misma mano, como Vives i Miret, quien sospecha que las dos fueron realizadas por Francesc de Montflorit. VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, pág. 371.

¹⁵⁹ Quien también aparece como Bonhuyl, Bonncil o Bonull, por ejemplo. Agustí DURÁN I SANPERE, y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. VIII, Plus Ultra, Madrid, 1956, pág. 188 –en adelante, DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*–. Andrés Giménez sostiene que fue el autor de ambas yacentes. GIMÉNEZ, *Santas Cruces*, comentario a doc. III.

¹⁶⁰ También citado como Lirana. FOLCH, *Santes Creus*, pág. 23. Ricardo del Arco supone que este escultor se había encargado de la primera sepultura de doña Blanca, de acuerdo con el documento fechado en 27 de octubre de 1310 en el cual se pagaban a dicha artesano 520 sueldos por haber hecho “*quendam tumulum lapideum ad opus sepulture illustris domine Blanche, regine Aragonum*”. *Ibidem*, pág. 248. Félix Durán acepta la intervención de dos arquitectos, Bertrán de Riquer y Pedro Prenafeta, y cuatro escultores. Dos tendrían origen italiano, Guillermo de Orenga y Jaime Lliurana de Montmeló, mientras que otro sería catalán, Francesc de Montflorit, y el último, llamado Pedro de Bonhuil, procedería, quizás, de Francia. DURÁN CAÑAMERAS, *Influencia italiana*, pág. 188.



Pedro de Prenafeta¹⁶¹, por ejemplo– ha llevado a una relativa confusión, si bien los últimos estudios han logrado aclarar, en parte, las problemáticas atribuciones. Parece ser que el escultor Pere de Prenafeta fue el primer responsable de la fábrica del monumento y quien, además, obtuvo la autoridad para reunir al equipo de colaboradores para este trabajo¹⁶². Su fallecimiento, en 1312 pues es el último año en que constan noticias del escultor, debió obligar a la búsqueda de un nuevo maestro, Pere Bonhuil, acaso integrante del equipo de Prenafeta, quien finalizaría el sepulcro¹⁶³.

El proyecto se desarrolló a partir de septiembre de 1312, cuando Bertrán de Riquer y Pere Prenafeta, vinculados a los palacios de Barcelona y Lérida respectivamente, se reunían con motivo del sepulcro. En el año siguiente, 1313, se descubre la actividad de un escultor cuyo nombre y filiación artística evocan un origen francés, Pere Bonhuil, quien dirigió la obra hasta su conclusión en 1315¹⁶⁴. Si bien la reina ingresó en la sepultura con prontitud¹⁶⁵, el rey no fue dispuesto en su monumento hasta 1330, cuando el monasterio cisterciense dejó de tener la función de panteón real que había asumido hasta entonces¹⁶⁶.

¹⁶¹ CARDERERA, *Iconografía*, lám. XIII bis. También se muestra en la documentación como Penyafreta o Pennafracta. Sobre la actividad del escultor y sus relaciones con Bertrán de Riquer en la obra de Santes Creus remito a M^a Dolores MATEU IBARS, “Pedro de Penyafreta, escultor de Jaime II de Aragón”, en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, n^o 31, vol. IV, Suc. de Torres y Virgili, Santes Creus, 1970, págs. 77-80.

¹⁶² Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas”, en VVAA, *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XII a s. XV. Exposició Sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, 1991, pág. 185. Aparecerán, a partir de ahora, como ESPAÑOL, *Catedral de Lleida* y VVAA, *Seu vella*, respectivamente.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ En septiembre de aquel año el rey transmitió la lauda funeraria de la reina al monasterio de Santes Creus y poco después escribía a los infantes para convocarlos a la inhumación definitiva de la difunta, fijada para el mes de noviembre. ESPAÑOL, *Gòtic català*, págs. 46-47.

¹⁶⁵ Por lo que no son ciertas las notas de un cronista del monasterio, de finales del siglo XIV, que afirmaban que la reina había sido dispuesta en el convento de los franciscanos de Barcelona hasta que fue terminado el sepulcro. Archivo Histórico Nacional de Madrid, cod. 459, fol. 128. Citado en FOLCH, *Santes Creus*, pág. 22.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 47. Hasta su traslado a Santes Creus el rey estuvo sepultado, aunque provisionalmente, en los franciscanos de Barcelona. Vives i Miret sostiene, no obstante, que el rey no fue introducido en su monumento funerario hasta 1530, pese a que hacía más de 125 años que su cuerpo ya se encontraba en el cenobio tarraconense. VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, págs. 373-374. El abandono de Santes Creus como lugar de sepultura regia en beneficio de los franciscanos y después de los cistercienses populetanos se observa en el gráfico 2 relativo a los sepulcros de los reyes de Aragón. Tras Jaime II tan sólo Margarita de Prades, segunda esposa de Martín I, fue dispuesta en aquel cenobio, aunque más tardíamente y en una sepultura simple en el presbiterio, cuando el monasterio de Bonrepós, del que había sido abadesa y donde había sido sepultada en 1430, fue suprimido. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 59. Al extinguirse la comunidad, por arbitrio del arzobispo de Tarragona, los bienes espirituales del cenobio de Montsant, pasaron a Santes Creus. Los restos de la reina fueron colocados en una urna de madera en el muro del crucero, frente al mausoleo de Pedro el Grande. Su traslado se realizó el 9 de



Bajo un dosel gótico¹⁶⁷ que, en general y conforme a la propia voluntad del monarca, repite las mismas fórmulas que el de su predecesor¹⁶⁸, se despliega una sepultura doble afín al propósito de albergar a dos esposos que sigue los procedimientos más usuales en aquel momento, es decir, el de las yacentes de los finados que se acomodan sobre la cubierta de la caja sepulcral. Al margen de los elementos más recientes que conciernen a la estructura de los pies y al cuerpo que sirve de base a las efigies, dicha caja se presenta ornada, por sus cuatro frentes, con motivos arquitectónicos ojivales en forma de ventanales bíforos, y, justo debajo, un friso recorrido por reiterados polilóbulos que albergan los respectivos escudos reales¹⁶⁹. Ante las yacentes, que se presentan a cada lado de la tapa a dos vertientes, se observa un personaje barbado y con la cabeza cubierta, quizás un monje piadoso que ora por los monarcas fallecidos, quizás un santo protector del difunto o

mayo de 1475. VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, pág. 378. Añadía Artemi Folch que estaba decorado con las armas reales y abaciales de la difunta reina. FOLCH, *Santes Creus*, pág. 57.

¹⁶⁷ Este baldaquino se adapta, de acuerdo con los estudios de James Stevens Curls, a las características del diseño tumbal del siglo XIV: elementos arquitectónicos, como gabletes, enriquecidos con macollas y decoración floral. James Stevens CURLS, "The flowering of funerary art in the Middle Ages. The development of funerary architecture from early prototypes; the great tombs, effigies, and chantry chapels; the change of emphasis", en James Stevens CURLS, *A celebration of death. An introduction to some buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980, pág. 85.

¹⁶⁸ Que el rey intentó una réplica bastante aproximada al sepulcro de su padre parece confirmarlo una de las cartas enviadas por el Justo a sus arquitectos Pere Prenafeta y Bertrán de Riquer: "*et est intentioni nostre quod fiant sub uno tabernaculo quod construi volumus ad modum et formam et ad eosdem mensuras quibus constructum est tabernaculum sepulture illustrissimi domini Regis Petri*". Fragmento extraído de ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 46. Nuria Dalmasés y Antoni José explican que la imposibilidad de realizar un monumento funerario similar al de su padre por la carencia de pórfidos, *lapides poreffideos*, que el rey había solicitado reiteradamente a Gualter de Brienne, duque de Atenas, fue lo que motivó, entre 1310-1312, la modificación del proyecto y la concepción de la nueva sepultura doble destinada a la reina y a él mismo. DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 114.

¹⁶⁹ La presencia de escudos heráldicos en sepulturas fue habitual a partir del siglo XIII, llegando a alcanzar su pleno desarrollo en el 2º y 3º tercio de aquella centuria. Sobre su adaptación en el ámbito funerario remito, entre otros, a CARDERERA, *Reseña histórico-artística*, págs. 239 y sig. En este sentido conviene tener presente que la lápida sepulcral, y todo lo relacionable a ella, pronto se configuró, por su condición de elemento claramente identificativo, como uno de los espacios más apropiados para la disposición de decoración heráldica. Los sarcófagos de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra, en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, son un bello ejemplo de mediados del siglo XIII. Sobre ellos remito a la obra compilatoria *El panteón real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, León, 1990. No menos interesante es el de Sancho VII el Fuerte, cuyos escudetes que embellecían la vaina de su espada hoy han perdido su policromía. Sobre esta cuestión remito también a Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ y Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio", en *Príncipe de Viana*, anejo 14, año LIII, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 1992, pág. 414 –en lo que sigue, MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica en el arte medieval navarro*–. Mucho más cercano al caso de los reyes de Aragón es el del sepulcro quizás problemático y ya aludido de Guillermo II de Montcada, supuestamente de hacia 1229 y ubicado en el claustro de Santes Creus, que presenta abundante decoración heráldica, como bezantes, en alusión a los Montcada; un castillo, de los Castellvell; y dos vacas distintivas de los Bearn. Más información en ESPAÑOL, *Sepulcro de piedra*, págs. 112-113. Sobre la posible reconstrucción de la urna a partir de otras dos, en VIVES, *Nobles fallecidos*, págs. 13-23.



difuntos¹⁷⁰. Si fuera acertada la última de estas dos interpretaciones, este monumento podría ser el que iniciaría, según Ángela Franco, la modalidad en cuanto a la disposición de protectores en la cabecera de los sepulcros¹⁷¹.

Ladeada hacia la nave central y flanqueada por una pareja de ángeles¹⁷², pese a que tan sólo se ha conservado el del lado interior, la cabeza del rey descansa sobre un cojín en el cual campean escudos con los palos de Aragón. El imberbe rostro, que parece sumido en un tranquilo sueño¹⁷³, se enmarca por cuidados cabellos largos ondulados y ciñe una espléndida corona, de mayores dimensiones y ornamento que la dispuesta para la reina, compuesta por un ancho aro con piedras preciosas encastadas y rematada por florones que alternan pedrería romboidal. Pese a lucir esta distintiva insignia, que no es exclusiva¹⁷⁴, el rey se presenta ataviado con hábito cisterciense, lo que constituye, siguiendo a Francesca Español, el primer testimonio iconográfico en Cataluña de la *treditio corporis et animae*, es decir, el camino utilizado por los laicos para formar parte de las comunidades religiosas en el momento de la

¹⁷⁰ Esta escultura, cuyo estilo se corresponde a principios del siglo XIV y, por tanto, es contemporánea al resto del sepulcro, ocupa el espacio destinado a la columna del fondo del templete que se hizo desaparecer. Vives i Miret sostiene que originariamente debía de estar colocada en el centro del túmulo, en el vértice de las dos estatuas fúnebres, donde hoy se alza un pináculo del siglo XIV. VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, págs. 372-373.

¹⁷¹ La autora añade que, quizás, hubo otra figura o figuras a los pies. Ángela FRANCO MATA, "Sepulcro de don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional* Año XX, n° 75, 1^{er} trimestre, Madrid, 1983, págs. 59-60 – en lo que sigue, FRANCO, *Sepulcro de don Juan*–. Notas recientes acerca de este sepulcro en el epígrafe "El sepulcro de Joan d'Aragó i el seu ressò: Guillem Seguer", en ESPAÑOL, *Gòtic català*, págs. 158-162. Entre los ejemplos más notables que, acaso, pueden entenderse como un consecuente del monumento de Jaime II y Blanca de Anjou cabe citar, de entre otros, el citado de don Juan de Aragón, en la catedral de Tarragona, y el de la reina Elisenda de Montcada, en el monasterio de Santa María de Pedralbes. Ambos, como se sabe, estuvieron estrechamente unidos al Justo, como hijo y como esposa respectivamente.

¹⁷² La colocación de figuras de ángeles a la cabecera o al lado del yacente fue un tema acostumbrado en el arte sepulcral románico. Su presencia junto al difunto pétreo, en espera de la separación del alma del cuerpo tras la muerte, ha sido explicada como una consecuencia de la representación de la muerte a través de la *elevatio animae*. REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 243.

¹⁷³ El topos de que los difuntos disfrutaran de un eterno descanso hunde sus raíces en la cultura romana. Así, en la Roma antigua se designaba con los términos *quies* y *quiescere* el sueño de la muerte, con la esperanza de que la sepultura se convirtiese en lugar de reposo. Por su parte, el cristianismo utilizó los términos *quiescere*, *dormire* y *somnum* para referirse a la condición del hombre durante el intervalo transcurrido entre su muerte y resurrección. Más información en Franz CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1966 y Joseph NTEDIKA, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Etude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, Paris, 1971. Ambos citados en Felipe PEREDA ESPEJO, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica (observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, pág. 58.

¹⁷⁴ Nótese que la corona no es un privilegio exclusivo de la realeza en lo que a yacentes se refiere. Excepcionalmente pueden encontrarse en las figuras de miembros de la alta nobleza, como se aprecia en el sepulcro de Blanca de Anglesola, donde figura como abadesa coronada –una reproducción de la losa sepulcral en Antoni BACH I RIU, *Història d'Anglesola*, Caixa d'Estalvis de Catalunya, Ajuntament d'Anglesola, Barcelona, 1987, pág. 40–, o en el de los Montcada, por ejemplo, que se reproduce en la

*[Fig. 19], nos 3 y 4.



muerte con el fin conseguir los correspondientes beneficios espirituales¹⁷⁵. Se trata de lo que ha sido definido como la aspiración a la entrada en la vida monacal *in extremis* en un momento en el que los laicos relacionaban la salvación con las órdenes monásticas¹⁷⁶. Es decir, al igual que hacían varios obispos y cardenales, algunos soberanos se preocuparon por escoger, de modo voluntario, la vía de la humildad ante la muerte, algo que expresaban, iconográficamente, con la utilización del hábito monástico en las yacentes que los representaban sobre sus tumbas¹⁷⁷. En el caso de los reyes Jaime II y Blanca de Anjou, consta que ambos fueron recibidos en aquella orden tras haber realizado el oportuno voto de acabar sus días bajo la regla de San Bernardo, por lo que su vestimenta está plenamente justificada¹⁷⁸; de la sobria cogulla, usada por aquella congregación cisterciense entonces, conviene destacar las mangas que, por su considerable extensión, siempre recubrían las manos aquí dispuestas sobre el abdomen evocando con ellas el signo de la cruz¹⁷⁹.

Tanto en la grada de la cama sepulcral como a los pies del rey descansa un león, animal de riquísima simbología cuya vinculación a los monumentos funerarios tuvo lugar en la Antigüedad. En Egipto, dos leones, Shan y Tehet, se representaban frente al difunto mientras que en Asia y Grecia se mostraban a la entrada de las cámaras

¹⁷⁵ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 46. Para garantizar estos beneficios a la hora de su muerte, los reyes no sólo se sumergieron en una importante actividad edilicia en el monasterio, a la que más adelante volverá a hacerse referencia, sino que, como ya queda dicho, también lo dotaron con importante ajuar litúrgico y numerosas reliquias.

¹⁷⁶ Algo que comenzó a ser frecuente en el siglo XIII. Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en *Fragmentos. Revista de Arte. Imágenes de la Edad Media*, nº 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pág. 75. Se verá, en adelante, como NÚÑEZ, *Indumentaria como símbolo*.

¹⁷⁷ Manuel Núñez advertía que, además del deseo de salvación, había otro motivo que llevaba a los reyes a ser figurados, con sus yacentes, con el hábito monástico. Para el historiador, el rey también debía ser modelo, ejemplo para el resto del tejido social. De esta manera, su imagen yacente era un *exemplum* de los muchos recogidos en el *Espejo de la verdadera penitencia*, obra donde se planteaban los vicios a evitar y las virtudes a practicar. *Ibidem*, pág. 81. La adhesión del rey a la orden monástica se hacía constar a través de las inscripciones que rodeaban sus sepulturas. Tal fue el caso de Alfonso II, donde unas letras rezaban “*et suscepit habitum ordinis cisterciensis*”, o de Jaime I, de quien se decía “*in sua ultima voluntate divinitum inspiratum assume habitum cisterciensis ordinis in Monasterio Populeti*”. Los fragmentos se han extraído de las notas de Fray Vicente PRADA, *Sepulcros de la casa R^l. de Aragon, Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona, Varones, Señores de Vassallos, Cavalleros, Obispos, Abades, y otros muchos, que descansan, y eligieron sepultura en el Insigne y R. Monasterio de Nra S^a. De Poblet, Orden del Cister. Elucidados por un indigno Monge de dicho R^l. Monast^o. Dedicados A la Concepcion Purissima de la Reyna y Emperatriz de los Cielos Maria S^a. Nra. Año 1692*, Biblioteca de Poblet, Ms. Arm. VI. C. 19.39, fols. 3v y 8r. En lo que sigue, PRADA, *Sepulcros*.

¹⁷⁸ CARDERERA, *Iconografía*, lám. XV.

¹⁷⁹ Existen varios manuscritos de los siglos XII y XIII que presentan a los monjes vestidos con estos hábitos cuya peculiaridad radica en lo alargado de sus mangas. Sirvan de ejemplo el *Liturgia et Chronique cluniacenses*, fol. Saint-Martin, de la Bibliothèque Nationale de France, o los *Miracles de la Vierge* de la Bibliothèque du Séminaire de Soissons. Pueden verse reproducidos en *Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1996, tomo II, Arquitectura y mobiliario, pág. 538, figs. 1 y 2. En lo que sigue, *Encyclopédie médiévale*.



sepulcrales en calidad de guardianes. En opinión de S'Jacob, durante la Edad Media los leones mantuvieron la connotación de vigilancia en los sepulcros al montar guardia para proteger los restos de los difuntos¹⁸⁰. Pero también podían aludir a la vigilancia de Cristo sobre su pueblo y a su resurrección pues, según la leyenda, el león tiene la propiedad de resucitar con su rugido a sus crías muertas hasta tres días después de su nacimiento¹⁸¹. Este sería el significado del león dispuesto en la base del sarcófago mientras que el ubicado a los pies del rey podría expresar otro distinto relacionado con el poder, el valor y la fortaleza¹⁸²; no en vano una leyenda medieval advertía que el león atacaba a todos los hombres salvo una única excepción: el verdadero rey¹⁸³.

Asimismo, hoy custodiada por un sólo ángel a raíz de la destrucción de su eurrítmico, la cabeza de la reina, conocida como *la santa reina dona Blanca, de santa pau*¹⁸⁴ cuya corona ha sido mutilada en la parte de los florones, reposa sobre un cojín cuyo campo exhibe los escudos con sembrado de lises representativos de los Anjou. Su rostro, inclinado hacia la nave menor del lado de la Epístola y ceñido por tocado y ajustada mentonera, muestra a una joven reina sumida en un profundo descanso. Al igual que su esposo, viste el hábito del Cister, aunque sus mangas son de menor longitud que las de don Jaime. A sus pies se presenta un lebre, animal que simboliza, en general, fidelidad y que también figura asociado a los monumentos funerarios desde época griega y romana¹⁸⁵. No obstante, entre los numerosos

¹⁸⁰ S'JACOB, *Idealism*, pág. 22. Y es que según la leyenda, el león no duerme nunca, pues no cierra los párpados ni durante sus momentos de reposo. En este sentido se le relaciona con el salmo 121:3-4 que, refiriéndose al león de Judá, dice: "No dormirá tu custodio. He aquí que no dormirá, no dormitará el que guarda a Israel". Cito a REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 208.

¹⁸¹ Del mismo modo que hizo Dios Padre con su hijo Jesucristo. El *Fisiólogo*, referido en *Ibidem*. Vid. También Ricardo DE ORUETA, *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919, pág. 133 –en adelante, DE ORUETA, *Escultura funeraria*–, y GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica*, pág. 29.

¹⁸² Pues, desde antiguo, la imagen de un hombre venciendo a un león y colocando su pie sobre el lomo del animal expresaba poder y glorificación. S'JACOB, *Idealism*, pág. 22. Citado en REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 209.

¹⁸³ Christian JACQ y Patrice DE LA PERRIÈRE, *Les origines sacrées de la royauté française*, Léopard d'Or, Paris, 1981, pág. 103. En lo que sigue, JACQ y DE LA PERRIÈRE, *Origines sacrées*. También aborda el simbolismo fúnebre de los leones ROSENMAN, en *Royal tombs*, págs. 87-102.

¹⁸⁴ Según explican estos términos del cronista Ramón Muntaner: "*et què a ella [...] li dixeren [...] "la santa reina dona Blanca, de santa pau"; que pau santa e bona ventura venc per ella a tota la terra*". Ramón MUNTANER, *Crònica*, en Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³, cap. CLXXXII. En adelante figurarán como MUNTANER, *Crònica* y SOLDEVILA, *Grans cròniques*, respectivamente.

¹⁸⁵ Los perros aparecen en las estelas griegas, como muestra la perteneciente a Alexnor de Naxos, hoy conservada en el Museo Nacional de Atenas. PANOFISKY, *Tomb sculpture*, fig. 37. En la escultura funeraria romana el perro ya se asocia a las yacentes: en muchos sarcófagos los perros acompañan a sus amos, algo que también podía ilustrar la realidad del interior del enterramiento. La costumbre de



significados que atribuye Pero Valeriano al perro hay uno que también puede ser relacionado con el simbolismo sepulcral: el de la memoria o recuerdo del pasado, función que comparte con el propio sepulcro, concebido para mantener vivo el recuerdo del difunto¹⁸⁶.

Tanto esta escultura como la de su consorte conservan, aunque escasos, restos de policromía, quizás obra de los pinceles del ya conocido pintor leridano Andreu de la Torre¹⁸⁷.

*^(Fig.24) Si se sigue el orden cronológico, la siguiente figuración regia es la que se exhibe en el **sepulcro de María de Chipre** (†1322), segunda esposa de Jaime II, durante mucho tiempo identificada erróneamente con Sibila de Fortià (†1406), quien había sido la cuarta y última esposa de Pedro IV el Ceremonioso¹⁸⁸ y, en alguna ocasión, con Leonor de Chipre (†1416)¹⁸⁹. Inhumada con gran solemnidad, al igual que su esposo y su primera mujer, de acuerdo con la sepultura monumental que se

matar a los animales propiedad del difunto se remonta a Sidón y fue frecuente en época imperial romana. Franz CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire chez les Romains*, Paris, 1942, pág. 405. Citado en REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 238, n. 280. En la necrópolis de Tarragona se han encontrado restos de perros en el interior de las tumbas. S'JACOB, *Idealism*, págs. 23-24, según *Ibidem*.¹⁸⁶ VALERIANO, *Hieroglyphica*, lib. V, fol. 40v. Referido en *Idem*, pág. 238, n. 284.

¹⁸⁷ Entre los primeros autores que así lo suponen destacan, CARDERERA, *Iconografía*, lám. XIII bis n. 2, o MARTINELL, *Santes Creus*, pág. 191.

¹⁸⁸ CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXII; Antoni ELÍAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Barcelona, 1888, pág. 159, n.º 898; o SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 69. Los primeros en atribuir correctamente la yacente fueron DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 188. La confusión pudo verse favorecida por algunas crónicas antiguas, que ubicaban la sepultura de la reina en el convento de franciscanos de Tortosa, donde creían que había muerto tras una corta enfermedad. Sánchez Cantón, en *Retratos*, pág. 65, por ejemplo, alude a la confusión de Jerónimo de Zurita, aunque tal confusión no existe, pues el cronista dice: “murió la reina doña Constanza [...] en Barcelona, y fue enterrada en el monasterio de los frailes menores de aquella ciudad en el hábito de su religión”. Jerónimo DE ZURITA, *Anales de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1978, lib. V, cap. LV –se referirá DE ZURITA, *Anales*–. No obstante, es cierto que la reina había testado en la ciudad tortosina especificando que deseaba ser enterrada en el convento de frailes menores de Tortosa aunque, si moría en otra población, deseaba ser depositada en el que existiera en ella de tal orden. Por otra parte, Sibila de Fortià, quien se había retirado a este convento tras ser perseguida por sus hijastros, fue sepultada en la tumba donde había estado depositado su suegro, Alfonso el Benigno. Federico UDINA MARTORELL, “Los restos reales existentes en la Catedral de Barcelona”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tom. XXIII, Barcelona, 1950, pág. 52. En adelante, UDINA, *Restos reales*.

¹⁸⁹ Hija del infante Pedro, conde de Prades y de Ribagorça y de Joana de Foix y, por tanto, nieta de Jaime II y Blanca de Anjou. Agustí DURÁN I SANPERE, “Elionor d’Aragó, reina de Xipre”, en *Germinàvit*, febrero, 1959. Citado en UDINA, *Restos reales*, pág. 238, n. 57. También sostiene la misma identificación en *Barcelona i la seva història*, vol. II. La societat i l’organització del treball, Curial. Documents de cultura, Barcelona, 1973, págs. 592-595 –figurarà, a partir de ahora, DURÁN, *Barcelona i la seva història*–. Más adelante, en DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 188, se desdice de lo anterior y se inclina por la identificación con la reina María. Más recientemente Joan Bassegoda volvía a abogar por la identificación con Leonor de Chipre. Joan BASSEGODA I NONELL, “Les tombes reials de la catedral de Barcelona. Memòria històrica i crònica del seu trasllat des del claustre a l’interior de la Seu”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n.º XIII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, págs. 241-243.



había introducido en Cataluña hacia 1300, su yacente se encuentra hoy ubicada fuera de su emplazamiento original: el desaparecido convento de San Francisco de Barcelona¹⁹⁰.

La designación de este cenobio como lugar de sepultura había sido inaugurada, siempre por lo que respecta a reyes y reinas de Aragón, por Constanza de Sicilia (†1262)¹⁹¹, casada con Pedro III y, algo después, por Alfonso III (†1291)¹⁹², de cuyos sarcófagos, carentes de figuración, se conoce tan poco¹⁹³. Es preciso hacer constar el significativo papel que tuvo la reina siciliana en lo que concierne a la vinculación de los franciscanos con la casa real de Aragón, pues con ella no sólo arrancó la costumbre de elección de este lugar como última morada, sino que, además, había iniciado la fundación regia de cenobios franciscanos al instituir, en la Península¹⁹⁴, el convento femenino de Santa Clara en la ciudad de Huesca¹⁹⁵. A partir de entonces y debido a la devoción que los reyes sintieron por San Francisco, con cuya orden se sentían vinculados de alguna manera por razones de parentesco¹⁹⁶, las predilecciones fúnebres de la casa real se vieron divididas entre los monasterios cistercienses, del

¹⁹⁰ Primero se guardó en la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona para pasar, después, al Museo d'Antiguitats, hoy Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¹⁹¹ En su testamento, fechado el 10 de febrero de 1299, se lee la siguiente voluntad: "*In primis eligimus nobis sepulturam, si contingat nos mori in Cathalonia, in domo fratrum minorum civitatis Barchinone*" (Traslado de su testamento en Archivo de la Corona de Aragón, Varia Cancillería, n° 21, leg. 4). Extraído de UDINA, *Restos reales*, n. 12.

¹⁹² Así disponía, el soberano, ser enterrado en San Francisco de Barcelona: "*et mandamus quod ubique contingat nos finire dies nostros quod corpus nostrum deferatur ad sepeliendam ad dictum monasterium fratrum minorum Barchinone et quod in obito nostro induamur habitu sancti Fransisci*" (Archivo de la Corona de Aragón, Perg. de Alfonso II, n° 193 y en Varia de Cancillería, reg. 21, leg. 2). Extraído de *Ibidem*, pág. 51.

¹⁹³ Un documento fechado en 1311 se refiere al recubrimiento con telas suntuosas de las urnas reales. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 162. Sobre su ubicación concreta, remito al gráfico dedicado a las sepulturas.

¹⁹⁴ También consta que había fundado otros cenobios en la isla de donde era oriunda. Anna CASTELLANO Y TRESSERRA, "El paper religiós i social dels monestirs femenins. L'exemple del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes", en Anna ALARCÓN (Coord.), *Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673). Guia catàleg*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. Museu d'Història de la Ciutat i Museu del Monestir de Pedralbes, Barcelona, 2001, pág. 53 –en lo que sigue, CASTELLANO, *Paper religiós* y ALARCÓN (Coord.), *Petras Albas*–. Esta devoción también era compartida por otras monarquías, como la francesa o la angevina de Nápoles, por ejemplo.

¹⁹⁵ Francesca Español señala la importante incidencia funeraria que tuvo la elección, por parte de doña Constanza y Alfonso III, de ser enterrados en el convento de San Francisco, pues, como advierte, diversos miembros de la familia real fueron inhumados en casas franciscanas y vestidos con el hábito del cordón. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 221. Por otro lado conviene señalar la devoción que también sintieron hacia San Francisco los reyes castellanos. Ya Sancho IV (†1295) es representado en su yacente de la capilla mayor de la catedral de Toledo, realizado hacia 1308, ataviado con el hábito del cordón. Sobre esta cuestión remito también al artículo de NÚÑEZ, *Indumentaria como símbolo*.

¹⁹⁶ Conviene tener en cuenta el papel de Arnau de Vilanova, quien pudo introducir una serie de prácticas de inspiración franciscana entre los miembros de la casa real. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 221. Por otra parte y como se sabe, doña Blanca de Anjou fue hermana de San Luis de Tolosa, uno de sus ilustres profesos que fue canonizado, y también impulsó la fundación de las clarisas de Vilafranca del Penedés. CASTELLANO, *Paper religiós*, pág. 53.



que despuntará Poblet, y los de los frailes menores¹⁹⁷. Asimismo hay que añadir que este convento franciscano de la ciudad condal albergó, provisionalmente, los cuerpos de otros soberanos mientras esperaban ser trasladados al lugar escogido como lugar de sepultura definitivo¹⁹⁸.

*(Fig.25) La destrucción del monasterio se cebó también con su mausoleo, lo que impide, por desgracia, el análisis de las preciosas efigies que debieron completar los conjuntos de su panteón. Una de las acuarelas que pintó Josep de Monteyrin hacia 1879 permite observar los estragos a los que fue sometido el edificio apreciándose, en primer término, una yacente dañada y multitud de elementos que, entre otras calamidades, denuncian la ruina de las esculturas funerarias¹⁹⁹. No obstante, los trabajos de Carderera, por fortuna anteriores a la destrucción, ofrecen una lámina cuyo grabado exhibe, con detalle, la preciosa estatua yacente de doña María.

Según testimonios de don Cayetano Barraquer²⁰⁰, las tumbas reales depositadas en aquel monasterio barcelonés se encontraban colocadas a los lados del altar mayor. De mármol blanco y de estilo gótico, salvo las inscripciones modernas que exhibían sobre su superficie la mayoría de ellas, estaban levantadas en lo alto formando un banco corrido; la perteneciente a María de Chipre es la única que ha llegado hasta hoy²⁰¹.

¹⁹⁷ Algo ya advertido por Federico Udina y que se observa, con claridad, en el gráfico que aquí se aporta. UDINA, *Restos reales*, pág. 50. Sobre el “franciscanismo” de la familia real remito a Martin AURELL, “Messianisme royal de la Couronne d’Aragon (14^e-15^e siècles)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue Publiée par l’École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, vol. LII/1, Armand Collin, Paris, 1997, en especial págs. 123 y sig. –aparecerá como AURELL, *Messianisme royal*–. Sobre la práctica franciscana de los laicos, en general, vid. André VAUCHEZ, *La sainteté en occident aus derniers siècles du Moyen Age*, École Française de Rome, Rome, 1981. Citado en NÚÑEZ, *Indumentaria como símbolo*, pág. 75, n. 8.

¹⁹⁸ Como fue el caso de Leonor de Sicilia, o el de Alfonso IV, por ejemplo. Se aprovechará la ocasión para recordar un estudio que pone de manifiesto que la elección de conventos de las órdenes mendicantes como último lugar de reposo fue haciéndose cada vez más frecuente en otros lugares de la península sobre todo a partir de mediar el siglo XIV. Al respecto véase el ilustrativo gráfico que aportan Ermelindo PORTELA SILVA y M^a Carmen PALLARES MÉNDEZ, “Muerte y sociedad en la Galicia Medieval (ss. XII-XIV)”, en NÚÑEZ y PORTELA (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte*, pág. 28.

¹⁹⁹ Todas sus acuarelas forman parte de la colección de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Conforme a las notas manuscritas del propio Josep de Monteyrin, la yacente destruida que se observa en primer plano pertenece a Leonor de Aragón, esposa del rey de Chipre, quien había ordenado personalmente ser enterrada en un sepulcro de mármol en el convento franciscano de Barcelona. BASSEGODA, *Tombes reials*, pág. 242.

²⁰⁰ Cayetano BARRAQUER Y ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. II, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, Barcelona, 1906, págs. 276 y sig. En adelante, BARRAQUER, *Casas de religiosos*.

²⁰¹ Esta identificación es la más plausible según los datos que se tienen de los enterramientos las tres reinas depositadas en este cenobio barcelonés. Como ya se ha advertido, Sibila ocupó la tumba vacía de Alfonso III, mientras que Leonor, venerada como santa, parece que se guardaba en una caja de madera con pinturas. Pere BESERÀN I RAMÓN, “Un taller escutòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines”, en *Lambard. Estudis d’art medieval*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1993, pág. 239. Se verá como BESERÀN, *Un taller escultòric*.



Obra de Joan de Tournay²⁰² como artista principal, pues consta que pudo subcontratar algunas de sus partes²⁰³, el vestigio muestra tan sólo una pequeña parte de los trazos que hicieron aclamar, por entonces, su labor. Y es que Tournay, de quien ha sido destacada su faceta de artista-empresario²⁰⁴, fue conocido, principalmente, por dos recursos de preciosos resultados en sus relieves: el vitrificado de color azul nielado en oro que usaba como fondo de sus figuritas en aplique de alabastro, y la incrustación de vidrios de colores a modo de pedrerías. Es lo que explica que en un documento de 1324, precisamente relacionado con este sepulcro, se le califique como “*vitirarius Gerunde*”²⁰⁵. Estas singulares especialidades del maestro se localizaban, por lo general, en las caras laterales de las urnas sepulcrales, lo que imposibilita estudiarlas en este caso regio por no haber perdurado. *(Fig.26)No obstante, una idea del preciosismo plástico que alcanzaban sus obras puede advertirse en el sepulcro de San Narciso, en Gerona, que ha sido considerada como su más importante realización conservada²⁰⁶.

Realizada en alabastro de Beuda, con lo que se configura como una de las primeras empresas escultóricas en que dicho material fue utilizado²⁰⁷, su figura

²⁰² Durliat, conforme al hallazgo documental hecho por José María Marimón y que conoció a través de Joan Ainaud de Lasarte, señaló como posible autor a Pere de Guines. Marcel DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca*, Moll, Palma de Mallorca, 1989, pág. 240 –en adelante, DURLIAT, *Regne de Mallorca*-. Mantiene esta posible autoría BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 237. No obstante, hoy existe unanimidad en la atribución a Pere de Tournay. La mención más temprana se halla en Joan AINAUD DE LASARTE, “Le Musée d’Art de Catalogne”, en *Congrès Archéologique de France, CXVII^e Session (Catalogne)*, Paris, 1959, págs. 91-97 –citado en BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 237, n. 55–, para luego seguir con la rectificación de DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. III. *L’art i la cultura*, 1975, págs. 44-46 y otros estudios posteriores, como por ejemplo los de DE DALMASES Y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 116 o ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 162 y *Gòtic català*, pág. 97.

²⁰³ En un documento relativo a este sepulcro se hace constar que Tournay había subcontratado parte de la obra a un maestro extranjero llamado Jacques de Francia, quien más adelante se desentendió del contrato. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 98.

²⁰⁴ Por la gran cantidad de encargos de envergadura que logró acaparar y por el acertado eclecticismo de sus obras. Contrató sepulcros para la familia real y para miembros destacados de la nobleza laica y eclesiástica. *Ibidem*, págs. 95-96.

²⁰⁵ *Idem*, pág. 97.

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ Este tipo de alabastro gozó de gran fortuna en el ámbito funerario medieval. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 163. De hecho, tanto Joan de Tournay como Aloi de Montbrai lo utilizaron como base principal de su producción artística, lo que ha llevado a suponer, junto con otros rasgos de sus obras, una posible vinculación entre ambos escultores. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 98. Fue Federic Marès, en sus labores de investigación previas a la reconstrucción del panteón dinástico de Santa María de Poblet, quien logró localizar las canteras de mármol de Beuda, Belda en la documentación. VVAA, *Las estatuas funerarias de los reyes de Aragón. Exposición en la antigua Capilla Real de Santa Àgueda*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1946, pág. 24 –en lo que sigue, VVAA, *Estatuas funerarias*-. Aunque la historiografía había afirmado que los inicios de la explotación de estas canteras se situaban en época del maestro Aloi de acuerdo con el proyecto de los panteones de Poblet, tal y como advierte Francesca Español el trabajo de este material ya se observa en la década de 1320, pues Joan de Tournay había utilizado este tipo de mármol en el sepulcro de San Narciso de Gerona y en los túmulos de los Cardona de la catedral de Barcelona. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 95.



coincide en pocos rasgos iconográficos con respecto a la aludida de Blanca de Anjou si bien comparte, aunque con diferencias, la indumentaria religiosa y la corona sobre su cabeza, antes resplandeciente por la incrustación de piezas vítreas ahora desaparecidas²⁰⁸. De este modo, la reina, ataviada con hábito ajustado a su talle mediante una cuerda o cordón característico de los franciscanos, de donde provino su apodo de cordeleros²⁰⁹ y que manifiesta su entrada en el *ordo penitentium beati Francisci*²¹⁰, yace sobre su losa al tiempo que apoya sus dos pies sobre sendos animales, acaso perrillos de trazos leoninos. Sobre una almohada cantonada por borlas, su castigado rostro, con los ojos entrecerrados y ceñido por toca y mentonera, presenta un semblante severo que fue interpretado por los primeros investigadores, que la identificaban con Sibila de Fortià, como reflejo de la aflicción y el dolor que la célebre mujer había experimentado especialmente después de la muerte del Ceremonioso²¹¹. Su mano izquierda, ornada con un anillo simple en su anular, aprehende la presilla de su manto, mientras su derecha, que también se engalanaba con una joya de pedrería, sostiene un cetro que hoy se ha perdido²¹².

^{*}(Fig.27) Mucho más interesante por su ubicación y por su doble estructura, que ha llevado a considerar la obra como uno de los monumentos funerarios más ambiciosos en Cataluña²¹³, es el **sepulcro de Elisenda de Montcada** (†1364), tercera y última

²⁰⁸ Cuando Valentín Carderera dibujó y describió la escultura, ésta todavía conservaba parte de la policromía dorada y de los vistosos esmaltes. CARDERERA, *Iconografía*, lám XXII.

²⁰⁹ José PUIGGARÍ I LLOBET, *Monografía histórica e iconografía del traje*, Librería de Juan y Antonio Bastinos editores, Barcelona, 1886. Edición facsímil de Librerías “París-Valencia”, 1993, pág. 118. Aparecerá como PUIGGARÍ, *Monografía*.

²¹⁰ La ya comentada entrada en la vida monástica *in extremis*. NÚÑEZ, *Indumentaria como símbolo*, pág. 75.

²¹¹ “Semblante de amargo desdén, como si el artífice profundamente conmovido por su triste suerte, que acaso presenció, hubiera querido trasladar y recordar al mundo la imagen de un alma lacerada por tan crueles desengaños”. CARDERERA, *Iconografía*, lám XXII. De idéntica opinión es, por ejemplo, UDINA, *Restos reales*, pág. 52. Recuérdese que doña Sibila salió huyendo de Barcelona aconsejada por el rey Pedro IV al ser acusada de envenenar al futuro Juan I y de hechizar a su propio esposo. La crónica de Zurita, refiriéndose a la enfermedad del rey Pedro, alude al episodio de este modo: “Habíase ya publicado diversas cosas en grande nota e infamia de la reina [...] afirmando que la reina [Sibila] le tenía hechizado y que por su orden se habían dado también hechizos al duque [futuro Juan I]”. DE ZURITA, *Anales*, lib. X, cap. XL.

²¹² A este respecto se señalará un dato que ofreció un fraile exclaustro, el padre Salvador Mestres, que fue llamado como testigo en el expediente relacionado con el hallazgo de huesos en el Archivo Municipal de Barcelona. El monje hizo constar que, entre los restos que fueron llevados a dicho Archivo tras la profanación de las tumbas, además de los huesos amontonados en unos sacos, había un pequeño cetro. Por desgracia, tras un período de diez años y después de ser encontrados “recónditos en un armario”, cuando los archiveros Ramón Muñiz y Antonio Brunet solicitaron que se los llevaran a un lugar digno, esta insignia había desaparecido. UDINA, *Restos reales*, págs. 55-57. Noticia también referida en BASSEGODA, *Tombes reials*, pág. 244. Sobre el traslado de los restos reales desde este Archivo hasta la catedral de Barcelona véase Joaquim GUITERT FONSERÉ, *Restos reales en la Catedral de Barcelona. Extracto del Boletín Arqueológico*, año LII, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, Tarragona, 1952.

²¹³ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 163. Joaquín Yarza señalaba que el patrocinio de la reina Elisenda podía ser comparado con la labor de promoción artística propia de los reyes. Joaquín YARZA LUACES,



esposa de Jaime II, con quien casó en las Navidades del año 1322 en la ciudad de Tarragona. Muy pronto, doña Elisenda emprendió la fundación del monasterio de Santa María de Pedralbes en Barcelona, lugar donde tenía previsto retirarse tan pronto enviudase²¹⁴ y donde deseaba ser enterrada una vez pasase a mejor vida. Muestra, una vez más, del franciscanismo de la casa real de Aragón²¹⁵, la doble sepultura mural en nicho²¹⁶ de la reina sólo puede ser entendida, para alcanzar su completo significado, si se tiene en cuenta, en primer lugar, la fundación monástica en la cual se integra, lo que obliga, conforme a las conclusiones de Francesca Español y Marc Escolà, a reflexionar acerca de sus antecedentes familiares.

Baja Edad Media. Los siglos del gótico, Colección introducción al arte español, Silex, Madrid, 1992, pág. 38. En lo que sigue, YARZA, *Baja Edad Media*.

²¹⁴ Entre las razones que los autores han señalado como posibles para esta fundación destacan la devoción a la Virgen, fervor compartido por el rey; la devoción por la orden de las clarisas; la creencia en el más allá y en una vida después de la muerte; y también un modo de asegurarse una vida digna en el mundo terrenal una vez la reina quedase viuda. Cito a CASTELLANO, *Paper religiós*, pág. 53. Pese a los 37 años de reclusión, acompañada de sirvientes y miembros de su ilustre casa, doña Elisenda continuó, por expresa voluntad, manteniendo contactos con la corte, a la que acompañaba en especiales ocasiones. La estima que le profesó Pedro IV se advierte ya desde el primer momento en su crónica; sirva de ejemplo el primer capítulo donde el rey explica: “*la senyora infanta nostra mare [Teresa de Entenza] instava ab la reina madona Elicsèn, muller del dit senyor rei en Jacme [que nós fóssem jurats per senyor en los regne d’Aragó]*”. PEDRO IV, *Crònica*, en SOLDEVILA, *Grans cròniques*, cap. 1, pàr. 42 –aparecerá como PEDRO IV, *Crònica*–. Igualmente, también se refiere a ella en la relación que realiza, por ejemplo, con respecto a los asistentes en el día del traslado de las reliquias de Santa Eulalia: “*e la reina dona Elicsèn, relictada del senyor [...] avi nostre*”, y en el párrafo donde narra el bautizo de su segunda hija: “*E fo padrina dona Elicsèn, reina d’Arago [...] e féu lo monestir de Pedralbes, on tenia sa habitació*”. *Ibidem*, cap. 2, pàr. 35 y cap. 3, pàr. 190.

²¹⁵ Pues el convento estaba consagrado a la orden de las clarisas. Con ella se completaba una lista de miembros femeninos de la casa de Aragón vinculados a los franciscanos. Recuérdese la fundación de Santa Clara del Penedés por parte de doña Blanca de Anjou, la elección de San Francisco de Barcelona como el lugar de enterramiento de Maria de Chipre, o el retiro de Isabel de Aragón, hermana de Jaime II y esposa del rey de Portugal, al convento de clarisas de Coimbra. Anna CASTELLANO I TRESSERRA y Albert CUBELES, “Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673)”, en ALARCÓN, *Petras Albas*, pág. 65. Aparecerá referido como CASTELLANO y CUBELES, *Petras Albas*. Los reyes de Mallorca, que procedían de la Casa de Aragón, también mostraron su inclinación hacia los franciscanos. El infante Jaime, siendo el primogénito de Jaime II, renunció a la corona para entrar en la orden de San Francisco, siguiendo el ejemplo de su pariente, quien luego sería San Luis obispo de Tolosa. Por otra parte, su hermana Sancha, casada con el rey de Nápoles Roberto de Anjou, fue conocida como la “eterna monacanda” por su gran devoción hacia los franciscanos. De hecho, fue enterrada en el monasterio de Santa Croze *di Palazzo* y no en el de Santa Clara, que ella había fundado, porque consideraba que era demasiado grandioso y rico para su sincera humildad. Más información en Gabriel ALOMAR ESTEVE, “Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles”, en *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Historia. Número especial conmemorativo del VII centenario de la fundación del colegio de Miramar 2º época* año XCII, Madrid, 1976, págs. 7-12. En lo que sigue, ALOMAR, *Sancha de Mallorca*.

²¹⁶ El sepulcro mural en nicho implica la apertura de un arco en la pared en el que se introduce la cama sepulcral sobre la que se coloca la representación del difunto, si la tiene. Sigo la descripción de PEDRONDO, *Sepulcro en España*, pág. 108. Sobre la evolución de este tipo de sepulcro y sus diferentes etapas remito, por el momento, al capítulo “*Das Nischengrab*”, en K. BAUCH, *Das Mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New Cork, 1976, págs. 45-62. Citado en Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa”, en *VII Congreso Español de Historia del Arte, Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Mesa I, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, pág. 81, n. 9. Aparecerá, este último, como SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Ejemplos de patronazgo*.



Hija de don Pedro, gran senescal de Cataluña, y doña Elisenda de Pinós, la nueva reina volvía a entroncar a su familia con la casa real, lazo que ya se había producido un siglo antes cuando su bisabuela Constanza de Aragón, hija natural de Pedro II, fue comprometida, en 1212, con Guillem Ramón de Montcada²¹⁷. Desde luego, esta ilustre miembro de la estirpe, que había sido sepultada en Avinganya, monasterio que ella misma había fundado en sus dominios al enviudar, propició una política favorable hacia aquel lugar de enterramiento, estrategias de reivindicación que volvieron a advertirse en 1331, cuando Berenguela de Montcada ratificó todos los privilegios antaño concedidos por Constanza a la comunidad²¹⁸. En este sentido, y teniendo en cuenta la proximidad de Elisenda con respecto al citado monasterio trinitario, conviene advertir sobre el precedente que pudo suponer Avinganya con respecto al de Pedralbes, pues fue un cenobio de fundación femenina, había adquirido la utilidad de panteón familiar, y contaba con un lugar de retiro cercano en estancias contiguas²¹⁹. Del mismo modo, aunque en sentido opuesto en el tiempo por tratarse de un consecuente, la fundación de Santa María de Pedralbes como monasterio de carácter privado con funciones de panteón incidió, de un modo inmediato, en la promoción artística de la familia directa de la noble reina, los Montcada²²⁰ quienes habían asistido, sin duda deslumbrados por el regio proyecto, a la inauguración acontecida el 3 de mayo de 1327²²¹.

²¹⁷ Matrimonio que se llevó a cabo diez años después. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN y Marc ESCOLÀ I PONS, "Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa trinitària en panteó familiar", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, nº 13, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1987, pág. 158. En adelante, ESPAÑOL y ESCOLÀ, *Avinganya*.

²¹⁸ En un momento especialmente significativo pues, en aquella fecha, Elisenda ya era reina. *Ibidem*, pág. 152.

²¹⁹ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 67.

²²⁰ Quienes gozaban entonces de una situación privilegiada en su estamento, pues estaban emparentados con la familia real y tenían un obispo en la familia, Ot, a quien se ha hecho oportuna referencia en el capítulo de miniatura.

²²¹ Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, "La Seu Vella: els seus promotors", en VVAA, *La Seu Vella de Lleida. La Catedral. Els Promotors. Els Artistes. S. XIII a s. XV. Exposició Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, 1991, pág. 84 –en adelante, ESPAÑOL, *La Seu Vella* y VVAA, *La Seu Vella*-. La crónica de la inauguración del monasterio de Pedralbes se refiere al acontecimiento en estos términos: "En lan de nostre Senyor Jesuchrist M.CCC.XX.VII, en lo dia de la invenció de Senta Creu de mayg [...] lo molt alt senyor en Jacme rey darago e la molt alta senyora dona Elysen, per la gracia de deu, reyna darago meteren e posaren les dones sors menors del ordre de Santa Clara [...] ab molt gran solemnitat, en ayxi que aquí foren presents personalment los damundits rey e reyna, el senyor en Johan fill del dit senyor rey archabisbe de Toledo, [...] e los bisbes de Barcelona et d'Osca et de Vic [...] lo senyor Infant en Pedro fil del senyor rey damundit, comte denpuries, e els nobles en R. Folc, vescomte de Cardona, e en Hoc de Muncata e en G. De Cervelo, e e en Berbadic de Cabrera ab moles cavalers cascun deyls. E ab la senyora reyna foren aquí moltes dones nobles e honrades de Catalunya". Fragmento extraído de ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 190.



*(Fig.28)El primer documento del proyecto es de 1325²²² por lo que, teniendo en cuenta el día de colocación de la primera piedra el 26 de marzo de 1326 y la citada fecha de inauguración, sorprende la velocidad con que se realizaron las obras o, cuanto menos, las más importantes²²³. Se supone que esta rapidez se debió al precario estado de salud de don Jaime II, quien fue su principal promotor económico y quien falleció poco después de la importante ceremonia, en concreto en noviembre de aquel mismo año²²⁴. De hecho hay quien supone que el rey no escatimó esfuerzos en ofrecer todo su personal disponible para la presteza y buena consecución del proyecto, acaso iniciados por el acreditado arquitecto de la casa real Bertán de Riquer autor de, entre otras obras aquí analizadas, la capilla de Santa Ágata del palacio barcelonés y la tumba de Santes Creus, por ejemplo²²⁵. Los objetivos planteados en este trabajo impiden abordar, por razones evidentes, las fases de construcción de esta magnífica fábrica²²⁶, si bien será señalado que supone el primer edificio mendicante en Cataluña cubierto con piedra en su totalidad y que pone de manifiesto una racionalidad funcional y una lógica constructiva encomiables²²⁷.

La reina Elisenda está inhumada en la zona presbiterial y, por tanto, en el ámbito más privilegiado de la construcción de acuerdo con su condición de

²²² DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 256.

²²³ Aunque Valentín Carderera pensaba que la fundación del suntuoso monasterio la había emprendido Elisenda tan pronto quedó viuda. CARDERERA, *Iconografía*, lám. XX.

²²⁴ El monasterio contó también con otros benefactores como Alfonso IV y Pedro IV. Natàlia BAQUÉ I PRAT, "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes", en Ester BALASCH y Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Publicacions Amics de la Seu Vella, Lérida, 1997, pág. 68. En lo que sigue, BAQUÉ, *Claus de volta* y BALASCH y ESPAÑOL, *Elisenda de Montcada*.

²²⁵ Fue Bonaventura Bassegoda el primero en defender la idea de que algún maestro de obras de la casa real pudo intervenir en la construcción de Santa María de Pedralbes. Bonaventura BASSEGODA I AMIGÓ, *Pedralbes. Notas artístico-bibliográficas del Real Monasterio*, Farré i Asensio, Barcelona, 1922, págs. 18-32. Citado en Ernest ORTOLL, "L'església del convent de Santa Maria de Pedralbes", en BALASCH y ESPAÑOL, *Elisenda de Montcada*, págs. 48-49 –en adelante, ORTOLL, *Pedralbes*–. No obstante, han sido sugeridos otros maestros, como Ramón Despuig y Berenguer de Montagut, ambos maestros de Santa María del Mar o de la portada de la catedral de Manresa, Domingo Granyera, Ferrer Peyró, Jaume de Rei o, incluso, Reinard Fonoll, quien había participado en las obras de Santes Creus, monasterio patrocinado por Jaime II y Blanca de Anjou. Sobre esta problemática remito a Pere BESERÁN I RAMÓN, Albert CUBELLES I BONET y Josep M^a JULIÀ I CAPDEVILA, "El convent de Santa Maria de Pedralbes", en Antoni PLADEVALL I FONT (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, pág. 198. Citados, a continuación, BESERÁN *et alii*, *Santa Maria de Pedralbes* y PLADEVALL (Dir.), *L'art gòtic*.

²²⁶ Comprendía iglesia, claustro, el palacete de Elisenda con su capilla aneja consagrada a San Nicolás, y el *conventet* destinado a la comunidad masculina de presbíteros y frailes que era necesaria para los servicios litúrgicos. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 68. Actualmente es objeto de estudio de la tesis doctoral titulada "L'edifici del Monestir de Santa Maria de Pedralbes de Barcelona des de la seva fundació el 1326 fins al segle XVI. Un exemple d'arquitectura per l'ordre de les Clarisses a Catalunya" que lleva a cabo Cristina Sanjust Latorre (Universidad Autónoma de Barcelona). Por el momento remito, por su carácter compilatorio y fecha reciente de publicación, a BESERÁN *et alii*, *Santa Maria de Pedralbes*, págs. 193-200.

²²⁷ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 71.



promotora y con las disposiciones de su testamento²²⁸. Firmado en el mismo año de su muerte, 1364, donde exige ser enterrada ante el altar mayor “*in monumento quod nos ibi habemus*”²²⁹, el documento permite ofrecer una fecha *ante quem* en lo que concierne a la ejecución de su extraordinario, aunque tan alterado, mausoleo²³⁰.

Como ya se ha dicho, su sepulcro consiste en un doble monumento en arcosolio que, por un lado, ha sido perforado en el muro de la zona del presbiterio y, por otro, en la zona del claustro. De acuerdo con el tipo frecuente de la época, dentro del ámbito excavado que se suele designar con el término francés *enfou*, sobre las dos lápidas sepulcrales se sitúan sendas figuras yacentes de Elisenda, una exhibida como reina y otra presentada como reina viuda y, por tanto, con el hábito de la orden.

*(Fig.29) Este tipo de emplazamiento ya era conocido en aquel momento, si bien esta es la primera vez que consta en alguno de los sepulcros de los reyes de Aragón. Algunos estudiosos han sospechado que su origen se halla en Francia hacia el siglo XII y que, muy pronto, se difundió hacia otras zonas²³¹. Parece ser que fue introducido en la península en el sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez que, realizado hacia 1230, todavía exponen los muros de la catedral de León²³². Aunque más tardíos, existieron también precedentes a la disposición del sepulcro de la reina dentro del ámbito de la Corona de Aragón, como evidencia lo que en su día fue el magnífico y novedoso panteón de los condes de Urgell de la iglesia de Bellpuig de les Avellanes, empresa funeraria orquestada por Ermengol X que no tenía parangón en el contexto catalán²³³. Francesca Español fecha la obra tras la campaña siciliana de

²²⁸ El fundador de un templo tenía el derecho y la capacidad jurídica de repartir los lugares destinados a sepulcros. El patronato, según se define en las *Partidas* –“*De iure patronatus*”, Iª partida, ley I, título 15–, consistía en un derecho honorífico que disfrutaba una persona en alguna iglesia por haberla construido, fundado o dotado con consentimiento del obispo, o por haberla recibido en herencia de sus antepasados, y en virtud del cual podía, entre otros privilegios, colocar su sepulcro en ella a cambio de una serie de deberes económicos. Cito a REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 27.

²²⁹ Sor Eulalia ANZIZU, *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Estampa de Fc. Xavier Altés, Barcelona, 1897, pág. 68. Aparecerá, ANZIZU, *Fulles històriques*.

²³⁰ Assumpta ESCUDERO RIBOT, *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Terra Nostra, Barcelona, 1988, pág. 10. En lo que sigue, ESCUDERO, *Pedralbes*.

²³¹ Uno de los ejemplares más tempranos es el del desaparecido sepulcro del obispo de Poitiers Pierre de Chatellerault (†1135), ubicado en el altar mayor –lado del Evangelio– en Fontevraud. En la lámina se reproduce un esquema que, inspirado en los dibujos de la colección Gaignières (Oxford Bodleian Library), ilustra la *Encyclopédie médiévale*, pág. 83, fig. 10.

²³² Analizado con profundidad en los artículos de SÁNCHEZ AMELJEIRAS, *Ejemplos de patronazgo*, págs. 81-86 y, de la misma autora, *Monumenta et memoriae*, págs. 270-274.

²³³ En su testamento había dispuesto que se le hiciese una sepultura “*optime honorifice et complete prout nobis convenit*”. Eduardo CORREDERA, “Los condes soberanos de Urgel y los premontrateses”, en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, vol. XXXVI, Balmesiana, Barcelona, 1963, según cita Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “La imagen del caballero en el arte gótico



Jaime II, a quien Ermengol acompañó y por la que recibió, entre los años 1303-1304, la no despreciable suma de 25.000 sueldos²³⁴. Esta cantidad pudo ser suficiente para llevar a buen término el proyecto que, acaso, se basó en los sarcófagos que el conde pudo ver durante la operación militar italiana y que, como ya se ha visto, también inspiraron al rey aragonés para su cometido en el monasterio de Santes Creus²³⁵. Su sepulcro, instalado dentro de un arcosolio en el lado de la epístola de la capilla mayor, ha sido entendido como el prototipo de mausoleo que adoptarán los miembros de las altas jerarquías, tanto civiles como eclesiásticas²³⁶. Dentro de estos consecuentes se recordará un segundo monumento funerario muy cercano a Elisenda en lo que concierne a su datación, a su estructura e incluso a las vinculaciones familiares que mantuvo con el difunto al cual iba destinado. Se trata del ya referido sepulcro del patriarca de Alejandría y arzobispo de Tarragona, el infante Juan de Aragón (†1334), en cuyo arcosolio se estaba trabajando en 1337²³⁷. En primer lugar, los contactos entre los dos personajes permiten conjeturar una posible influencia directa entre uno y otro cuanto menos en lo que concierne a su ubicación en el templo²³⁸. En segundo lugar, las conexiones con Tarragona también conciernen a los artistas que trabajaron en el sarcófago de la reina, pues su factura presenta evidentes conexiones con las claves, ménsulas e imágenes de la capilla de

catalán”, en *Pausa. Revista d'art. Estudis d'art*, n° 2, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, Tarragona, 1994, pág. 15, n. 13. La iglesia de Bellpuig albergaba los restos del promotor, los de su hermano, Álvaro de Cabrera (†1299), y los de sus padres, Álvaro y Cecilia de Foix. Hoy las sepulturas han sido alteradas en su ubicación y la de Ermengol se encuentra en el Metropolitan Museum of New York. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 119. Sobre Santa María de Bellpuig de les Avellanes y su relación con los condes de Urgell remito a Eduardo CORREDERA, “Santa María de Bellpuig de las Avellanas y los condes de Urgell. (Breve relato histórico)”, en *Ilerda*, n° XXXI, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1971, págs. 115-141.

²³⁴ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 120.

²³⁵ *Ibidem*, pág. 119. Sobre los ejemplos italianos de este tipo de sepultura en arcosolio, remito a D'ACHILLA, *Baldacchino*, págs. 35-36.

²³⁶ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 123.

²³⁷ Tradicionalmente se ha supuesto que este monumento ya había sido concluido en el año de su muerte, aunque un documento fechado el 6 de septiembre de 1337 confirma que se estaba trabajando en el vaciado del muro: “*Item tres homes que tiraren les pedres qui exiren de la on facien le monument del Senyor Patriarca e les portaren de proa la porta de les fonts, XII diners*”. Extraído de FRANCO, *Sepulcro de don Juan*, pág. 58. No obstante, Ángela Franco cree probable que antes de su muerte el infante pudo encargarse de su tumba, eligiendo la ubicación, su estructura, el material de la obra, el tipo de yacente y el artista que debía llevarla a cabo, que ella considera pudiera ser Guillem de Tournai –Ángela FRANCO MATA, *Escultura gòtica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Fundación Juan March, Serie Universitaria n° 216, Madrid, 1984, págs. 11-12. En adelante, FRANCO, Siglo XIV-. Una carta enviada por el rey Alfonso IV a los canónigos de la catedral tarraconense, fechada al día siguiente de la muerte del infante, confirma que no se había comenzado. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 159.

²³⁸ Sobre la relación entre ambos personajes se recordará, como queda dicho en una nota anterior, que el infante don Juan, entonces arzobispo de Toledo, había acudido a la inauguración del monasterio de Pedralbes y que, del mismo modo, había coincidido con la reina Elisenda durante el traslado de las reliquias de Santa Eulalia.



las Once mil Vírgenes de la Catedral tarraconense, hoy convertida en baptisterio, obras que fueron realizadas en tiempos del arzobispo Arnau Ses Comes entre 1340 y 1344²³⁹. Entonces, ¿importaron desde allí a Pedralbes la tipología del sepulcro dentro de arcosolio? Desde luego, no es posible la interrogación a la inversa porque, como ya se ha advertido, años antes, en 1337, los escultores ya se estaban ocupando del arcosolio del arzobispo don Juan. Pero es que, además, constan importantes coincidencias en torno a la propia estructura e iconografía que esta alberga, concomitancias que se observan en la ya comentada disposición en arcosolio, en los remates con gabletes decorados con tracería, en la ubicación de esculturas de santos protectores en las partes arquitectónicas, en la presentación de la escena de la elevación del alma en el fondo de la concavidad²⁴⁰, en la elección de leones como sustento del sarcófago o en la utilización de escudos heráldicos en el muro, por sólo citar los más significativos.

La segunda importante novedad que supone este sarcófago es la doble representación de la soberana, recurso iconográfico poco frecuente²⁴¹ aunque ya utilizado en otros casos, sobre todo de origen francés. Por la proximidad cronológica y geográfica se destacará el destinado al conde Guifré de Cerdaña que hizo construir, en 1332, el abad de San Martín de Canigó, Berenguer de Colomer²⁴². En ella, dentro de un nicho, según definía Louis de Bonnefoy, “una estatua de mármol blanco representaba el señor laico, armado de todas las piezas, pero el monje con su

²³⁹ DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 207. También aprecia estas analogías BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 217.

²⁴⁰ En ambos conjuntos funerarios este tema, ya frecuente en la iconografía de los sepulcros, aparece *flotant* o suspendido dentro del arcosolio, algo que quizás sea significativo para plantear que el sarcófago de la reina fue una derivación del de su hijastro. BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 227. Rosa Alcoy, quien ya advirtió las conexiones entre ambas obras fúnebres, relacionaba esta especial elevación del alma con la polémica teológica en torno a la visión beatífica, en la cual el arzobispo tarraconense intervino muy activamente. ROSA ALCOY I PEDRÓS, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988, págs. 325-342. Se verá como ALCOY, *Introducció i derivacions*.

²⁴¹ A este respecto exclamaba el padre Coll: “Singular privilegio de esta incomparable princesa, de comparecer no una sola, sino duplicada, porque aunque reclusa dentro, siguió mostrándose reina con los seglares, por la regia liberalidad que continuó dispersando, y perfecta monja para los claustrales, por la vida ejemplar que allí observó”. Citado en CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XX. Otro ejemplo peninsular que presenta doble efigie de una reina es el sepulcro de doña Beatriz de Portugal (1383-1390), esposa de Juan I (1379-1390). Su túmulo, realizado ya en el siglo XV y localizado en la iglesia del Santo Espíritu de Toro, muestra, según notificaba Gómez Moreno en 1980, dos yacentes de la reina; una, en altorrelieves sobre la losa y otra en uno de sus frentes laterales.

²⁴² DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 238. La mayor similitud entre estos ejemplos, y los que más adelante se señalarán, con el túmulo de doña Elisenda, obligan a relativizar la hipótesis de de que la reina había tomado la idea compositiva del mausoleo de Roberto II en Santa Clara de Nápoles, donde el rey se hizo representar hasta cuatro veces: entre las mujeres y príncipes de su familia, yacente con el hábito franciscano, entronizado bajo baldaquino, y arrodillado ante la Virgen. Sobre el sepulcro napolitano como modelo para el de Pedralbes véase FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, págs. 121-122.



capucha estaba pintado sobre el blanquimiento del fondo”²⁴³. La razón de aparecer figurado dos veces se explica por su condición condal y por haberse retirado a vivir bajo la regla benedictina una vez fundó el monasterio, lo que evidencia importantes analogías con la vida de Elisenda de Montcada. De un modo parecido se representaba Jean de Montmirail en la abadía de Longpont, esta vez con dos yacentes, al igual que la reina aragonesa, una ataviado como caballero y otra como monje, pues había concluido sus días bajo hábito monástico²⁴⁴. Sin embargo, y lo que es más significativo, existen también algunos ejemplos dentro del entorno catalán, como manifiesta, por citar uno de los casos más próximos, la duplicidad de la tumba de Bertrán de Bell.lloc (†1297) y su familia en el monasterio barcelonés de Sant Pau del Camp el cual, dentro de un arcosolio de similares características al de Pedralbes, presenta una de sus caras en el interior del templo y otra en el claustro²⁴⁵. Uno de sus sucesores, Simó de Bell.lloc, ha sido considerado como el posible promotor de dicho complejo funerario, ilustre catalán que fue influyente personaje en tiempos de Jaime II y que se mantuvo muy cercano a la corona²⁴⁶, relaciones que se mantuvieron en época de la reina Elisenda, quien, en su testamento de 1364, hizo donación de una importante cantidad monetaria a una miembro de aquel linaje, Blanca de Bell.lloc²⁴⁷. ¿Podría venir la inspiración, entonces, por parte de este otro sepulcro barcelonés?, ¿o quizás del de Bertran de Castellet (†1323) de la iglesia de

²⁴³ Louis DE BONNEFOY “Epigraphie roussillonnaise”, en *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, J. B. Alzine, 1856-1866, págs. 272-274. Citado en *Ibidem*, n. 24.

²⁴⁴ *Idem*. Existen otros ejemplares que muestran dos veces al difunto en el mismo sepulcro; el monumento funerario de los condes de Provenza, de hacia 1275, ubicado en la iglesia de San Juan de Malta, en Aix-en-Provence, presenta dos veces a Beatriz de Provenza. No obstante, al ser distinta la iconografía no puede considerarse como precedente.

²⁴⁵ La similitud con el sepulcro de doña Elisenda se hacía extensiva incluso en el señal, pues la heráldica de los Bell.lloc también se componía de bezantes. Una descripción sobre este desaparecido sepulcro en DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 602.

²⁴⁶ Fue veguer de Gerona y Besalú, procurador real del reino de Valencia, y embajador ante el Papa y el rey de Nápoles. BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 230, n. 30. Otros miembros de esta saga aparecen nombrados en las crónicas, como Pere, quien intervino en una expedición hacia Cállar para la que fue ordenado capitán por el Justo, y a quien la crónica de Ramón Muntaner se refiere como “*un cavaller molt bo e espert qui és poblat del Vallés*”. Ramón MUNTANER, *Crònica*, en SOLDEVILA, *Grans cròniques*, cap. CCLXXVII. Se verá como MUNTANER, *Crònica*.

²⁴⁷ Un total de 500 sueldos. ANZIZU, *Fulles històriques*, pág. 69. Citado en BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 230, n. 30. No obstante, las crónicas ponen de manifiesto que tanto los Bell.lloc como los Montcada habían mantenido estrechos vínculos desde, cuanto menos, 1229, pues aparece un Ramón de Bell.lloc entre los “*companyons que menà ab si En Guillem de Montcada*” para la conquista de Mallorca. Bernat DESCLOT, *Crònica*, cap. XXXIII, en SOLDEVILA, *Grans cròniques* –en lo que sigue, DESCLOT, *Crònica*–. Ferran Soldevila añade que los Bell.lloc ya aparecían como aliados de los Montcada todavía algo antes, pues se encuentra su nombre en la lista de parientes y amigos de aquellos poderosos magnates con motivo de las treguas establecidas entre los Cardona y los Montcada. *Ibidem*, § cap. XXXIII, n. 8, pág. 610. Así, se documentan viejas relaciones tanto entre los Bell.lloc y los Montcada, como entre los Bell.lloc y la casa real.



Sant Francesc de l'Hospital, en Vilafranca del Penedès? Fechable en el primer tercio del siglo XIV, en su túmulo también puede observarse al difunto representado dos veces: con vestimenta militar a la derecha y como franciscano en el otro lado. Sus lazos con la realeza también pueden rastrearse, pues estuvo casado con una descendiente de los influyentes Cruïlles y Cabrera y murió al inicio de la campaña de la conquista de la isla de Cerdeña por parte de Jaime II²⁴⁸.

Fuese como fuese, la intervención de varios maestros en la ejecución del mausoleo de la reina podría explicar la variedad de modelos que pudieron influir en la determinación de su tipología, si bien también podrían ser justificados por los vínculos que la reina o su entorno pudieron mantener con quienes habían proyectado los sarcófagos anteriores. Consta que, cuanto menos, fueron tres quienes intervinieron en su realización, tres artesanos que, según evidencia la confrontación entre ambas yacentes, no siguieron los mismos preceptos estilísticos²⁴⁹. Las vicisitudes sufridas por el monumento, a las que siguió una cuestionable restauración²⁵⁰, dificultan todavía más la identificación de los maestros, si bien recientemente ha sido apuntada la participación de Pere de Guines, prestigioso escultor que ya se había hecho cargo de las sepulturas reales de Alfonso IV y Leonor de Castilla ubicadas en el convento de los frailes menores de Lérida²⁵¹. Por otra parte, los nexos que pueden hallarse entre la obra de Pedralbes y otras producciones localizadas en la misma ciudad de Barcelona, como las esculturas de la fachada de

²⁴⁸ Tal y como reza la inscripción de su túmulo: "ANNO D[OMI]NI MCCCXXIII VI K[A]L[ENDAS] MARCII OBIT NOBIL D[OMI]N[U]S B[E]RTR[A]ND D[E] C[A]ST ...LLETO MIL[I]S [N] S[A]RDIN[A] ET R[E]C[E]PIT H[HABI]TU[M] FR[ATRU]M M[IN]O[RUM] Q[UI] CO[N]DID[I]T I T[E]ST[A]ME[N]TU[M] [...] Fragmento extraído de Salvador LLORAC I SANTIS y Montserrat COSTA I VIA, *Els sarcòfags medievals del Penedès i el seu entorn (descripció artística i coneixement històric)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1999, pág. 59.

²⁴⁹ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 75.

²⁵⁰ Entre las acciones más controvertidas, cabe destacar la sustitución de partes originales por copias y la renovación general de la policromía y los dorados.

²⁵¹ BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 241. Apoya la hipótesis la documentación que lo vincula con los lugares donde se encuentran algunas de las obras que, estilísticamente, han sido vinculadas con este sepulcro. Un documento fechado el 17 de noviembre de 1340 lo muestra como ciudadano de Tarragona –*Ibidem*, pág. 235–, mientras que también se le ha rastreado en Lérida, donde efectuó los sarcófagos reales y donde se le ha considerado activo en la Seu Vella, concretamente en las capillas de los Montcada y del obispo Ferrer Coloma –DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 116–. Finalmente, también presenta concomitancias con el sepulcro de San Daniel de Gerona, que Beseràn considera obra de Pere de Guines y no del maestro Aloi, como había sido afirmado hasta entonces –BESERÀN, *Un taller escultòric*, pág. 131–. Francesca Español advierte que, pese a que esta atribución es muy creíble, pues el estilo de la escultura descubre una clara filiación septentrional y encaja con el margen temporal que engloba la actividad del escultor, son argumentos que, no obstante, también serían válidos para un personaje diferente. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 223.



Santa María del Mar, la clave de bóveda de Santa María del Pi o la Virgen de les Olives, no discrepan en tal atribución²⁵².

*(Fig.30) Al margen de la problemática autoría y de los posibles modelos en los que pudo inspirarse su doble monumento sepulcral, la reina Elisenda aparece yacente, como queda dicho, a ambos lados de su sarcófago. En el lado de la iglesia se exhibe, dentro del arcosolio flanqueado por santos de difícil identificación²⁵³, revestida con los atributos propios de la realeza. Su joven y sereno semblante, que se enmarca por ceñida mentonera que deja al descubierto parte de su cabellera rubia y ondulada, reposa en un precioso cojín profusamente ornamentado. Entre su extraordinaria labor de pasamanería destacan los escudos de Aragón y los propios de Elisenda, esto es, dimidiado de los palos de Aragón y de los bezantes de la familia Montcada que tanto se repiten en muros, claves, dovelas o capiteles del monasterio con el fin de aclamar a su insigne promotora. Sobre su cabeza, cubierta por una toca ribeteada en oro, ha sido dispuesta una preciosa corona cuyo aro exhibe alternancia de piedras preciosas, esmeraldas y rubíes según parecen denunciar sus colores. La sencillez que hoy manifiesta el resto de su indumentaria, que es lisa salvo en sus ribetes y en la botonadura de las ceñidas mangas de su sayo, se ve enriquecida por el manto que, abrochado mediante un bello prendedor sobre su pecho, también presenta remates de oro y pedrería. *(Fig.31) Esta aparente simplicidad en la vestimenta no coincide con el grabado que de esta sepultura ofreció Valentín Carderera, que esbozaba a la reina revestida de preciosas telas. Según pudo ver y dibujar, su toca o monjil se ornamentaba por grupos de tres palmas doradas, su túnica se mostraba salpicada de elegantes motivos ornamentales mientras que, finalmente, su manto había sido realizado con una tela de doradas fajas que formaban series de losanjes floreados y leones alternados²⁵⁴. No obstante, esta decoración pictórica no es la originaria, del mismo modo que tampoco lo es el adorno heráldico que aquel autor pudo ver en el

²⁵² Pere Beseràn supone que estas obras también fueron resultado del cincel de este maestro. La falta de homogeneidad entre todas ellas se explicaría, según el autor, por las colaboraciones con otros escultores. BESERÀN, *Ibidem*, pág. 241.

²⁵³ Eulalia Anzizu los había identificado con San Jaime, San Francisco, Santa Elisenda y una “santa reyna (sembla)”, sin especificar cuál podría ser, aunque advertía que, en el lado del claustro esta última figura había sido sustituida por una de Santa Clara “*en lloch de la qual [de la santa reina] en la part interior (ó sia del claustre) del panteón hi ha Santa Clara y les demás iguals que defora [lado de la iglesia]*”. ANZIZU, *Fulles històriques*, págs. 30-31. Francesca Español coincide con los dos primeros, aunque sostiene que la tercera es Santa Clara. Así, figurarían San Jaime, como patrón del rey, San Francisco y Santa Clara, como fundadores de la orden a la que se había consagrado el convento, y una tercera santa que no ha podido identificar, quizás Santa Isabel o Santa Elisenda. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 163 y, más recientemente, *Gòtic català*, pág. 75. Todas ellas, al igual que el resto de esculturas, salvo la yacente de la reina, son réplica de las originales.

²⁵⁴ De evidente tradición oriental. CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XX.



frontal del sepulcro y que, según Assumpta Escudero, albergaban, originariamente, unos plorantes también hoy sustituidos²⁵⁵. Se finalizará la descripción de la reina Elisenda aludiendo a los lebreles sobre los cuales descansan sus pies y a los ángeles que, con incensarios en sus manos, la escoltan a ambos extremos.

En el fondo del arcosolio, a media altura y sobre una cornisa, sobresale la escena de la Elevación del alma con todos los elementos característicos de la época. Así, dos ángeles llevan a la reina, sobre el paño de honor, hacia lo alto, donde ha sido dispuesto Dios Padre en actitud de recibirla. En este caso es interesante observar que, al igual que ocurría en el sepulcro de su hijastro don Juan de Aragón, el alma de la difunta se presenta orante y ataviada con un sencillo ropaje aunque luciendo la insignia propia de su rango, en su caso una vistosa corona real.

*(Fig.32) Quizás obra de otro maestro es la yacente que se encuentra en el lado opuesto, ya en el interior de la clausura del monasterio. Su estructura es casi idéntica a la ubicada en el lado de la iglesia: dentro de un arcosolio gótico flanqueado por imágenes de santos²⁵⁶ y en cuyo interior se muestra el tema de la Elevación del Alma, se dispone el sepulcro sobre el cual ha sido instalada otra imagen yacente, esta vez con el hábito de la orden del cordón. Las diferencias que pueden observarse conciernen, sobre todo, al tipo de ornamentación, pues este lado no ha sido restaurado, y a la imagen de la reina, de la cual ha llegado a sospecharse que bien pudiera ser un efectivo retrato de Elisenda²⁵⁷.

El conjunto sepulcral se eleva sobre cinco arcuaciones góticas que, hoy sin decoración, le sirven de base. Como en el otro lado, tres leones soportan la caja fúnebre cuyo frente principal deja entrever decoración pintada similar a la que hoy puede apreciarse, aunque escultórica, en la parte de la iglesia. Sobre ella, flanqueada por dos ángeles turiferarios, la ilustre reina se muestra despojada de todos los atributos distintivos de su alta jerarquía. Ni tan siquiera sus emblemas figuran en el cojín sobre el cual reposa su rasa cabeza, del mismo modo que tampoco hace descansar sus pies sobre ningún animal que pueda aludir a su condición civil. Tan

²⁵⁵ ESCUDERO, *Pedralbes*, pág. 10. Otros autores sostienen que hubo, tal y como hoy puede verse, santos protectores. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 163.

²⁵⁶ Los que aquí se ven son los originales del lado de la iglesia.

²⁵⁷ Mientras que la figura de la iglesia sería una idealización. ESCUDERO, *Pedralbes*, pág. 68. Aunque se hace muy difícil confirmar esta suposición es preciso recordar ciertos estudios que, en esta misma línea, suponían que la yacente de don Juan, arzobispo de Tarragona, era un verdadero retrato del infante, al igual que también lo era el san Luis que, entre otros santos, lo acompañaban. M^a Elena GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, Dossart, Madrid, 1951, pág. 55. Citado en FRANCO, *Sepulcro de don Juan*, pág. 63, n. 14.



sólo el riguroso hábito de los cordeleros con el que va ataviada ennoblece su persona, con lo que esta imagen se configura como la primera y única yacente de un rey de Aragón que se muestra desprovista de todas sus insignias. Evidentemente, la reina se habría querido mostrar aquí como verdadero ejemplo de íntegra y absoluta renuncia a las glorias mundanas en beneficio de la humildad y la espiritualidad, conformándose como verdadero *exemplum* para los feligreses. No obstante, conviene precisar, esta figuración iconográfica que plasma la total renuncia por parte de Elisenda a su condición regia no hubiera sido posible sin la otra parte del sepulcro donde, a los ojos de quienes visitaban el monasterio y, por supuesto, también de las religiosas, se exhibía, con total magnificencia, como reina y promotora.

^{*}(Fig.33)La siguiente obra a analizar es la **sepultura de Teresa de Entença** (†1327), primera esposa de Alfonso IV, de la cual, por desgracia, ningún vestigio material ha llegado hasta hoy. No obstante, y por fortuna, el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztárroz (1606-1653) hizo una breve descripción del mismo que aludía a su majestuosidad. Según él, doña Teresa yacía “en túmulo de mármol artificiosamente labrado; adorna una corona real su cabeza, reclinada sobre unas almohadas sembradas de armas de Aragón, las cuatro barras y las de la casa de Entenza, que son un escudo partido al través, el campo alto negro y el bajo de oro. El hábito es de monja de Santa Clara²⁵⁸, y tiene en los pies sandalias. En contorno del sepulcro, en varios nichos, hay muchos personajes vestidos de luto, significando en sus acciones mudas el llanto. Sustentan este mausoleo seis leones”²⁵⁹.

Esta descripción atestigua, documentalmente y por primera vez en los sepulcros de los reyes de Aragón, la presencia de personajes que, entristecidos y rodeando su sepultura, sollozan por la muerte de su señora. Esta procesión mayoritariamente de caballeros que expresan el dolor ante la defunción de los enterrados no era nueva en el arte medieval, pues consta en sepulturas desde el siglo XIII, sobre todo francesas²⁶⁰. Originarias del mundo egipcio, y luego exportadas a Oriente Medio,

²⁵⁸ Pues está sepultada en el monasterio de los franciscanos de Zaragoza, donde se celebraron las exequias.

²⁵⁹ Son las notas con que ilustró el libro de Jerónimo Blancas, *Coronaciones de los Serenísimos reyes de Aragón*, Zaragoza, 1641. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 230-231.

²⁶⁰ De todos modos, aunque con otra disposición, las escenas de lamentos ya eran frecuentes en el mundo funerario anterior, como atestigua, por citar un ejemplo cercano, el sepulcro de Ramón Berenguer III, en concreto el panel dedicado al “*plangitur a turbis casum plangentibus urbis*”. Según Pierre Quarré, quien realizó un catálogo de plorantes, la muestra más temprana de plañideros, en ámbito francés, es la de la tumba de Felipe Dagoberto (†1235), mientras que en territorio peninsular sería la del infante don Felipe (†1274) y la de la infanta doña Leonor, en Villalcázar de Sirga, Palencia. Pierre QUARRÉ, “Les pleurants avant et après Sluter”, en *Les pleurants dans l’Art du Moyen Age en*



Grecia y Roma²⁶¹, estas personificaciones del lamento, que practicaban dos tipos de gestos²⁶², fueron prohibidas reiteradamente por la Iglesia al ser consciente del trasfondo pagano que había en este tipo de celebraciones²⁶³. Sin embargo, su tradición logró mantenerse viva hasta alcanzar su máximo apogeo a lo largo de los últimos siglos medievales, si bien en el ámbito catalán la introducción de la comitiva de plorantes en la escultura, “*effigies hominum gestus hostendentium luctuosos*” en términos de Pedro IV²⁶⁴, fue más tardío que en otras zonas peninsulares²⁶⁵. La tardanza en la adopción de este tema quizás pueda ser explicada por ser un motivo iconográfico ajeno a la Italia contemporánea²⁶⁶, tan influyente en el arte catalán del trescientos. Pese a todo, consta en las crónicas la efectiva presencia de los tradicionales plañideros en los funerales de algunos reyes de Aragón ya en el siglo XIII. Así, Ramón Muntaner describe de este modo las exequias que, en honor a Jaime I (†1276) se celebraron en la ciudad de Valencia: “*E els dols, e els plors, e els plants e els crits començaren per tota la ciutat, que no hi romàs ric-hom, mainader ne cavaller, ciutadans, dones e donzelles, que tui anaven darrera la senyera e l'escut seu, e deu cavalls a qui hom havia tolt la coa. E així anaven tuit plorant e braidant: e aquest dol durà en la ciutat quatre dies*”²⁶⁷. Por su parte, Bernat Desclot, refiriéndose a la muerte de Pedro III (†1285) dice: “*Quan fo mort aquest noble rei ajustaren-se a la cambra on jaïa tots los prelats, e los barons e els ric-hòmens de la terra, e mogueren aquí lo major plor e lo major dol que anc hom veés*”²⁶⁸.

Europe. 2ª éd. Revue et complétée, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, Imprimerie Darantière, Dijon, 1971, pág. 70.

²⁶¹ Un interesante recorrido y con abundante material gráfico sobre la antigua tradición de los plorantes, en Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Del lamento pagano al pianto di Maria*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino, 1958.

²⁶² Los ponderados, que significaban aflicción y que tenían como protagonistas esenciales los cortejos de plorantes, y los exacerbados. Daniëlle ALEXANDRE-BIDON, “Gestes et expressions du deuil”, en ALEXANDRE-BIDON y TRÉFFORT (Dirs.), *A réveiller les morts*, págs. 123-124. A continuación, ALEXANDRE-BIDON, *Expressions du deuil*.

²⁶³ ESPAÑOL, *Esteban de Burgos*, págs. 158-159. Más información en la nota 29 del presente capítulo.

²⁶⁴ Esta expresión fue la utilizada por el Ceremonioso en una carta que, en 1354, enviaba a los maestros Cascalls y Aloi describiéndoles una obra que había visto. Extraído de Pere BESERÀN I RAMÓN, “Taller de Jaume Cascalls i Jordi de Déu. Plañideros de Poblet”, en VVAA, *Cathalonia*, pág. 103. En lo que sigue se verá como BESERÀN, *Plañideros de Poblet*.

²⁶⁵ ESPAÑOL, *Esteban de Burgos*, pág. 163.

²⁶⁶ BESERÀN, *Plañideros de Poblet*, pág. 104.

²⁶⁷ Esta muestra de dolor se hizo extensiva en Poblet, donde “*tots ensems, ab grans professons e ab moltes oraciones, e grans plors, e plants e crits ell fo enterrat*” MUNTANER, *Crònica*, cap. XXVIII.

²⁶⁸ Igualmente, cuando las gentes conocieron la muerte del rey “*enaren gran dol e gran plor cavallers, e burguesos, e ciutadans e altres hòmens de viles [...] e pangueren-lo més que anc rei que fos en Espanya. Ne fo tan plant que no poria ésser dit ni comptat lo dol e el desconfort que romàs en la terra*”. Las muestras de duelo se alargaron hasta la llegada del cuerpo del difunto rey a Santes Creus, donde “*mogueren sobre el cos [de Pedro III] llur dol, e llurs crits e llur plant, que anc semblant dol no fo vist ne oït*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. CLXVIII. También Ramón Muntaner se hizo eco de los dolientes que



A la anterior descripción referente al sepulcro de doña Teresa, Diego Monfar i Sors añadía que apoyaba sus pies sobre dos perrillos y que, además de las figuras de enlutados que lloraban la muerte de la reina, “hay en cada parte tres plañideras” especificaba, alrededor del túmulo estaban representados unos “ángeles sobre basas pequeñas que le adornan”²⁶⁹.

De este modo, a partir de las notas de los autores antiguos puede advertirse que la figura yacente de Teresa compartía, en líneas generales, las mismas características que las de las reinas anteriores, salvo el caso de Elisenda de Montcada, claro está. No obstante, conviene señalar que doña Teresa de Entenza no llegó a ser reina, pues murió cinco días antes que su suegro, Jaime II, como consecuencia del parto de su hijo Sancho²⁷⁰, lo que obliga a preguntarnos los motivos que llevaron a que fuese representada como reina, es decir, ciñendo corona real sobre sus sienes.

Ya ha sido observado, en anteriores líneas, que la disposición de la corona en la cabeza de las yacentes no era algo exclusivo de los reyes, sino que también podía ser utilizada en las representaciones de la alta nobleza. En esta línea, podría presumirse que doña Teresa pudo haber sido figurada como heredera del condado de Urgell y del vizcondado de Àger, heredad que, además, había determinado su matrimonio con un miembro de la casa real de Aragón, el entonces infante Alfonso²⁷¹. Pero quizás, la razón esté en la voluntad y deseos de su hijo, Pedro IV, quien encargó el magnífico sepulcro en 1337, un año después de ser coronado rey²⁷². El monumento fue confiado a Aloi de Montbrai, quien trabajó en él desde 1337 hasta 1341²⁷³, y debía

clamaban la muerte de Pedro III, incluso en la isla de Mallorca. MUNTANER, *Crònica*, caps. CXLVI y CLI. Otras crónicas posteriores se refieren, de igual modo, a estos funerales regios. Remito a Carmen ORCÁSTEGUI GROS, *Crònica de San Juan de la Peña. Versión aragonesa. Edición crítica*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, cap. 36. 718-723 –en lo que sigue, ORCÁSTEGUI, *Crònica de San Juan de la Peña*–. Información sobre la expresión del dolor en vestiduras, gestos y rituales en Flocel SABATÉ, *Lo senyor rei és mort! Actitud i cerimònies dels municipis catalans Baix-Medievals davant la mort del monarca*, Estudi General, Lleida, 1994, págs. 229-246 y, del mismo autor, *Cerimònies fúnebres i poder municipal a la Catalunya baixmedieval*, Colección Episodis de la Història, n^{os} 333-334, Rafael Dalmau, Barcelona, 2003, págs. 15-40. En adelante, SABATÉ, *Lo senyor rei és mort!* y SABATÉ, *Cerimònies fúnebres*.

²⁶⁹ Fragmentos extraídos de SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 66 y ESPAÑOL, “*Gòtic català*”, págs. 204-205.

²⁷⁰ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 225.

²⁷¹ Sobre esta cuestión remito a *Ibidem*, págs. 225-226.

²⁷² Francesca Español relaciona este proyecto con la ceremonia de coronación de Pedro IV, pues su estancia en la ciudad de Zaragoza posibilitaba una visita al sepulcro materno. Para la investigadora es significativo que el encargo fuese realizado justo un año después de ser coronado rey. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 164 y *Gòtic català*, pág. 204.

²⁷³ Aunque pudieron intervenir otros maestros, pues el maestro Aloi contaba con un taller para hacer frente a los compromisos que había adquirido. En este sentido es ilustrador un documento del rey que, de 1345, comunica al escultor que no deje trabajar a sus discípulos en el sepulcro si él no está presente. *Ibidem*, pág. 226.



realizarse con mármol, una designación que también se aplicaba al alabastro gerundense de Beuda²⁷⁴. Los documentos relativos a la obra anuncian que el sepulcro salió de Barcelona ya terminado y, tras ser trasladado por mar hasta Tortosa y por vía fluvial hasta Zaragoza, fue montado en el convento de franciscanos²⁷⁵. Por causas indeterminadas, Pedro IV encargaba, esta vez a Pere Moragues, quien todavía trabajaba para el sepulcro del cardenal Lope Fernández de Luna, “*fer un altre pus poch e nou*”²⁷⁶. Debía desmontar el sepulcro de Teresa y volverlo a montar, reparar las imágenes destrozadas y hacer otras nuevas además de un relieve con el Crucificado, la Virgen, San Juan, y cuatro leones para el vaso sepulcral²⁷⁷.

*(Fig.34) Al mismo tiempo que Aloi trabajaba en la escultura de la madre del Ceremonioso, el “*maestre ymaginador*”²⁷⁸ Pere de Guines d’Artois, quizás procedente del norte de Francia²⁷⁹, se encargaba de la **sepultura de Alfonso IV** (†1336). Poco más de un año después de su muerte, su hijo y sucesor Pedro, los infantes, albaceas y el representante de la viuda, Leonor de Castilla²⁸⁰, contrataron el monumento funerario que debía colocarse en el convento de los Frailes Menores de Lérida, tal y como había dispuesto en su testamento²⁸¹ conforme al perfil franciscano de sus predecesores. Con tal fin, Pere de Guines, quien ha sido calificado como uno de los artistas foráneos responsables de la entrada de las formas góticas septentrionales en Cataluña²⁸², hizo transportar una gran piedra hasta Lérida para hacer la efigie del rey, el vaso, nueve piedras destinadas a los soportes y tres leones²⁸³. Algo más adelante se firmó un nuevo contrato en el cual se especificaban ciertos cambios que incumbían al material y a los destinatarios. De acuerdo con las nuevas directrices, la obra debía realizarse en mármol y tenía que convertirse en el **sepulcro de Alfonso IV**

²⁷⁴ Material que ya se había consolidado con Joan de Tournay. *Idem*, pág. 225.

²⁷⁵ La técnica de escultura de aplique permiti6 dividir las piezas en tamaños más pequeños, lo que disminuía el coste y el riesgo de roturas. *Id.*

²⁷⁶ DE DALMASES y JOSÉ, *Art g6tic*, pág. 151.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Según le nombra el contrato de la obra firmado el 10 de febrero de 1337. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 259.

²⁷⁹ Su apellido aludiría a Guines, un lugar cercano a la costa atlántica, dentro de Normandía. ESPAÑOL, *G6tic català*, pág. 223.

²⁸⁰ Hermana del rey castellano Alfonso XI y quien había sido rechazada por el infante Jaime antes de enclaustrarse. Miguel Ángel MOTIS DOLADER, “Alfonso IV”, en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.), *Los reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, Colección Mariano de Pano y Ruata, Zaragoza, 1993, pág. 117. Se verán referidos, en adelante, como MOTIS, *Alfonso IV* y CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*.

²⁸¹ Otorgado en Poblet el 23 de agosto de 1333. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 259.

²⁸² Cito a ESPAÑOL, *G6tic català*, pág. 223.

²⁸³ Sobre los avatares del transporte, remito a DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 260.



y doña Leonor de Castilla según la descripción que de él se hacía: “*ab los leons e ab les ymages del dit senyor rey Amfós e la dita senyora reyna fos de pedra marbre*”²⁸⁴. Poco más se sabe de esta obra que no se ha conservado y que debió de realizarse con gran lentitud, pues en 1341 Pedro IV ordenaba al maestro que emplease ayudantes para concluir²⁸⁵. El 17 de abril de 1369, el Ceremonioso transportaba los restos de su padre, hasta entonces enterrado en el convento de los franciscanos de Barcelona²⁸⁶, para ser colocados en el suntuoso sarcófago ubicado junto al altar mayor y en el lado de la epístola²⁸⁷. De todos aquellos que pudieron verla tan sólo Diego Monfar i Sors dedica unas breves líneas: “un suntuoso sepulcro que está en el altar mayor, en la parte de la epístola, y allá dicen estar doña Leonor, su segunda mujer. Encima de la tumba están los simulacros de los dos, con hábito de religiosos de San Francisco y sandalias en los pies”²⁸⁸, lo que indica que sus yacentes se encontraban en la misma línea que las pertenecientes a sus predecesores.

El interés que había mostrado Pedro IV por dedicar a sus progenitores un sepulcro funerario digno se hizo extensivo a su propia persona, pues muy pronto se ocupó de lo que, con el paso del tiempo, se convertiría en el malogrado **panteón dinástico de los reyes de Aragón**²⁸⁹. El lugar escogido era el monasterio cisterciense

²⁸⁴ Josep BRACÓNS I CLAPÉS, “«Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus»: L'escultura al servei del Cerimoniós”, en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, annex 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institutió Milà i Fontanals, Barcelona, 1989, pág. 224 - en adelante, BRACÓNS, *Operibus* y VVAA, *Pere el Cerimoniós i la seva època*-. Según Ricardo del Arco Pere de Guines hizo sacar el mármol de antiguos edificios romanos de Tarragona. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 260.

²⁸⁵ DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 116. Añadía que no se entretuviera en su quehacer “*sub pena indignatione nostra*”. BRACÓNS, *Operibus*, pág. 224. No obstante, Frederic Marès advertía que años antes, en 1339, Pedro IV había llamado a Pere de Guines con la indicación expresa de suspender la obra del sepulcro de su padre. Frederic MARÈS DEULÒVOL, *Las tumbas reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Publicacions Abadia de Poblet, Barcelona, 1998², pág. 93. En lo que sigue, MARÈS, *Poblet*.

²⁸⁶ En su crónica, Pedro IV menciona este enterramiento temporal: “*respongueren-nos que ja l'havien soterrat al monestir dels frares menors de Barcelona*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 2.

²⁸⁷ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 260.

²⁸⁸ Reseñado en BRACÓNS, *Operibus*, pág. 224.

²⁸⁹ Al igual que ocurrió con otros monasterios, Poblet sufrió el estallido revolucionario y, a continuación, continuados expolios e irreversibles destrucciones: la biblioteca fue incendiada y las tumbas de los reyes profanadas y arruinadas en su totalidad: “La obra proyectada por el Ceremonioso [...] quedó convertida en un informe montón de piezas en número superior a 500, en su mayoría materialmente trituradas”. VVAA, *Estatuas funerarias*, pág. 27. Por iniciativa de varios organismos, entre ellos el Patronato de Poblet con Eduardo Toda como su primer presidente, el escultor Federico Marès Deulòvol (1893-1991) inició, con la ayuda de su equipo, las labores de reconstrucción de los maltrechos sepulcros, finalmente reinaugurados el 4 de junio de 1952. MARÈS, *Poblet*, pág. 10. A pesar de la previa y concienzuda labor de recopilación de documentos, estudios sobre los materiales, etc. llevada a cabo por el maestro catalán, hay que tener presente que lo que hoy exhibe el cenobio cisterciense no es sino una recreación de lo que antaño fueron los sepulcros de los reyes de Aragón. Sin ánimo de desmerecer el trabajo que con tanto esfuerzo se realizó y que logra evocar lo que en su día fue el magnífico panteón, por lo que respecta a la figuración regia tan sólo se tendrán en cuenta las referencias documentales prescindiendo, salvo



de Santa María de Poblet²⁹⁰, opción que llevaba consigo el quebrantamiento de la tendencia franciscanista de los últimos miembros reales de la casa de Aragón. Las causas que llevaron al favoritismo hacia los cistercienses, y en concreto Poblet, están todavía por descubrir, si bien uno de los motivos pudo haber sido la discrepancia entre la idea de la humildad promulgada por los franciscanos y la idea de exaltación y dignificación defendida por Pedro IV quien, conocedor de su potencial, utilizaba el arte como instrumento de autoafirmación y de gloria²⁹¹.

La verdadera respuesta quizás pueda encontrarse en el documento que dicho rey firmó el 2 de enero de 1377 donde, aludiendo a la antigua costumbre de elegir sepultura, se inclinaba por el monasterio de Poblet en base a dos razones que se fundamentaban en su devoción y en el hecho de hallarse, en el insigne cenobio, algunos de sus ilustres antepasados: Alfonso II y Jaime I²⁹². No obstante, muy cerca se encontraba Santes Creus que, por ser cisterciense y albergar los cuerpos difuntos de Pedro III, Jaime II y Blanca de Anjou, cumplía también las mismas condiciones que su análogo. ¿Qué es lo que llevó, entonces, a que Pedro IV se inclinara por el populetano? Una posible causa es la reiterada animadversión que sentía el Ceremonioso hacia Santes Creus como consecuencia del partido que había tomado a favor de su madrastra, Leonor de Castilla²⁹³, hostilidad teñida, sin embargo, de cierta

excepciones, de la obra restaurada. Restos de las sepulturas todavía pueden verse hoy, dispersas, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo de Poblet, Museo del Louvre, The Martin d'Arcy Gallery de la Loyola University de Chicago, Museum of Fine Arts de Boston, Museo de Obra de Poblet, etc. Más información en Ángela FRANCO MATA, "Pintura y escultura góticas catalanas en las colecciones privadas y públicas madrileñas", en VVAA, *Cathalonia*, pág. 82. En adelante, FRANCO, *Pintura y escultura*.

²⁹⁰ Poblet había sido fundado por el casal de Barcelona a mediados del siglo XII por Ramón Berenguer IV con el fin de reforzar la repoblación de aquellas tierras recientemente conquistadas a los musulmanes. Sobre la leyenda de las tres cruces milagrosas que predeterminaron el lugar en el que se asentaría el monasterio remito a Ramón SALAS RICOMÁ, *Guía histórica y artística del monasterio de Poblet*, Establecimiento Tipográfico de F. Arís e Hijo, Tarragona, 1893, págs. 118-119. A partir de ahora, SALAS, *Monasterio de Poblet*. El texto íntegro de la donación de Ramón Berenguer IV aparece publicado en MARÈS, *Poblet*, pág. 19. Desde estas líneas quisiera hacer constar mi gratitud a fray Xavier, encargado de la Biblioteca del monasterio de Poblet y, especialmente, al padre Jesús, siempre dispuesto a mostrar, enseñar y conversar sobre su tan querido monasterio.

²⁹¹ En esta línea están algunos de los comentarios que, sobre sus deseos de magnificencia, pueden recogerse en su documentación referente a los sepulcros, "*segons pertany a obra real*", "*abillor aliis*" – mejor que las demás –, etc. Federico MARÈS DEULOVOL, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1952, doc. 52, págs. 202-204, y doc. 12, págs. 155-156. Aparecerá, en adelante, como MARÈS, *Tumbas reales*.

²⁹² DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 288. El documento más antiguo que se conoce de Pedro IV que menciona su enterramiento en Poblet está fechado en Barcelona el 13 de agosto de 1340, aunque sus líneas aluden a otro anterior promulgado en Zaragoza el 1 de marzo de aquel mismo año. En él se confirma una concesión al abad de Poblet "por razón de dicha sepultura y túmulo que para nuestra obra mandamos allí construir y hacer". MARÈS, *Poblet*, pág. 90.

²⁹³ Antipatía puesta de manifiesto por VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, pág. 377.



admiración por guardar aquel cenobio una empresa funeraria de gran envergadura y de reciente construcción. Lo poco que se conoce sobre el primer proyecto funerario de Poblet parece confirmarlo, pues constaba, al igual que aquel, de un panteón colocado en el suelo y ubicado en el crucero de la iglesia²⁹⁴. Por otra parte, la elección también pudo estar condicionada por la constatada admiración que el monarca sentía hacia *lo sant rei* Jaime I quien, en sus últimos días, había tomado el hábito cisterciense y había dispuesto ser sepultado en aquel monasterio²⁹⁵. De hecho, no es difícil corroborar su fascinación hacia el Conquistador en algunos de sus proyectos artísticos o en las citas de su Crónica que, a la postre, seguía el modelo del *Libre dels feyts del rei en Jacme*²⁹⁶. Dentro de esta misma suposición habría que tener en cuenta la ya mencionada hipótesis de Josep Vives concerniente a la creación del panteón de Santes Creus, que él creía resultado del desacuerdo entre Pedro III y su padre Jaime I a raíz del tratado de Corbeil²⁹⁷. Quizás también lo viera así el Ceremonioso quien, con su decisión, no hacía sino enderezar la tradición funeraria que, tras tres generaciones, se había tergiversado en tiempos del Grande²⁹⁸.

²⁹⁴ La referencia, fechada en 1366, hace constar además que el sepulcro debía ser colocado tocando al coro y en el brazo sur, es decir, en el lado de la epístola. Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, Espluga de Francolí, 1974, pág. 265 –aparecerá como ALTISENT, *Història de Poblet*–. Esta disposición paralela a los sarcófagos de Santes Creus ya fue advertida en VVAA, *Estatuas funerarias*, pág. 8; MARÈS, *Poblet*, pág. 38; o ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 220.

²⁹⁵ Aunque con ello contravenía su solemne promesa de ser enterrado en el monasterio de Sijena, donde estarían sepultados su padre, su abuela y dos de sus tías. La desautorización de aquel lugar como espacio de sepultura ya se observa en su primer testamento otorgado en el palacio episcopal de Tarragona el 6 de marzo de 1232, que ratificaba en 1257 y 1272. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 58 y 188. En su crónica, el rey explica: “*E pregam al dit infant en P. [Pedro] que, la guerra ja passada [la destinada a recuperar los castillos de Valencia], que ell nos faés portar, si moríssem, a sancta Maria de Poblet, on nós érem ja lleixats [...] Vestirem-nos l’hàbit del cistell y ns fèrem monjo d’aquell ordre*”. JAIME I, *Libre dels feyts del rey en Jacme*, en SOLDEVILA, *Grans cròniques*, pàr. 564. En lo que sigue, JAIME I, *Libre dels feyts*.

²⁹⁶ Libro que, según escribe en su crónica, llevaba consigo y leía todas las noches: “*nós [Pedro IV] encara no érem gitats e llegiem lo llibre o Crònica del senyor rei En Jacme*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3. Comparte esta misma opinión Joan F. Cabestany al afirmar que Pedro IV se sentía heredero directo de Jaime I. Joan F. CABESTANY I FORT, “El monestir de Santes Creus”, en PLADEVALL (Dir.), *L’art gòtic*, vol. I, pág. 204. Se reseñará como CABESTANY, *Santes Creus*.

²⁹⁷ VIVES I MIRET, *Sepulcres reials*, pág. 360.

²⁹⁸ Tal y como puede apreciarse en los gráficos referentes a los sepulcros de los reyes, el primero en enterrarse en aquel cenobio fue Alfonso II (†1196), el primer rey de Aragón y conde de Barcelona. Consta que su hijo Pedro (†1213), a su vez padre de Jaime I, también quiso ser enterrado allí, pero los acontecimientos que sucedieron a su muerte impidieron cumplir su voluntad, por lo que, por disposición papal, fue enviado al monasterio de Sijena, junto a su madre. Con ello sería posible deducir que, pese al incumplimiento del deseo de Pedro II de ser enterrado en el cenobio populetano, con Jaime I (†1276) parece haberse instaurado ya una tradición funeraria en lo que concierne a la idea de panteón, del mismo modo que se había hecho antaño en San Juan de la Peña por parte de los reyes de Aragón, y en Ripoll por parte de los condes de Barcelona. De la esposa de Pedro II, María de Montpellier, tan sólo se dirá que fue enterrada en la iglesia vieja de San Pedro Apóstol en Roma bajo una losa de mármol en el suelo, delante del altar de Santa Petronila y del Santísimo Crucifijo. No constaba, según los datos de los que se dispone, figuración regia en su sepultura. BOFARULL, *Condes de Barcelona vindicados*, pág. 230.



Finalmente, quizás también haya que tener en cuenta que el monasterio se había convertido en un significativo lugar de paso y de descanso para todos aquellos que hacían frecuentes desplazamientos entre las villas importantes del reino, entre ellos los reyes y su séquito, pues se encontraba en una posición relativamente céntrica junto a uno de los caminos que unía Barcelona y Zaragoza, dos ciudades cardinales de la Corona²⁹⁹.

*(Fig.35) Fuesen cuales fuesen los motivos efectivos, en 1340 se iniciaba lo que, en principio, tan sólo debía ser el **sepulcro de Pedro IV**. Hay quien ha manifestado que esta primera idea fue puesta en marcha cuando el rey había contraído matrimonio con María de Navarra, del linaje de Évreux, lo que parecía relacionar el proyecto con la corte de Francia³⁰⁰. No obstante, hay que advertir que, aunque este matrimonio tuvo especial incidencia en otros encargos artísticos³⁰¹, no debió de tener un papel significativo en Poblet cuanto menos en esta primera fase pues, como ha sido advertido, Pedro IV tenía, muy cerca, una novedosa empresa funeraria en la que inspirarse: Santes Creus.

Además de su ubicación, en el transepto, tocando al coro y en el lado de la epístola³⁰², lo único que se conoce son los nombres de los escultores que debían ejecutarlo, el maestro Aloi i Pere de Guines, quienes ya habían trabajado en monumentos regios de estas características pues, como ya ha sido indicado, habían sido contratados para realizar las sepulturas de Teresa de Entenza y de Alfonso IV y Leonor de Castilla, respectivamente³⁰³.

²⁹⁹ José Luis MOLINS, "Poblet", en FORTÚN (Dir.), *Sedes reales*, pág. 375. Se citará como MOLINS, *Poblet*.

³⁰⁰ BRACÓNS, *Operibus*, pág. 215.

³⁰¹ Ya señalados en los capítulos dedicados a sigilografía y miniatura.

³⁰² Quizás la decisión de colocar los sepulcros entre el coro y el altar mayor, o entre los fieles y el altar mayor, pueda relacionarse con el deseo de salvación casi sacrilego de Felipe el Atrevido de enterrarse dentro del coro de la cartuja de Champmol. Según su decisión, los sepulcros de los príncipes, Felipe el Atrevido y su hijo Juan sin Miedo, debían ser colocados de tal forma entre la sillería del coro de la iglesia, que las oraciones tenían que pasar por encima de ellos y penetrar en ellos. Wolfgang BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en Occidente*, Breve biblioteca de Reforma. Serie Iconológica, Barral, Barcelona, 1975, pág. 173 –en lo que sigue, BRAUNFELS, *Arquitectura monacal*–. En esta línea, Isidro Bango sostenía que si esto ocurría en la Borgoña del siglo XIV, el mundo de las ideas que lo sostenía no debía estar muy lejos de lo que había movido y movería a algo similar a obispos, reyes y nobles a lo largo de toda la Edad Media. BANGO, *Enterramientos privilegiados*, pág. 117.

³⁰³ El contrato, firmado el 7 de octubre de 1340, dice: "Yo, Pedro, confiando plenamente en la pericia de vosotros, maestros Aloy y Pedro de Guines, vecinos de Barcelona, por esta mi carta presente, os escojo como maestros del sepulcro que pienso hacer para mí en el Monasterio de Poblet, de forma que vosotros y no otros, seáis los maestros de dicho sepulcro y de la obra en el mismo necesaria; sin embargo, procurad acelerar lo más posible la obra de dicho sepulcro según conviene [...] recibiendo igual precio o cantidad que otros del mismo oficio percibieran al hacer dicha tumba". Fragmento extraído de MARÈS, *Poblet*, págs. 90-91. De las indicaciones expresadas destaca la advertencia de que no se subcontrate la obra a otros escultores, la voluntad de rapidez en la ejecución y el cobro de un precio justo.



Hasta 1349 transcurrió un período en el que el proyecto pareció, cuanto menos, estancarse³⁰⁴; la despreocupación por parte del rey de brindar una digna sepultura a su primera esposa, María de Navarra (†1347)³⁰⁵, parece ratificarlo. Fue la muerte de Leonor de Portugal (†1348), lo que instó a que las sepulturas pasasen a un primer plano provocando una primera alteración en el concepto de la obra que, aunque emplazada en idéntico lugar, ahora iba a convertirse en el **sepulcro de Pedro IV y sus tres esposas**³⁰⁶. Así, el 24 de noviembre de 1349 el maestro Aloi y Jaume Cascalls, con lo que Pere de Guines desaparecía del proyecto, firmaban un convenio para la realización de la sepultura de ambas soberanas y de la actual pareja reinante³⁰⁷. Según se desprende de los documentos, estos túmulos debían consistir, conforme a lo usual en el período, en sarcófagos de alabastro de Beuda decorados con escenas cuyas lápidas superiores exhibían las imágenes yacentes de los finados. Tal y como advertía Federic Marès, estas estatuas no debieron de presentar a los imagineros ninguna dificultad, pues no se ha encontrado ninguna sugerencia de rectificación por parte del monarca³⁰⁸. En consecuencia, es lícito presumir que, en líneas generales, las yacentes siguieron los módulos propios de la época aunque enriquecidas con las particularidades propias de las personalidades de cada maestro.

Parece ser que hacia 1360 las obras estarían muy avanzadas, pues en julio de aquel año Pedro IV anunciaba su visita para revisar los trabajos y dar por terminada la obra³⁰⁹. Desatendiendo las cuestiones relativas a la cronología de las partes concluidas y a las numerosas correcciones que por parte del monarca la obra habría

³⁰⁴ Es lo que parece según indica el silencio documental. ALTISENT, *Història*, pág. 264.

³⁰⁵ El desentendimiento con respecto al enterramiento de su primera esposa se pone de manifiesto, incluso, en su crónica: “*E manà [María de Navarra] en son testament que lo seu cos fos sebollit en lo monestir de Poblet; mas per tal com teníem grans afers entre mans, sebollim-la molt horadament en lo monestir de Sent Vicent en la ciutat de València*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 4. Es sorprendente que ni las crónicas del monarca ni los documentos coetáneos hagan mención a las exequias que, de la reina María y de su hijo recién nacido y muerto horas después, fueron realizadas en el monasterio de San Vicente de la Roqueta, en Valencia. Salvador CARRERES ZACARÉS, “Exequias regias en Valencia (1276-1410)”, en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1923, pág. 233. En lo que sigue, CARRERES, *Exequias regias*.

³⁰⁶ Para las “reinas ilustres fallecidas y cuando al Altísimo plazca, para nosotros”. MARÈS, *Poblet*, págs. 34 y 93. En 1349 el monarca ya se había casado con Leonor de Sicilia.

³⁰⁷ Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-èval (edició facsímil de l'any 2000)*, vol. II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908, doc. LXIV, págs. 60-62 –reseñado, en adelante, como RUBIÓ, *Documents*–; MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 4, págs. 148-149. Citados en ALTISENT, *Història*, pág. 264.

³⁰⁸ MARÈS, *Poblet*, pág. 96.

³⁰⁹ BRACÓNS, *Operibus*, pág. 217.



sufrido³¹⁰, la fecha merece ser recordada por la sustancial modificación en el plan de los monumentos sepulcrales. En verano de aquel año Pedro IV ideó la construcción “en la partida vers la porta del cementiri del monestir”³¹¹, es decir, en el lado de la epístola, de un arco estribo entre los pilares del crucero para colocar encima los sarcófagos que estarían decorados siguiendo la usanza acostumbrada: las estatuas yacentes del rey y sus esposas en las dos vertientes de las cubiertas y relieves alusivos a los funerales en los frentes de las cajas³¹². Aunque se designó a Aloi como encargado del diseño de la novedosa arcuación³¹³, las obras irían, por cesión del maestro³¹⁴, a cargo del “*magister imaginum lapidum ex altera*” o “*mestre de ymages*”³¹⁵ Jaume Cascalls, quien se ausentaría no pocas veces del monasterio pese al control del abad y provocando la indignación del rey³¹⁶. Además, incluía en el proyecto alzado los **sepulcros de Alfonso II y Jaime I**³¹⁷ que, todavía consistentes en una sencilla urna de madera forrada de terciopelo o de damasco y claveteada de metales preciosos, estaban entonces ubicadas en el presbiterio de la iglesia³¹⁸. Algún

³¹⁰ En una carta de 1354, el rey sugería que la obra fuese “continuada, perfeccionada y enriquecida” con fondos de vidrio azul perfilados con ornamentación en oro a semejanza de cierta obra que había visto en el taller de Cascalls, por ejemplo. MARÈS, *Poblet*, pág. 94.

³¹¹ Citado en BRACÓNS, *Operibus*, pág. 217.

³¹² VVAA, *Estatuas funerarias*, pág. 8.

³¹³ Cuya altura fue corregida por parte de Pedro IV, quien consideraba que, si se hacía tal y como el maestro Aloi había proyectado, “*seria massa alt e la obra seria fort desmesurada*”. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 270. De hecho, una vez construido y a pesar de la corrección de su altura la obra cedió, por lo que Pedro IV dispuso algunos años después, en 1370, que fueran “*fetes reespalles e altres obres a perfecció e fortificació d’aquell arch*”. MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 35, págs. 183-185. Citado en BRACÓNS, *Operibus*, pág. 218.

³¹⁴ Jaume Cascalls tomó la dirección exclusiva de la obra entre febrero y mayo de 1361. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 271.

³¹⁵ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 190.

³¹⁶ BRACÓNS, *Operibus*, págs. 218-219. En 1363 ya aparece la figura de su esclavo, Jordi de Déu. Gener GONZALVO I BOU, *Poblet, panteó reial*, Episodis de la Història, n° 328, Rafael Dalmau, Barcelona, 2001, pág. 23 –en lo que sigue, GONZALVO, *Panteó reial*–. Sobre la figura de Cascalls y sus problemáticas relaciones con el proyecto real, remito a Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XIX, n° 71, 1^{er} trimestre, Madrid, 1982, págs. 65-72; y Francesca ESPAÑOL i BERTRÁN, “Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras”, en *Locus Amoenus*, n° 2, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Departament d’Art, Bellaterra, 1996, especialmente pág. 70. Aparecerán como LIAÑO, *Jaume Cascalls* y ESPAÑOL, *Cascalls revisado*.

³¹⁷ GONZALVO, *Panteó reial*, pág. 23. Alfonso II había dispuesto su sepultura en el monasterio de Poblet, al que legó su corona real en dos testamentos, uno firmado en Anglesola en 1175 y otro en Perpiñán el 31 de julio de 1194. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 160-161.

³¹⁸ *Ibidem*, pág. 161. Hay otros autores que indican que tan sólo eran de madera cubierta de terciopelo negro. PRADA, *Sepulcros*, fol. 4r, o Eduardo TODA I GÜELL, *Panteones reales de Poblet. Destrucción, Envío de los fragmentos a Tarragona y Abandono en los sótanos municipales, en 1854. Traslado al Museo Provincial en 1894, Restitución al monasterio en 1933*, Imprenta Suc. De Torres & Virgili, Tarragona, 1935, pág. 5. A continuación, TODA, *Panteones*.



tiempo después, se decidió la construcción de un segundo arco eurítmico para la colocación de futuros sarcófagos³¹⁹.

*(Figs.36-37) En la reforma del proyecto es preciso distinguir dos cuestiones significativas. En primer lugar, la ubicación elevada de los sepulcros que, visualmente, ganaban en dignidad y solemnidad, pues se asemejaban a los de los santos³²⁰. En segundo lugar, la integración de sus predecesores en su plan sepulcral, que empezaba a convertirse en panteón dinástico.

Algunos autores han explicado la primera cuestión como una solución al problema de paso que causaban los sepulcros ubicados en el suelo³²¹. Y es que hay que recordar que en abril de 1359 Pedro IV había solicitado que se colocase la tumba de Jaime I al pie del arco que sostenía la bóveda y que colocase la suya frente aquella en el lado del coro, de manera que entre ambas se pudiera pasar³²². Es posible que, en la visita del Ceremonioso a Poblet en 1360, tanto el rey como el abad vieran la insuficiencia espacial entre ambas sepulturas y que, a raíz del posible entorpecimiento de paso para la liturgia, intentaran buscar un remedio. Desde luego, la opción de la elevación de las tumbas mediante un arco era la elección más afortunada, pero ¿de dónde procedía la idea?

*(Fig.38) Ejemplos muy parecidos pueden encontrarse en las tumbas de los reyes de Nápoles, como manifiestan los pertenecientes a Catalina de Austria, primera esposa de Carlos duque de Calabria, a María de Hungría, esposa de Carlos II de Anjou y al rey Roberto. Adviértase que las relaciones entre estos reyes y la casa de Aragón no sólo atañían a lazos familiares, sino también a importantes rivalidades políticas. Sin ir más lejos, en lo que concierne al primer aspecto, el rey Roberto, quien también supo utilizar la cultura y las artes figurativas como instrumento de prestigio y de

³¹⁹ En 1364, un año después de la colocación del primer arco, Pedro IV tuvo la idea de que un segundo arco paralelo en el otro lado del crucero, la obra tendría mayor magnificencia. Por ello *“acordà e volgué que altre arch fos feyt de la partida primera del dit coro, devant lo grau [la escalera] que avalla del dormidor”*. MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 23, págs. 166-167. Lo cierto es que en principio sólo pretendía ubicar en el arco a Jaime I, pero cuando en 1364 decide erigir un segundo arco, opta por emplazar las sepulturas de Jaime I y la suya con sus esposas en el lado del Evangelio y, en el arco que ya estaba construido, reubicar la de Alfonso II.

³²⁰ Ya Ángela Franco advertía sobre este símil. No obstante, consideraba que no suponía una gran novedad en lo que concierne a las tumbas del rey de Aragón, pues para Pedro III había sido adoptado un sepulcro con estructura de relicario que, inicialmente, tampoco le convenía. FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, pág. 120.

³²¹ César MARTINELL, *El monestir de Poblet*, Barcino, Barcelona, 1927, pág. 174 —en adelante MARTINELL, *Poblet*—; MARÈS, *Poblet*, págs. 39-40, quien además añadía el fácil acceso y alcance de cualquier contingencia humana; o ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 269, por ejemplo.

³²² DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 189. En ningún caso se menciona la construcción de un nuevo sarcófago para Jaime I, sino *“mudar”*, trasladar el que tenía, y por tanto sin figuración, al nuevo emplazamiento. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 268.



supremacía política³²³, había estado casado, inicialmente, con doña Violante de Aragón (†1302), hija de Pedro III y hermana de Jaime II de Aragón, y, en segundas nupcias, con doña Sancha, hija de Jaime II de Mallorca. Por otro, por lo que respecta a la política, los de Anjou, quienes se llamaban oficialmente y con notoria impropiidad reyes *de Jerusalén y de Sicilia*, habían reivindicado la soberanía de Sicilia, isla que habían perdido con la llegada del Grande en 1282³²⁴ y de donde procedía la tercera esposa de Pedro IV, doña Leonor, hija del rey Pedro II de Sicilia³²⁵.

Desde luego, de todos los sepulcros napolitanos el más parecido es el destinado a doña Catalina, obra de Tino di Camaino y todavía hoy ubicado en la iglesia de San Lorenzo Maggiore. En principio pensado para ir adosado a los muros del templo, el monumento finalmente fue emplazado sobre un arco entre los pilares del ábside y sobre el acceso al deambulatorio, una ubicación poco frecuente en la escultura funeraria italiana pero algo más común en Francia e Inglaterra³²⁶. Se ha sugerido que el cambio de ubicación pudo haberla sugerido Roberto de Anjou bajo el efecto de la fuerte impresión que esta tipología le habría producido durante su larga estancia en Provenza, ya que cuando el soberano volvió a Nápoles en junio de 1324, los artesanos todavía se encontraban trabajando en esta sepultura³²⁷. Las analogías que compartían los sarcófagos de Poblet con el napolitano son numerosas, pues en ambos casos se encontraban adosados a columnas que conforman el ábside, se ubicaron en altura para permitir el paso por debajo, dispusieron igualmente de sarcófago y yacente, y fueron coronados por un baldaquino profusamente decorado. No se ha podido aclarar la vía por la cual el rey pudo haber conocido el sepulcro italiano, por lo que esta suposición debe ser tomada con cierta cautela. No obstante, los Anjou gozaron del suficiente protagonismo como para ser tenidos en cuenta en el

³²³ Francesco ACETO, "La sculpture de Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266-1382)", en VVAA, *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy, Paris, 2001, pág. 79. En lo que sigue, ACETO, *Sculpture* y VVAA, *L'Europe des Anjou*.

³²⁴ Quien se había esposado con Constanza, hija del rey Manfredo y, por tanto, para los exiliados y sicilianos insurreccionados que estaban en contra del nombramiento papal a favor de Carlos de Anjou, único heredero legítimo de los Hohenstaufen.

³²⁵ Además, en 1361 casaba a su hija Constanza, nacida de su primer matrimonio con María de Navarra, con el rey Federico III de Sicilia.

³²⁶ J. GARDNER, "A Princes among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations", en *Roemishes Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n^{os} 23-24, 1988, págs. 31-60. Citado en ACETO, *Sculpture*, pág. 81, n. 31.

³²⁷ *Ibidem*, pág. 81.



ámbito artístico, del mismo modo que las relaciones políticas entre Aragón, Sicilia y Nápoles, muchas veces discordantes³²⁸, pudieron favorecer este contacto cultural.

La segunda cuestión importante en la decisión del Ceremonioso fue la integración de sus predecesores en su proyecto funerario, y aunque en esta decisión es posible ver unos primeros signos de gestación de lo que sería el futuro mausoleo de los reyes de Aragón, nada señala todavía acerca de su sucesor, el futuro Juan I, que por entonces contaría con más de diez años. No obstante, en la década de los años sesenta, se evidencia un interés no sólo por las efigies de Pedro IV y sus tres esposas³²⁹, sino también por las de Jaime I y Alfonso II. La destrucción que asoló el monasterio impide ver hoy cómo fueron sus yacentes³³⁰, aunque la documentación y algunas descripciones antiguas, por desgracia no lo suficientemente detalladas³³¹, permiten adivinarlo.

Parece ser que Pedro IV, cuyo cuerpo fue transportado a Poblet en tiempos del rey Martín³³², sólo fue representado una vez, en el lado de la Capilla Real³³³, con hábitos de diácono y con un puñal en una de sus manos, quizás en alusión al tantas veces referido episodio de la Unión³³⁴. La elección de los hábitos diaconales estaba

³²⁸ Recuérdese que, a la muerte del rey Roberto (†1343), la reina Sancha ocupó el trono intitulándose también como “reina de Jerusalén y de Sicilia y condesa de Provenza”. ALOMAR, *Sancha de Mallorca*, pág. 11.

³²⁹ Cascalls habría sido el maestro entallador de las yacentes de Pedro IV, María de Navarra, Leonor de Portugal y Leonor de Sicilia, y se habría encargado del proyecto general de los panteones reales y de la construcción del primer arco. MARÈS, *Poblet*, pág. 99.

³³⁰ Sobre la decisión de prescindir de las obras restauradas remito a la nota 289.

³³¹ Los grabados, de Parcerisa o Laborde, por ejemplo, no son muy concretos en los detalles, del mismo modo que las útiles descripciones de las anónimas *Antigüalles de Poblet*, de 1587, o del padre Finestres, escrita en el siglo XVIII, lamentablemente no especifican los pormenores relativos a indumentaria, objetos, disposición de las manos, etc., particularidades que en un estudio de iconografía son fundamentales.

³³² Aunque su hijo Juan I intentó efectuar el traslado desde la catedral de Barcelona dos veces, ambas intenciones resultaron fallidas por, se supone, el mal estado del cuerpo. El 2 de mayo de 1401 el rey Martín por fin lograba llevar, tras las serias dificultades derivadas del controvertido testamento del Cazador, los cuerpos reales de su padre Pedro IV y de su hermano Juan I, junto con los de otros miembros de la familia real, a Poblet, acontecimiento que fue recogido en el “*Manual de Novells Ardits*” del Concejo de Barcelona. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 282-285.

³³³ Se denominaba Capilla Real el espacio que quedaba entre los arcos de los sepulcros, el coro y el presbiterio, que tenía forma cuadrada y que estaba embaldosado de ricos mármoles. BARRAQUER, *Casas de religiosos*, vol. I, pág. 255. La capilla estaba cerrada por una puerta coronada cuyas hojas de bronce sólo se abrían para dar paso a los difuntos. Víctor BALAGUER, *Las ruinas de Poblet*, imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 1885, pág. 127. En lo que sigue, BALAGUER, *Ruinas*.

³³⁴ “*Fonch nomenat del punyale, o dargueta, porque portava al costat tostemps, un punyal molt petit, ab lo qual una vegada tallant certa escriptura que no li acontentava, es nafra en la esquerra*”. Del manuscrito de F. B. D. L., *Antigüalles de Poblet. Llibre primer en lo qual se contenen una compendiosa y curiosissima historia, de les sepultures dels serenissims señors Reys de Arago, Persones nobles, Barons i altres Infinites cauallers, tots de celebre Recordacio. Qui sepultats estan en lo sagrat Monestir de Poblet. I altres coses diuerses dignes de tota memoria, tretes del archiu de dit sant Monestir*. 1587. Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 1701). Al puñal de su sepultura se refieren tanto las referencias de Antonio Ponz, quien visitó el cenobio a finales del siglo XVIII –Antonio PONZ, *Viaje de España. Edición de viaje de España, en*



motivada, sin ninguna duda, por la voluntad de aparecer figurado tal y como se había presentado en la Seo de Zaragoza el día de su coronación y tal y como pretendía fuese vestido su cadáver antes de ser enterrado³³⁵, por lo que este simulacro ha sido interpretado como una tentativa de acomodación a la realidad histórica³³⁶ o de escrupulosidad y fidelidad³³⁷, intención también procurada en otros sepulcros que el mismo monarca encomendó, como evidencia la documentación relativa a los de Ramón Berenguer II y, supuestamente, su esposa Ermesinda, encomendados en 1385 a Guillem Morey y conservados en la catedral de Gerona³³⁸.

que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, Madrid, 1788, editada por la viuda de Ibarra, hijos y compañía, vol. 4, tomos XIV-XVIII. Trata de Cataluña, Aragón, La Mancha y Andalucía, Aguilar, Madrid, 1988, pág. 140– como las descripciones del padre Finestres – Jaime FINESTRES Y DE MONSALVO, Historia del Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet dividida en cinco libros, vol. III, Orbis, 1948. En lo que sigue, PONZ, Viage de España y FINESTRES, Poblet.

³³⁵ En cuanto a su coronación, las versiones del *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón* dicen: “E aquestas vestiduras [la saya] sían de la Iglesia e sobre aquesta saya uíestase primerament una camisa de lienço nueva [...]. E sobre todo aquesto [camisas de lino y cordón de seda blanca] lieue l estola por aquesta manera [...] assin como acostumbran de leuar los diácones quando son vestidos por dir lo Evangelio [...]. Et sobre aquest camis, e stola viéstase vna tunicela de trapo de seda, e fresada blanca a manera de dalmática de sotsdiácono [...]. E después de todo aquesto [sandalias y zapatas] síale vestida una dalmática de vellut vermello, y con la nuestra senyal reyal decorada: con las mangas amplas semblant que acostumbra de leuar el diácono, quando dize el santo Evangelio a la missa”. Ángel SAN VICENTE PINO, “El códice y su transcripción”, en VVAA, *Ceremonial de Consagración y coronación de los reyes de Aragón*. (Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid), vol II, Transcripción y Estudios, Diputación General de Aragón, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1992, fols. 7v y 7bis r, págs. 20-21 –en lo que sigue, SAN VICENTE, *Códice y transcripción* y VVAA, *Ceremonial de consagración y coronación*–. Esta reiterada alusión a las vestiduras del diácono ha sido interpretada, en la órbita de los problemas que podía suscitar su autocoronación, como un intento del rey de asimilarse al diácono y de obtener alguna participación del orden sacerdotal para situarse en una jerarquía paralela a la de los eclesiásticos. Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Estudio histórico de las ordenaciones”, en VVAA, *El “Manuscrito de San Miguel de los Reyes” de las “Ordinacions” de Pedro IV*, Scriptorium, Valencia, 1994, pág. 85 –en adelante, PALACIOS, *Estudio histórico* y VVAA, *Manuscrito de San Miguel de los Reyes*–. En cuanto a sus disposiciones testamentarias, el Ceremonioso disponía que su cuerpo fuese ataviado: “ab insignies reials, això és, ab camisa romana i camís, cinyell, estola i maniple, tunicela i dalmàtica, del modo que es revisten los cardenals quan lo Papa celebra lo ofici dininal, i ab botes i plantofes de vellut, com les ques caljà lo dia quel coronaren, i que li sia posada al cap una corona de argent daurada, molt guarnida de pedres cristallines, i li sia posat en la mà dreta un ceptre d’argent daurat, i en la mà esquerra un pom d’argent daurat, i una gentil espasa al costat, de la manera tota que fonch coronat i amb los mateixos vestiments de seda i llana”. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 532. Según el abad de Saint Rémy de Reims llamado Richer, quien entró en la abadía poco antes de 996, en los funerales de Lotario (†986) ya se presentaba al soberano con los mismos atributos que en el día de su consagración: la espada, el cetro de oro y piedras preciosas, y el cetro. No obstante, la colocación de la corona dentro de una tumba se remonta a época carolingia, pues aunque Lotario se acompañó de todas sus insignias, no fue enterrado con ellas. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, págs. 9 y 40. Más cercanos en el tiempo, otros reyes que también fueron enterrados con indumentaria similar a la que emplearon en su coronación fueron, por ejemplo, Eduardo I (†1307) y Eduardo II (†1327) de Inglaterra quienes, asimismo, se exhiben con sus regalias en sus representaciones yacentes. BINSKI, *Medieval death*, págs. 61-62.

³³⁶ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 167.

³³⁷ ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 220.

³³⁸ La identidad de la condesa es dudosa, pues ha sido identificada tanto con Ermesinda de Carcasona como con Mahalta de Pulla-Calabria. Bibliografía sobre esta cuestión en Pere FREIXAS I CAMPS, *L’art*



De igual modo que no se han reconstruido los doseles de madera que coronaban, con gran belleza³³⁹, los malogrados sepulcros, tampoco hoy pueden verse el yelmo y la cimera que el monarca hizo elaborar para ser colocados encima de su

gòtic a Girona. Segles XIII i XIV, Institut d'Estudis Catalans i Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1983, pág. 118 y n. 48 –en adelante, FREIXAS, *Gòtic a Girona*–, y BRACÓNS, *Operibus*, pág. 223. De la documentación concerniente al sepulcro es destacable el interés de Pedro IV por hacer representar al conde ataviado con vestiduras de la época: “*les cames de l'ymage del comte de Barchinona que vos fets sien guarnides de gamberes e de sabates de ferre e de cops, a la guisa antiga, e que l'jaques li cobre quaix tot lo doneyll*”. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CCXCI, pág. 282 (el documento relativo al pago a Guillem Morell por las tumbas realizadas se publica en doc. CCXCII, págs. 282-283). Martí de Riquer llamaba la atención sobre esta perspectiva medieval: un artista que en 1385 quería representar la indumentaria de un personaje fallecido en 1082, lo vestía como los caballeros del siglo XIII o inicios del XIV. Martí DE RIQUER, *L'Arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona, 1968, pág. 78 –se verá DE RIQUER, *Arnès del cavaller*–. Tal y como indicaba Francesca Español, de acuerdo con las directrices que rigieron la elaboración del sepulcro del “*antiquissimi comitis Barchinone*”, es muy posible que en el caso de la condesa se persiguiese algo parecido, por lo que cabe sospechar que el artista se inspirase en algún modelo preexistente, quizás el sepulcro de Eleonora de Cabrera (1337), ubicada en la capilla de San Gabriel de la misma catedral gerundense. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de Ermessenda”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 236 y, de la misma autora, *Gòtic català*, págs. 207-209, donde advierte un error de Pedro IV en la utilización de la heráldica como complemento de las yacentes condales, emblemas que aquellos, por no existir entonces, nunca emplearon.

³³⁹ Doseles que debían cubrir los sepulcros ya realizados “*del senyor rey e de tres reynes mullers suas, e [...] del rey en Jacme [...] e sobre aquella del rey N'Anfós*”. También preveía la construcción de otro dosel para “*aquella sepultura que lo dit senyor rey vol que sia feta en lo dit loch per lo senyor duch, son primogènit, e de les senyores duqueses, e encara sobre los espais que romanen en cascun arc*”. MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 52, págs. 202-204. Aunque ya se conoce la voluntad de Pedro IV de construir estos doseles el 17 de agosto de 1379, según señala DEL ARCO en *Sepulcros*, pág. 287, la obra se realizó a partir de 1381 por parte del carpintero oriundo de Vimbodí Bernat Teixidor, a cuyo cargo corrían todos los materiales de la obra, como el oro, la plata, el azur, el ocre y el bermellón. MARÈS, *Tumbas reales*, págs. 109-111 y ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 287. No obstante, la traza de estos doseles pudo ser prevista con anterioridad, en el proyecto de 1360, puesto que en los arcos de soporte se labraron los puntos de apoyo necesarios para la carpintería. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 325; ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 287; o DURÁN y AINAUD, *Escultura gòtica*, pág. 219. Hay que hacer constar que, una vez colocados, también fueron precisados algunos retoques para darles más luz. MARÈS, *Poblet*, pág. 113. De ellos, el autor de *Antigualles de Poblet* dice: “*hi a uns cubertisos grans, de fusta entretallada, pintats de or y de altres colors. De la part superior dels quals, munten certs pinacles, de alguns dels quals, pengen escuts reals. La part inferior fenesc en tres gentils arcs, per on reben mes claredat los sepulcres. La part interior, o migana, es compartida en tres bovedes, o sels pintats de blau, y sembrats de esteles de or. Cascu dels quals ve a caure ab molta gracia, sobre cascun sepulcre*”. *Antigualles de Poblet*, fols. 2v-3r. Casi idéntico es, en su descripción, fray Vicente Prada, quien también pudo verlos: “Encima de las sepulturas ay dos cobertizos grandes de madera prestados de oro, y varios colores de cuya parte superior suben unos pinaculos, y la inferior fenece en tres arcos por donde reciben más claridad los Sepulcros. Y la interior o media esta compartida en tres bovedas o cielos pintados de azul, y sembrados de estrellas de oro, cada uno de los quales cierne con mucha garantía sobre cada uno de los Sepulcros”. PRADA, *Sepulcros*, fol. 13v. Sigue más o menos la misma descripción Víctor Balaguer, “eran de primorosos calados y con suntuosas bovedillas azules con estrellas de oro. Cada una se alumbraba por tres lámparas de luz perpetua que, al reflejarse y descomponerse en los pintados vidrios, puestos allí para mayor realce y ornato, parecía dar vida y movimiento a las estatuas yacentes de los monarcas en aquella opulenta necrópolis sepultados”. BALAGUER, *Ruinas*, pág. 128. En esta misma línea escribe Jaume Finestres, quien explicaba: “Sobre los sepulcros [...] están [...] unos cobertizos de madera que sirven de dosel a los reyes difuntos. Son de escultura bien primorosa, dorados con alguna variedad de colores [...]. En la parte media o interior forman tres bóvedas o cielos azules, con muchas estrellas de oro, y cada bóveda o cielo cubre el sepulcro que le está debajo”. FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 299. Del mismo modo, Francesca Español ofrece una noticia inédita, también del siglo XVIII, que se refiere a estos “grandes cobertizos de madera por pprecio de quatrocientos escudos”. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 166.



sepultura *a perpetua recordació*³⁴⁰. Parece ser que el monarca ordenó al encargado de las Armas Reales, entonces Pedro Palacio, que le enviase no sólo su escudo real, pintado de oro y gules, sino también otros dos parecidos, bellos y grandes, para ponerlos en la sepultura de sus predecesores³⁴¹. En términos de Francesca Español, la cesión de las armas del difunto a la iglesia que acogía su cadáver se inscribe, en origen, en el terreno del derecho funerario llamado *mortuarium*³⁴². Sin embargo, con el transcurso de los siglos, el espíritu primitivo de esta donación y los elementos del arnés llegaron a ser, en la Baja Edad Media y tal y como atestigua el caso populeitano, un medio de exaltación del linaje. En esta misma línea, las armas del difunto se mostraban a lo largo del itinerario que seguía el cortejo fúnebre hasta llegar a la iglesia, donde protagonizaban un episodio aquí característico, el de *córrer les armes*, al que más adelante se hará oportuna referencia. Una vez colocado el difunto en su sarcófago, los escudos se colocaban a su alrededor, configurando una escena funeraria que, con el tiempo, tendió a desaparecer³⁴³. En la península, los ejemplos más tempranos fechan en el siglo XIII; muestra de ello son algunas sepulturas de Las Huelgas³⁴⁴ y algunas extrapolaciones, en otros géneros artísticos,

³⁴⁰ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 532.

³⁴¹ Uno debía ser azur con una cruz blanca al lado. Otro debía tener un cuartelado con un águila de dos cabezas en oro, y verde [sinople] sin seña. *Ibidem*, pág. 169. Consta que el 11 de julio de 1386 se enviaban a Poblet dos escudos largos, una tarja y una señera con el señal. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 291.

³⁴² Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "Pavés", en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 281 –en lo que sigue, ESPAÑOL, *Pavés*–. Estas donaciones no deben ser confundidas con los estandartes, armas o escudos que, tras una victoria señalada, engrosaban los tesoros sagrados como signo de agradecimiento. Originarias de la antigüedad y ya referidas en los textos de Pausanias, estas ofrendas llegaron a configurarse como un recuerdo épico y propagandístico que no sólo llegó hasta época medieval –Alfonso VIII envió a Inocencio III uno de los estandartes conseguidos en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) en agradecimiento por haber concedido a la empresa bula de cruzada–, sino que se mantuvo hasta época de los Reyes Católicos –sirvan como ejemplo las cadenas de los cautivos cristianos liberados en la guerra de Granada que pendían de los muros de San Juan de Toledo–. Olga PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*, Jaguar, Madrid, 2003, pág. 77. En lo que sigue, PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*.

³⁴³ Otros ejemplos, como los de Santa María del Pi o Bellpuig de les Avellanes, en *Ibidem*. Estos escudos no siempre se colgaban de las paredes, sino que a veces se dejaban en tierra, lo que producía inconvenientes y estorbos y, como consecuencia, algunas disposiciones para solucionarlo. Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Heráldica funeraria en Castilla", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, n° XIII, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, págs. 133-144. Citado en Martí DE RIQUER, *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, vol. II, Quaderns Crema, Barcelona, 1983, pág. 365. Este último, reseñado DE RIQUER, *Heràldica catalana*.

³⁴⁴ Paul BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Published for the Paul Mellon Center for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven-London, 1995, pág. 78. En adelante, BINSKI, *Westminster abbey*.



de los ambientes fúnebres, como plasman las miniaturas que ilustran uno de los cantos de las *Cantigas de Santa María*³⁴⁵.

A la derecha del Ceremonioso se ubica la representación de su tercera esposa, Leonor de Sicilia, que figuraba con dignidad real, esto es, con corona y demás ornamentos reales. Una duda se plantea con respecto a su sepultura, pues consta, en algunos documentos, que se hallaba enterrada en la capilla de San Miguel del monasterio de Santa Clara en Barcelona. Tal y como advertía Francesca Español, la implicación de Leonor en este proyecto barcelonés no plantea ningún tipo de duda, pues un manuscrito de 1362 se refiere a ello ampliamente³⁴⁶. Por otra parte, dos textos antiguos, una minuciosa acta de visita al convento³⁴⁷ y las letras del cronista Diego Monfar y Sors³⁴⁸, parecen corroborarlo. Podría pensarse que, con el tiempo, doña Leonor pudo cambiar su lugar de sepelio pese a tener el previsto en Poblet, pero no sólo las fechas indican que ambos se realizaron casi contemporáneamente y en conocimiento del Ceremonioso, que la sobrevivió y, por tanto, la enterró, sino que además, su testamento, fechado el 12 de junio de 1374, dispone que su cuerpo sea enterrado en aquel monasterio cisterciense³⁴⁹. No obstante, parece ser que el cenobio de Santa Clara actuó como centro de sepelio *in itinere*, es decir, como lugar provisional de reposo hasta que la reina fue trasladada, en el mes de octubre de 1390, a Santa María de Poblet por gestión de Juan I³⁵⁰. ¿Lo tendría así dispuesto y, conocedora del tiempo que supuestamente su cuerpo iba a estar en el templo

³⁴⁵ En concreto la cantiga XV: “Como acharon las armas de San Mercurio e a lança sangolenta”. En ella se refleja lo que ya era costumbre en Castilla: la colocación en las paredes del escudo del finado. Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ y Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, “La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio”, en *Príncipe de Viana*, anejo 14, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 1992, pág. 43 –se verá MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica en el arte medieval navarro*-. La presencia de escudos y otros elementos de caballeros en las iglesias consta en los inventarios de la época. El levantado en 1397 en la iglesia de Santa María de Daroca destaca seis, cuatro con las armas rey de Aragón y dos pertenecientes a un noble del lugar: “*Item IIIor scuta regum Aragonie intra eccesiam suspensa [...] Item duo scuti et cohopture equorum filii Ernandi Garsie*”. El inventario se transcribe, completo, en Magdalena CANELLAS ANOZ en *La iglesia colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397*, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983, pág. 136. Aparecerá como CANELLAS, *Iglesia colegiata*.

³⁴⁶ Además, en este documento se identifica al maestro de obras, Guillem Carbonell. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 168. Por otra parte, la implicación de doña Leonor en el proyecto de Poblet también se atestigua documentalmente: una muestra es el testamento de Pedro IV firmado el 4 de mayo de 1363 en el que dispuso que la reina se ocupase de la construcción de los arcos escarzanos y de la terminación de los sepulcros de Alfonso II y Jaime I. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 190.

³⁴⁷ “*En dita capella y ha dos tombes a la paret ab armes. E en terra està un túmul de la reyna dona Eleonor, ben fet de marbre, sobre quatre leons de pedra y un coixí de marbre*”. Extraído de ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 168.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 272.

³⁵⁰ *Ibidem*, pág. 273.



franciscano, encargaría un sepulcro momentáneo? La nobleza del material escogido y las propias características del sepulcro, lógicamente, desmienten la hipótesis. Asimismo, aunque no hay ningún testimonio documental que lo corrobore, ha sido mencionada la posibilidad de que la reina hubiera distribuido su cadáver entre ambos sarcófagos –su cuerpo en Poblet y su corazón en Barcelona–, algo habitual en otras monarquías como la francesa, aunque más excepcional en territorios hispánicos³⁵¹. El único caso constatado de esta práctica o, mejor, voluntad³⁵², entre los reyes de Aragón se encuentra con Juan I, curiosamente, hijo de la antedicha soberana.

De vuelta a Poblet, justo en el otro lado de Pedro IV y Leonor de Sicilia, los sepulcros de María de Navarra y Leonor de Portugal, con hábito y diademas de reina³⁵³. Según carta fechada el 9 de junio de 1350, ambas reinas eran trasladadas a Poblet por disposición de Pedro IV, quien aquel día avisaba al abad populetano sobre la llegada del cortejo fúnebre encabezado por el obispo de Valencia³⁵⁴.

Fallecido monje profeso el 27 de julio de 1276, el rey Jaime I³⁵⁵ fue representado al principio, tal y como especifican los documentos, “*esmaltada de vidre, semblant a*

³⁵¹ Como es el caso de Alfonso X el Sabio o de Carlos II de Navarra, por ejemplo. No consta esta práctica en las exequias de los reyes de Sicilia, si bien en Monreale es posible observar, en el presbiterio de la catedral, una urna que contiene todavía hoy el corazón y las vísceras de san Luis IX, muerto en Túnez en el año 1270. El origen de esta tradición hay que buscarlo en Alemania durante el siglo X ligada, al menos en el caso de las entrañas, a las prácticas de embalsamamiento. No obstante, la separación del corazón del resto del cuerpo buscaba, en realidad, repartir los restos mortales entre dos lugares queridos. El primer monarca que enterró su corazón separado de su cuerpo fue Enrique I de Alemania (†1056), costumbre que parece llegó a Francia de manos del rey inglés Ricardo I Corazón de León (†1199), quien dispersó sus restos entre distintos lugares pertenecientes a sus dominios. Carmen JUSUÉ SIMONENA, “Ujué”, en FORTÚN (Dir.), *Sedes reales*, pág. 365.

³⁵² Conviene precisar que aunque quiso ser enterrado entre Montserrat y Poblet, su voluntad no fue respetada. Más adelante se volverá a esta cuestión.

³⁵³ Son las únicas referencias que ofrece el padre Finestres. FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 300. Entre la cantidad de restos escultóricos procedentes de los sepulcros reales del monasterio de Poblet que se guardan en el Museo Arqueológico Nacional por donación de Buenaventura Hernández Sanahuja, destaca la parte de la almohada perteneciente al sepulcro de doña Leonor de Portugal que se decora con fondo de pequeños rombos con hojas al que se han superpuesto roleos con decoración interna de flores y escudos, que en su momento debieron de estar blasonados. Una reproducción del fragmento en Ángela FRANCO MATA, *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980, pág. 157, fig. 74. Breve descripción en pág. 135, n° inv. 50263 Exp. 1871/13.

³⁵⁴ Ambas sepultadas, provisionalmente, en el monasterio valenciano de San Vicente, señorío de Poblet. El Ceremonioso establecía que, una vez llegados los cuerpos “de las reinas nuestras mujeres, de buen memoria”, fueran dispuestos en dos tumbas de madera para colocarlas en fosas de piedra aisladas sobre barras de hierro. Además, añadía que el día anterior al sepelio se encontraría en Poblet. *Ibidem*, págs. 267 y 272. Con respecto a su última esposa, Sibila de Fortià, sólo se sabe que fue enterrada en el monasterio de San Francisco de Barcelona dentro de una urna antes ocupada por su suegro, Alfonso IV, quien por entonces ya había sido trasladado a los franciscanos de Lérida. *Idem*, pág. 280.

³⁵⁵ La renovación de su sepulcro, que debió ocupar entre 1278-1280 según Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ en *Els reis catalans enterrats a Poblet*, *Quaderns d'història i vida de Poblet*, n° 5, Publicacions



la sepultura del dit senyor rei [Pedro IV], *ab caps de chembranes et de dos pilars dobles de images et de tabernacles et de formes*³⁵⁶. Al cabo de cuatro años, en 1370, Pedro IV idea una doble representación, por lo que contrata, también con Cascalls, “*dues ymages de pedra, a estatura, del rei Jacme, besavi del senyor rei [...] ço és, una a figura e a manera de rey coronat [...] e altra, a figura e manera de monge, ab son àbit vestit, e qui jau tinent corona reyal en son cap*”³⁵⁷. Es decir, una “*de modu regis coronati*”³⁵⁸ o con todos los ornamentos reales de acuerdo con el padre Finestres³⁵⁹, y otra, conforme a la *traditio corporis et animae* practicada por otros miembros de la Casa de Aragón, representado como monje, es decir, con la cogulla cisterciense en el lado que da a la sacristía vieja o dormitorio de jóvenes. Consta que, una vez colocadas ambas yacentes, su altura no coincidía con el sepulcro del Ceremonioso, lo que motivó, por parte del rey, el encargo de su elevación mediante “*senyals reials esmaltats e daurats*”³⁶⁰. También consta en la documentación que la primera yacente realizada para la sepultura del Conquistador se destinó, finalmente, a la sepultura de Alfonso II, decisión que pone de manifiesto el escaso valor retratístico que, por entonces, se daba a este tipo de figuraciones³⁶¹.

Abadía de Poblet, Poblet, 1983, pág. 10 –en lo que sigue, SOBREQÜÉS, *Reis catalans*– y GONZALVO, *Panteó reial*, pág. 18, se dispuso a finales de 1366. BRACÓNS, *Operibus*, pág. 219.

³⁵⁶ ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 274.

³⁵⁷ RUBIÓ *Documents*, vol. I, doc. 235, págs. 226-228. También en MARÉS, *Tumbas reiales*, doc. 35, págs. 183-185.

³⁵⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 166.

³⁵⁹ Sin especificar más. FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 299.

³⁶⁰ MARÉS, *Tumbas reiales*, doc. 35. Citado en BRACÓNS, *Operibus*, pág. 219. Con respecto a las tumbas de sus esposas tan sólo se dirá lo siguiente. Leonor de Castilla (†1244), una vez divorciada de Jaime I, se retiró a Las Huelgas, monasterio que ella misma había fundado, donde falleció y fue sepultada en un ataúd con forro de brocado y una cruz. Más detalles en GÓMEZ MORENO, *Panteón real*, págs. 23-24. Lo mismo sucede con la tumba de Violante de Hungría (†1251), cuya urna funeraria, ubicada en el monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges, sólo ostentaba, en términos de Francisco Camprubí y Lluch, decoración heráldica. Para finalizar, Teresa Gil de Vidaurre fue enterrada en el cenobio que ella misma había fundado de la Zaidía, en Valencia. Tampoco consta que hubiera figuración regia en su sarcófago. Información extraída de DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 196-197.

³⁶¹ “*que aquella ymage del dit rey Jacme, la qual lo dit maestre [Cascalls] havia ja feta [...] devia posar en una part del vas del senyor rey n’Amfos*”. MARÉS, *Tumbas reiales*, doc. 35, págs. 183-185. En Italia, por ejemplo, las cosas eran muy distintas. Ya en el siglo XIII, en época de Federico III, se había observado un cierto cambio en este aspecto individualizador, cambio que se hizo decisivo algunos decenios más tarde de la mano de las máscaras mortuorias que, tan utilizadas en época clásica, habían sido completamente olvidadas. Parece ser que movidos por un deseo de mostrar a la yacente ya no como un ser estereotipado sino como un individuo preciso, vuelven a recuperarse las máscaras que se moldeaban directamente sobre el rostro del difunto, con lo que se obtenía su efectivo retrato. El primer caso de empleo de máscara mortuoria para el rostro de una yacente ha sido constatado en la tumba de la reina Isabel de Aragón, casada con Felipe III, en la catedral de Cosenza, ejemplo que, aunque no aceptado por todos los historiadores, fue rápidamente seguido por Clemente IV en San Francisco de Viterbo. Más información en Enrico CASTELNUOVO, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris, 1993, págs. 11-13. En lo que sigue, CASTELNUOVO, *Portrait et société*.



El padre Finestres también pudo observar, en el arco opuesto y justo enfrente de Jaime I, es decir, en el lado inmediato al presbiterio, las yacentes de Alfonso II³⁶². La primera, ubicada en la llamada Capilla Real, ataviada como diácono y corona de laurel³⁶³, y la segunda, colocada en el lado del cementerio, con corona real y cogulla cisterciense, hábito con el que quiso ser sepultado³⁶⁴ y con el que manifestaba visual y explícitamente, al igual que la yacente de Jaime I, su pertenencia a la comunidad cisterciense y, por tanto, su participación en los beneficios espirituales que por ello se derivaban³⁶⁵. Según documentos publicados por Rubió i Lluch, la sepultura, obrada por Cascalls, debía estar “*possada sobre el primer arch, envers lo cementiri*” y que “*fos obrada per lo dit mestre Jacme [Cascalls]*”. En ella debía haber “*istòries de professó et de caballers et de filateres ab senyals reials, e ab imatge del rey a la mesura de les altres, ab claravoyes, ab caps de sembranes et pilars dobles et ab pinyacles, esmaltada et daurada et obrada de fines colors*”³⁶⁶. Cuando Cascalls dio por terminada la tumba de Alfonso II se vio que, una vez colocada sobre el arco, no dejaba espacio para otras dos, lo que llevó al monarca a ordenar que fuera “hecha otra en tal manera que puedan ser puestas tres sobre el dicho arco”³⁶⁷.

Tras la construcción de estos sepulcros conformados por ocho yacentes decoradas en su base con escenas relativas a funerales y señales reales, se abre una nueva etapa que determinará no sólo el futuro de Poblet, sino también las voluntades testamentarias de los sucesores de Pedro IV. Y es que, el 2 de enero de 1377, estando en la ciudad de Barcelona, el Ceremonioso declaraba el monasterio de Santa María de Poblet como panteón y lugar definitivo de enterramiento para él y para sus sucesores, con la directa prescripción a todos sus vasallos y súbditos, que no jurasen fidelidad a los nuevos reyes si antes no habían dispuesto sepultura en aquel cenobio

³⁶² Al igual que la de Jaime I, la renovación de su sepultura fue dispuesta a finales de 1366. BRACÓNS, *Operibus*, pág. 219. Hay que precisar que aunque Alfonso II había dispuesto ser enterrado en el monasterio populetano, con quien mantuvo más de treinta años de estrechas y prósperas relaciones, había ordenado que, si algún día conquistaba las tierras de Valencia, quería ser enterrado en Cepolla, nombre antiguo del Puig de Santa María, lugar donde Poblet tenía que fundar un cenobio. Joan PONS I MARQUÈS, *Cartulari de Poblet. Edició del manuscrit de Tarragona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1938, doc. 29, págs. 11-12. Citado en GONZALVO, pág. 11. También referido en SOBREQÜÈS, *Reis catalans*, pág. 10.

³⁶³ Ricardo del Arco suponía que esta corona aludía a su condición de trovador laureado –DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 169-170–, algo que se verá referido en otras obras, como la de SALAS, *Monasterio de Poblet*, pág. 50.

³⁶⁴ FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 299.

³⁶⁵ ESPAÑOL, *Els escenaris*, págs. 166-167 y, de la misma autora, *Gòtic català*, pág. 207.

³⁶⁶ Archivo Real Patrimonio de Cataluña, “*XV Llibre de notaments comuns de Berenguer de Codinachs*”, fol. 274. Publicado por RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CLII, págs. 152-154. Fragmento extraído de ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 274.

³⁶⁷ *Ibidem*, pág. 169.



cisterciense³⁶⁸. Lo cierto es que este precepto de perennidad, aunque con irregularidades, fue acatado por todos sus sucesores hasta Fernando II quien, como se sabe, finalmente dispuso ser enterrado en la Capilla Real de Granada junto con su esposa, doña Isabel³⁶⁹.

Con esta disposición Pedro IV inauguraba lo que sería el panteón colectivo de los reyes de Aragón, espacio de sepultura de índole dinástica ya habitual en algunas monarquías europeas. Desde luego, y al margen de los panteones regio peninsulares³⁷⁰, la célebre abadía de Saint Denis³⁷¹ quizás actuase como un claro referente para Pedro IV, al igual que la también famosa, aunque más tardía, abadía inglesa Westminster³⁷² pero, ¿pudo existir algún otro panteón que, también con

³⁶⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 58-59 y 288-289; ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 283. Resulta curioso que un documento fechado en 1379 parezca indicar ciertas dudas en lo que concierne a la obligación que Pedro IV prescribía a sus sucesores en la corona. En aquella carta, el Ceremonioso señalaba la voluntad de escoger “como sepultura de mi cuerpo la iglesia de la Beata María de Poblet [...] iglesia en la cual ciertamente están enterrándose los reyes de Aragón de buena memoria [...] y en la cual yo hago construir tumbas honoríficas en mi sepulcro y por el traslado de los cuerpos de los huesos de los mismos señores reyes y por las esposas mías [...] y también por los otros reyes sucesores míos, *si eligiesen allí mismo sus sepulcros*”. La cursiva es mía y el fragmento procede de MAREÑ, *Poblet*, pág. 108. Por otra parte, desde Zaragoza, el 26 de noviembre Pedro escribía a su primogénito manifestándole que “como buen hijo” debía seguir sus huellas y las de sus antepasados eligiendo la sepultura de los suyos en Poblet. *Ibidem*, doc. 49, págs. 198-199.

³⁶⁹ La rotura en la continuidad de los enterramientos en Santa María de Poblet se percibe poco antes, cuando en 1476 comienza a construirse, bajo la dirección de Juan Guas, San Juan de los Reyes de Toledo, una de cuyas finalidades, aunque desestimada tras la conquista de Granada, era la de ser panteón real de los Reyes Católicos. Más adelante se profundizará sobre este aspecto.

³⁷⁰ De importancia y continuidad relativas, como San Juan de la Peña, Ripoll, Santiago de Compostela, San Isidoro en León o la Catedral de Toledo, por ejemplo.

³⁷¹ Que desde tiempos del abad Suger había intentado reforzar su privilegio como lugar tradicional de sepultura de los reyes de Francia, práctica inaugurada por su fundador Dagoberto (†639). BINSKI, *Medieval death*, pág. 58. Sobre la afirmación del rol insigne de la abadía por parte de San Luis vid. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, págs. 49-67. Sobre sus yacientes remito, entre otros, a los estudios de Jean-Pierre BABELON, Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Françoise JENN et Jean Marie JENN, “Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint Denis”, en *Bulletin*, n° 3, Archives Départementales de la Seine-Saint Denis, Paris, 1975, págs. 5 y sigs. –BABELON et alii, *Gisants et tombeaux*–; Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *L'église abbatiale de Saint Denis. Les tombeaux royaux*, Sices, Paris, 1976 –ERLANDE-BRANDENBURG, *Tombeaux royaux*–; Anne-Marie ROMERO, *Saint Denis. La mantée des pouvoirs*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites: Presses du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, 1992; o Serge SANTOS, *Saint-Denis, dernière demeure des rois de France*, Zodiaque, Paris, 1999 –SANTOS, *Saint-Denis*–.

³⁷² Que había sido erigida en 1245 por Enrique III (†1272). BINSKI, *Medieval death*, pág. 76. Por otra parte, la abadía inglesa fue concebida siguiendo los modelos de las construcciones góticas que se construían en la Île de France, como Reims, Amiens, o Beauvais. Su finalidad sería la de albergar largas liturgias y procesiones reales y la de ofrecer a los Plantagenet, ahora que no gobernaban en Inglaterra los Anjou, un nuevo lugar de enterramiento. Westminster debía ser para la casa Plantagenet lo que Reims y Saint Denis habían sido para la casa Capeta. Más información en Laurence STONE, *Sculpture in Britain: the Middle Ages*, Penguin Books, London, 1955, pág. 118 –en lo que sigue, STONE, *Middle ages*–; Howard Montagu COLVIN (Ed.), *The history of the King's works*, vol. I, Middle Ages, Her Majesty's Stationery Office, London, 1963, págs. 130-133 –aparecerá como COLVIN (Ed.), *King's works*–; o Anne McGEE MORGANSTERN, *Gothic tombs of kingship in France, the Low Countries and England*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1992, en especial caps. V y VI, págs. 64-102 –McGEE, *Gothic tombs*–; o BINSKI, *Westminster abbey*.



carácter de continuidad y mucho más cercano, le sirviera como fuente de inspiración?³⁷³ Sí, en nuestra opinión: la capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca o, lo que es lo mismo, el mausoleo frustrado, por el desafortunado devenir de su dinastía, de los reyes de Mallorca.

*(Fig.39)A pesar de los delicados conflictos en los que estaban sumergidos, los reyes de Mallorca también emplearon el arte como vía de prestigio en el que se incluía, además de los géneros artísticos ya vistos hasta ahora, la utilización de la arquitectura como símbolo de poder³⁷⁴. Por otro lado, tal y como ya se ha advertido, esta política destinada a ensalzar la gloria de la dinastía privativa nació al mismo tiempo que las aspiraciones de aquellos soberanos insulares por contar con un panteón dinástico³⁷⁵. Fue el rey Jaime II (†1311), con el que se inauguraba la dinastía independiente de los reyes de Mallorca, quien ideó un espacio para enterramiento de los suyos, disposición que estableció en el codicilo que, el 6 de febrero de 1306, añadía en su testamento³⁷⁶. Bien es cierto que Jaime II no obligaba a sus sucesores escoger sepultura allí, pero consta que su hijo, el rey don Sancho, también ordenó ser enterrado en aquel lugar³⁷⁷, con lo que se iniciaba una cierta continuidad en el proyecto funerario de su padre. Hacia 1329 el sienés Matteo Giovanni asumía la elaboración de las vidrieras de la capilla, encargo que parece confirmar la rápida conclusión de la edificación de aquel ámbito funerario³⁷⁸.

³⁷³ No va a considerarse como precedente el panteón de Ermengol X de Urgell (†1314) pues, aunque también responde a las premisas de idea de fama y de supervivencia después de la muerte, tal y como se señala en ESPAÑOL, *Esteban de Burgos*, pág. 131, n. 19, se observa una clara diferencia entre el condal y el real, pues el primero fue erigido por el conde consciente de la extinción del linaje, mientras que el de Poblet fue concebido por Pedro IV anhelando, y determinando, todo lo contrario: la persistencia en su utilización por parte de sus sucesores en la corona.

³⁷⁴ Como la construcción de la catedral gótica, la edificación del castillo de Bellver o la reforma como residencia palatina del conjunto de la Almudaina, por ejemplo. PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*, pág. 379.

³⁷⁵ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 24.

³⁷⁶ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 204. La parte que se refiere a su sepultura dice: “También es nuestra voluntad y disposición que, en lugar decoroso, se construya en dicha iglesia de Santa María de la Seo de Mallorca, una capilla que se dirá de la Santa e Individua Trinidad, y que haya en ella lugar suficiente para enterramientos, en la cual queremos ser sepultados [...] y si Nos no lo hiciéramos en vida nuestra, constreñimos a nuestro heredero universal que él lo haga y lo lleve a término”. Algunos autores sostienen que, además de capilla funeraria, cumplía las funciones de tribuna para los reyes, como el padre Villanueva o Georges Pillement, citados en Pedro Antonio MATHEU MULET, *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Mallorca de Fco. París, Palma, 1954, págs. 128-129. En lo que sigue, MATHEU, *Capilla real*.

³⁷⁷ En testamento otorgado el 24 de diciembre de 1322. Por entonces la capilla ya debía de estar fabricada. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 204.

³⁷⁸ Xavier BARRAL I ALTET, “Catedral”, en Joan SUREDA I PONS (Dir.), *La España Gótica. Baleares*, Encuentro, Madrid, 1994, pág. 83. En adelante, BARRAL, *Catedral* y SUREDA (Dir.), *España Gótica*, respectivamente.



De autor desconocido³⁷⁹ y ubicada en el lugar más privilegiado, en el fondo del testero del presbiterio de la catedral³⁸⁰, la Capilla de la Trinidad se alza sobre una primera sala, que la eleva a unos 6 m sobre el nivel del suelo, que la sitúa en la línea de las capillas palatinas que, siguiendo una tradición de la antigüedad tardía y de la época carolingia, desembocaron en monumentos como la Sainte Chapelle de París o la capilla del castillo de los reyes de Mallorca en Perpiñán³⁸¹. Por otra parte, este ámbito funerario se adhiere a otra tradición: la de los mausoleos que, también desde la antigüedad, estaban destinados a acoger una tumba en su planta inferior³⁸². La adopción de estos modelos foráneos, también evidentes en otros géneros artísticos, ha sido explicada por Gabriel Alomar en clave de prestigio y autoridad; es decir, el autor suponía que el arte de Mallorca promovido a instancias de los reyes no podía estar inspirado en los modelos de la corte de Barcelona ya no sólo por el orgullo del mecenazgo y prestigio cultural de los mallorquines, sino también por el hecho de constituir sus promociones artísticas un instrumento político y diplomático³⁸³.

La extinción de la monarquía insular, promotora de la obra, provocó el abandono de la capilla de la Trinidad, que no había sido sino el testimonio de la plena confianza en el futuro y de la fe en la permanencia de la dinastía por parte de

³⁷⁹ Se ha conjeturado que es obra de Ponç Descoll, arquitecto de Jaime II, aunque otros opinan que su autor fue Jaume Fabra. Sobre esta cuestión remito a Baltasar COLL TOMÁS, *Catedral de Mallorca*, Llovet, Barcelona, 1977. Aparecerá como COLL, *Catedral de Mallorca*.

³⁸⁰ Aunque consta que, en un inicio, esta capilla se situaba a poca distancia de la catedral, probablemente de manera independiente. BARRAL, *Catedral*, pág. 94.

³⁸¹ BARRAL, *Catedral*, pág. 94.

³⁸² Joan DOMENGE I MESQUIDA, *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres.cents*, Govern Balear, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, 1997, pág. 134 –aparecerá como DOMENGE, *L'obra de la seu*–. Sobre la frecuencia de edificios funerarios con pisos en la antigüedad, véase André GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, págs. 79-87. Citado en DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 129, n. 28. Parece ser que en un principio los restos reales de Jaime II iban a ser dispuestos en la sala baja, pero una vez fallecido el rey, se decidió dedicar a los enterramientos reales la capilla alta, o sea, la de la Trinidad, que ya se había terminado, y con este fin se abrieron los arcosolios laterales. Gabriel ALOMAR ESTEVE, “La capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca”, en Aina PASCUAL (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, La Isla de la Calma, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995, págs. 211-212. Se referirán, ALOMAR, *Capilla de la Trinidad* y PASCUAL (Coord.), *Catedral de Mallorca*, respectivamente.

³⁸³ Gabriel ALOMAR ESTEVE, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Blume, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1970, pág. 30 –se verá reseñado ALOMAR, *Guillem Sagrera*–. En este sentido quizás sea ilustrativa la comparación que, con otra capilla funeraria, realizaba Concepción Abad. La autora veía similitudes con la Capilla de Santa Cruz o de Reyes Viejos de la catedral de Toledo erigida a instancias de Sancho IV (1284-1295), pues también se situaba en la parte más oriental del presbiterio, constaba de un tramo poligonal y una cripta, cuya existencia se discute, y era independiente del altar mayor. Concepción ABAD CASTRO, “Espacios y capillas funerarias de carácter real”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 66 –se verá ABAD, *Espacios y capillas*–. Por otra parte, la actitud de Jaime II de Mallorca ha sido comparada, salvando distancias, con la del emperador Conrado II (†1059), el primero de los emperadores salios, quien mandó construir la catedral de Spira como lugar de sepultura de los emperadores y como símbolo de la legitimidad imperial. Marcel DURLIAT, “Presentación”, en Aina PASCUAL (Coord.), *Catedral de Mallorca*, pág. 5.



Jaime II³⁸⁴. Pedro IV fue el causante de dicha extinción, pues al considerarse heredero legítimo del reino de Mallorca no dudó en contender para anexionarse la corona eliminando a su último representante, pero es que, además, también fue él el responsable de la anulación del panteón que, para su dinastía, había ideado antaño el primero de aquellos reyes privativos. De hecho, es dentro de esta línea de invalidación tal y como deberían entenderse algunas de las actuaciones del Ceremonioso inmediatas a la conquista. Por un lado, el irrisorio legado de 50 libras que, en 1343, ofrecía a la *obra de la Seu*, cantidad bastante inferior a los 2000 que, tiempo atrás, había ofrecido Jaime II³⁸⁵. Por otro, la decisión de que el cuerpo de Jaime III, quien había fallecido en la batalla de Lluchmajor, no sólo no fuese enterrado en el panteón ahora dinástico, sino que, tal un forzado exiliado, fuese depositado en la catedral de Valencia dentro de una urna de madera que, ubicada en el presbiterio de la catedral levantina, se encargó fuese policromada, hacia 1350, por el mallorquín Simó Despuig³⁸⁶. Finalmente, aunque sea un acto indirecto, la ceremonia de coronación protagonizada en la catedral insular por Pedro IV que, de gran suntuosidad según se refiere en su crónica³⁸⁷, era más un acto de

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ DOMENGE, *L'obra de la seu*, pág. 97. Por otra parte, este soberano todavía se encontraba ubicado ante el altar mayor dentro de una tumba provisional. Se sabe que su sepultura estaba cubierta con unas cortinas que se renovaban periódicamente. ALOMAR, *Capilla de la Trinidad*, pág. 212. Fue en época de Carlos III cuando se mandó labrar para este rey un sepulcro definitivo. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 202.

³⁸⁶ El documento que acredita el pago de las pinturas a dicho maestro fecha el 22 de octubre de 1353. *Ibidem*, pág. 203. Mientras, el cuerpo de Jaime II seguía ubicado provisionalmente en el centro del templo, provisionalidad que duró hasta que a principios del siglo XX fue hecha una reforma por parte del obispo Campins y del arquitecto Gaudí. Sobre los avatares de los enterramientos reales hasta su ubicación actual, vid. Gabriel ALOMAR ESTEVE, "La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la Casa de Mallorca", en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona-Palma, 1949, págs. 453-458.

³⁸⁷ "Així que, nós, lo dissabte a vespre a vint-e-u del dit mes, nos anam a la Seu, e, aquí, nós vetllam e jaguem en l'esgleia de la Seu. E lo dit digmenge per lo matí, nós isquem de la sagrestia de la Seu, vestits e aparellats "in sede Maiestatis" [en el texto los términos entrecomillados aparecen en cursiva], ço és, ab una camisa romana d'un drap de seda prim verd ab alguns fullatges, sens totes obres, e, après, una dalmàtica de drap vermell hestoriat, ab obres d'aur e fullatges [...] e d'aquest drap mateix una estola que començà en lo muscle esquerre e travessà al costat dret, e, puis, era cinta entorn, e eren igualats los caps de l'estola e penjaven, segons que és acostumat que els reis s'aparellen en semblant cas, e un maniple, e calces del dit drap, sens sabates; e ab nostra corona d'aur ab pedres precioses e perles en lo cap, e ab lo ceptre d'aur e un robís al cap en la mà dreta, e ab lo pom d'aur ab una creu al cap, de perles e de pedres precioses, en la mà esquerra, e ab l'espasa tota coberta de perles e de pedres precioses que portàvem cinta [...]. Així que, en la Seu, no hi podien pus caber. E oim missa en l'altar major de Santa Maria. E, com la missa fo acabada, nós siguem denant l'altar en una cadira, e, estant girats denant lo poble, diguem ab veu ben alta, que tots ho podien bé oir, que nós, feents llaors e gràcies a nostre senyor Déus e a la sua beneïta mare nostra dona sancta Maria, als quals ha plagut veure nostra justícia, e, esguardant aquella, nós havíem mesa la ciutat e regne de Mallorques en nostre poder". PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3, pàr. 47.



reconocimiento como nuevo rey que de una coronación en el sentido estricto del término³⁸⁸.

Cabe sospechar que, al igual que ocurrió con otras obras que salpican los diversos géneros artísticos aquí analizados, el Ceremonioso también quedó impresionado por este conjunto funerario que debía fascinar a cualquier espectador. Y no sólo por su simbolismo, que no era escaso como se ha visto, sino también por su estructura: la Capilla Real³⁸⁹ estaba en el extremo del ábside a modo de *sancta sanctorum* en términos de Antonio Matheu³⁹⁰, se hallaba bastante elevada con respecto al piso de la iglesia³⁹¹, se iluminaba magistralmente en el fondo por un baño de luz que regalaban un magnífico rosetón y tres ventanales simbólicos en número³⁹², su suelo había sido pavimentado con azulejería mudéjar³⁹³ y bello repertorio escultórico con ángeles, símbolos de los Evangelistas o heráldica, decoraba las ménsulas y las claves de bóveda³⁹⁴. En esta línea, no sería descabellado conjeturar que, al igual que hizo con otros soportes, como la sigilografía o la miniatura, el Ceremonioso recordara esta capilla junto con el resto de panteones que conocía y la utilizase también como punto de inspiración, aunque no como modelo en el sentido estricto del término, para su proyecto funerario.

Sea posible o no la hipótesis, de acuerdo con su ideal de panteón dinástico, el 10 de marzo de 1381³⁹⁵, el abad Agulló contrataba, a instancias del Ceremonioso,

³⁸⁸ DOMENGE, *L'obra de la seu*, pág. 97.

³⁸⁹ En Poblet, el espacio resultado del cerramiento de los arcos también se denominaba así, *Capella Reial*. BARRAQUER, *Casas de religiosos*, vol. I, pág. 255.

³⁹⁰ MATHEU, *Capilla real*, pág. 116.

³⁹¹ ¿Tendría esta diferencia de altura algo que ver con la decisión de encargar los arcos escarzanos para elevar las sepulturas populetanas? Por otra parte, téngase en cuenta que Saint Denis o Canterbury, por ejemplo, estaban contruidos también sobre una plataforma elevada que ocupaban la totalidad de la extensión del lado Este de la iglesia, en ambos casos producida por la gran cripta donde se almacenaban las reliquias. Westminster sería otro ejemplo pues, aunque su panteón no estaba ubicado sobre una cripta, también se erigió sobre una base de mampostería para elevarlo sobre el nivel del pavimento. BINSKI, *Westminster abbey*, pág. 90.

³⁹² Pedro IV también intentará una lograda iluminación para sus sepulcros. Víctor Balaguer señalaba que “cada una se alumbraba por tres lámparas de luz perpetua que, al reflejarse y descomponerse en los pintados vidrios [...] parecía dar vida y movimiento a las estatuas yacentes de los [...] sepultados”. Citado en DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 298.

³⁹³ En Poblet la denominada Capilla Real también estaba pavimentada con ricos mármoles. BARRAQUER, *Casas de religiosos*, vol. I, pág. 255.

³⁹⁴ En la clave se observa la imagen orante de un rey, probablemente Jaime II. Más adelante se hará la oportuna referencia.

³⁹⁵ No mucho antes del encargo a Bernat Teixidor de los doseles de madera que debían cubrir los sarcófagos. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 335. Un año antes, sin embargo, ya se observaba la decisión del rey de encargar un sepulcro para su descendiente. Tal y como ya se ha adelantado, en el contrato con Bernat Teixidor se dice que el Ceremonioso desea las cubiertas de madera para albergar todas las sepulturas ya colocadas y también para “aquella sepultura que [Pedro IV] [...] vol que sia feyta en lo dit loch per lo senyor duch, son primogènit, e de les senyores duqueses”. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 268.



con el griego Jordi de Déu³⁹⁶, ahora llamado Jordi Johan³⁹⁷ por haber sido liberado de su esclavitud tras la muerte de su amo Jaume Cascalls, el **sepulcro del primogénito, Juan I**, quien entonces ostentaba, como inmediato sucesor en la corona, el título de duque de Gerona. Resultado de las difíciles relaciones entre los maestros y el rey son las condiciones de este contrato, donde se estipulaban aspectos relativos al plazo para la realización de la obra, de dos años aunque con facultad de prórroga, a la calidad de los materiales, a la prohibición del escultor de acordar cualquier otro proyecto artístico, o a la obligación de permanecer en Vimbodí, donde tendría sus dominios, su esposa e hijos³⁹⁸.

El sepulcro del duque y sus dos esposas, que también debía ser labrado en mármol de Beuda y tan bella como “es la obra de las sepulturas de los señores reyes ya realizada”³⁹⁹ fue colocado en 1383, no sin dificultades⁴⁰⁰, en el lado de la epístola inmediatamente después del de Alfonso II y, por tanto, enfrente al de sus padres, Pedro IV y Leonor de Sicilia. En el lado de la Capilla Real se hallaban las efigies de Juan I y Violante de Bar, mientras que en el lado del cementerio se encontraba, también en posición yacente, Matha de Armañac, duquesa de Montblanch. Muy pocas son las referencias documentales que describen cuál era la iconografía de las representaciones reales. El rey vestía, al igual que su predecesor, dalmática y corona, mientras que, a su lado, doña Violante, quien sobrevivió en mucho a su marido⁴⁰¹, se exhibía ataviada como soberana⁴⁰². En el otro lado, Matha de Armañac se presentaba

³⁹⁶ Quien hasta entonces se habría dedicado a labores aparentemente secundarias, como las orlas de los trajes, los complementos de las armaduras, etc. Sobre esta cuestión y la aparición en la escena catalana de este escultor griego remito a Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “Jordi de Déu, escultor de infantes”, en VVAA, *Miscel.lània en Homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Institut d’Estudis Catalans y Abadía Montserrat, Barcelona, 1998, págs. 355-366, y, de la misma autora, “Jordi de Déu, un artista siciliano al servicio de Pedro el Ceremonioso”, en VVAA, *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 873-885. Se verán, en adelante, LIAÑO, *Jordi de Déu, escultor de infantes*; VVAA, *Homenaje a Juan Ainaud de Lasarte*; LIAÑO, *Jordi de Déu, artista siciliano*; y VVAA, *Homenaje a Carmen Orcástegui Gros*.

³⁹⁷ MARÈS, *Poblet*, pág. 109.

³⁹⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 335-336. El contrato aparece publicado en MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 50, págs. 199-200.

³⁹⁹ MARÈS, *Poblet*, pág. 109.

⁴⁰⁰ Derivadas de la ya mencionada diferencia de altura entre el sarcófago de Alfonso II y el de Juan I y sus esposas. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 290.

⁴⁰¹ Tras morir en el año 1431 en Barcelona, su cuerpo fue depositado en la Catedral de aquella ciudad hasta que, en 1460 y por disposición del rey Juan II, sus restos fueron llevados a Poblet. Sin embargo, no ocuparon la sepultura que, para este fin, se había labrado en aquel cenobio, sino que permanecieron hasta 1517, parece ser que por unas dudas relativas a su identidad, en una urna ubicada en el presbiterio. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 339.

⁴⁰² FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 300.



con una guirnalda de flores en su cabeza y con corona real en sus manos⁴⁰³ en alusión a la circunstancia que murió sin ser reina⁴⁰⁴, lo que vuelve a poner de manifiesto el interés por la realidad histórica por parte del Ceremonioso y lo que evidencia la precisión en lo que concierne a la utilización de esta insignia⁴⁰⁵.

Esta última fase de los sepulcros instada por Pedro IV, que se completaba con otras iniciativas destinadas a encumbrar⁴⁰⁶ y preservar⁴⁰⁷ el monasterio, lo que evidenciaba su predilección por Poblet, se cerraría si no fuese por el insólito testamento de Juan I cuyas líneas, redactadas en Barcelona el 29 de abril de 1387, revelaban que el soberano había escogido sepultura en el monasterio de Montserrat, aunque solicitaba que sus vísceras fuesen llevadas a Poblet, donde ya tenía finalizada la sepultura que había encomendado su padre⁴⁰⁸. Tras la inesperada muerte del

⁴⁰³ *Ibidem*. La descripción de Antonio Ponz no menciona estas coronas sino que, refiriéndose a las yacentes de Violante y Matha, generaliza “y estas con insignias Reales”. PONZ, *Viage de España*, vol. 4, pág. 140.

⁴⁰⁴ Algo ya advertido en el siglo XVI, donde un manuscrito populetano explica: “*ab garlanda al cap y corona en les mans, la qual es bulto de la primera muller, que mori duquesa, essent lo sobre dit Rey don Joan, duch de Montblanch. Que significa que no era encara reyna, empero esperava sero, apres mort son sogre*”. *Antigualles de Poblet*, fol. 10r. Idéntico razonamiento puede leerse en PRADA, *Sepulcros*, fol. 18v. Falleció en octubre de 1378, aunque no fue trasladada a Poblet hasta 1386, un año después de que el sepulcro fuese colocado sobre el arco. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 332 y 339. Pese a que algunos autores antiguos lo supusieron, la participación de Matha en la sepultura no fue posible, pues fue labrada cuando ya había muerto: “Dice Piferrer que nos la representa pura y graciosa aún en el sepulcro, diciendo cuánto debió serlo en vida la que al brillo del oro prefirió en su frente las pálidas violetas”. Citado en Juan CODINA, “Los sepulcros reales del monasterio de Poblet”, en *Papeles históricos inéditos del Archivo de la Secretaría de la Real Academia de la Historia*, mayo 1918-junio 1920, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1920, pág. 331.

⁴⁰⁵ Símbolo de la autoridad temporal. Sobre esta insignia y su vinculación con la inmortalidad del cuerpo político regio remito a, entre otros, Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999, págs. 104 y sig. En adelante, NÚÑEZ, *Muerte coronada*.

⁴⁰⁶ Como la creación de la Biblioteca, a la que se ha hecho oportuna referencia en capítulos anteriores, o la edificación de las Cámaras Reales.

⁴⁰⁷ Como la prescripción de vigilante custodia –MARÈS, *Poblet*, pág. 42–, la construcción de los doseles de madera para “evitar del polvo y del contacto de cualquier cosa que pueda perjudicarles [a los sepulcros]” –*Ibidem*, pág. 41–, o las murallas, erigidas para conservar los restos de sus antepasados, a los que en tantas ocasiones había manifestado su aprecio “*que ossa pro maximo et precioso thesauro habemus in eodem monasterio*”, motivo por el cual deseaba enterrarse cerca de ellos “*per ço ensemps resucitem ab los dits reys nostres predecessors al dia del juh*” –los dos últimos fragmentos extraídos de BRACÓNS, *Operibus*, pág. 216–. La fortificación de Poblet estaba destinada a evitar el enemigo castellano conocido como Pedro el Cruel y a salvaguardar al monasterio de posibles profanadores: “*que per enemichs nostres, ço que Déus no vulla, no puxen ésser tretes les relíquies e joies qui són meraveyloses, ne los corsos de nostres predecessors alli soterrats no puxen ésser dessoterrats, transportats ne barrejats*”, deseos truncados tras las revoluciones del siglo XVIII. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 299. En este sentido, recuérdese la carta que, el 22 de enero de 1363, envió Pedro IV al Conde de Trastámara y a sus súbditos advirtiéndoles energicamente que se abstuviesen de causar el menor daño al monasterio de Poblet, a sus moradores y a sus bienes y dependencias por ser dicho cenobio monumento funerario insigne de sus reales predecesores. MARÈS, *Tumbas reales*, doc. 25, págs. 168-169.

⁴⁰⁸ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 334; ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 292. El testamento se publica en MARÈS, *Tumbas reales*, Apéndice I, doc. 11, págs. 230-231.



soberano, que sólo gobernó durante 9 años⁴⁰⁹, y al conocerse la asombrosa disposición testamentaria⁴¹⁰, los procuradores de los dos monasterios aludidos formularon la entrega en depósito al cabildo de la Catedral de Barcelona hasta que se solucionase el litigio resultante. Por su parte, el rey Martín I efectuaba las gestiones oportunas con el fin de conseguir el permiso para trasladar el cuerpo de su difunto hermano al cenobio cisterciense, petición que obtuvo respuesta favorable el 22 de febrero de 1401⁴¹¹. Desde luego, en la actitud del Humano, quien finalmente debió acudir al papa aviñonés para revocar el testamento de su hermano, habría que entender una férrea voluntad de seguir escrupulosamente con los deseos de su padre en lo que concierne a la continuidad del panteón dinástico populetano⁴¹² además de un gran afecto al monasterio que también se puso de manifiesto en otras obras artísticas que allí emprendió⁴¹³.

A pesar de estos esfuerzos y favoritismos del Humano por Poblet, el devenir de los hechos que siguen a su muerte indica la gran indiferencia, por parte de sus sucesores, a la hora de dar **sepultura definitiva a Martín I**⁴¹⁴. Recuérdese que en tiempos del rey Martín quedaban espacios vacíos sobre sendos arcos, que eran los que correspondían al extremo oeste y, por tanto, los inmediatos al coro. Así, además

⁴⁰⁹ Murió desnucado un 19 de mayo de 1396 a causa de la caída del caballo que montaba durante una cacería en el bosque de Foixà, cerca de Torroella de Mongri. Primero su cuerpo fue llevado a Gerona, aunque después lo trasladaron a la catedral de Barcelona a la espera de la resolución que debía señalar el monasterio que, finalmente, iba a guardar el cadáver. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 333.

⁴¹⁰ Que algunos suponen que es debida a su público y manifiesto afrancesamiento. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 168.

⁴¹¹ DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 334-335.

⁴¹² La reforma de la voluntad testamentaria de Juan I fue otorgada por el papa aviñonés Benedicto XIII. En la comitiva enviada por el rey a Aviñón se encontraba el cardenal de Tarazona, quien comunicó al rey, desde la sede pontificia, que el papa le otorgaba el permiso necesario para cumplir sus deseos. *Ibidem*, págs. 334-335. Para la solución de este problema se introducen dos personajes a los que más adelante, por estar relacionados con obras que exhiben la imagen del rey de Aragón, se hará oportuna referencia: el Papa Benedicto XIII y el Cardenal de Tarazona Fernando Pérez de Calvillo.

⁴¹³ Como su palacio, el cual, aunque brevemente, será analizado más adelante. También su esposa María de Luna quiso ser enterrada en Poblet, algo que el rey reconocía en una carta dirigida a su tía, la reina de Chipre, en la cual le explicaba que primero el cuerpo de la difunta sería depositado en la catedral de Valencia y que después sería trasladado a Poblet “donde la reina ha de ser sepultada”. Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2249, fol. 156v. Citado en DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 346, n. 5. Según las fuentes documentales, su traslado fue efectivo, pues se encontraba, aunque dentro de otro sepulcro, al lado del de Martín. Su segunda esposa, Margarita de Prades, al enviudar tomó el hábito del Císter en Valdoncellas. Fue abadesa del monasterio de Bonrepós, donde fue enterrada. Tras la exclaustración, sus restos fueron llevados a Santes Creus, en una urna de madera. Esta urna desapareció en la revolución de 1835. *Ibidem*, pág. 350.

⁴¹⁴ Algo que se hizo extensivo al caso de Alfonso V y que fue corregido por Fernando II, quien actuó con celeridad con respecto al sepulcro de su padre, Juan II. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet”, en *Locus Amoenus*, n.º 4, Universitat Autònoma de Bellaterra, Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 1998-1999, pág. 92. Aparecerá, en adelante, como ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*.



de la efectiva existencia del espacio vacío que el Humano había ordenado en su testamento fuese ocupado por sus restos una vez difunto⁴¹⁵, las referencias documentales confirman la labra de su sepulcro, aunque se desconoce si llegó, alguna vez, a concluirse o a utilizarse con este fin. Que el lugar por él escogido, colindante al de Pedro IV, fuese utilizado para la sepultura de Fernando I, el de Antequera, lleva a preguntarse si el primer soberano de la rama Trastámara no hizo sino apropiarse de la sepultura que, en realidad, correspondía al último miembro del linaje de la Casa de Aragón⁴¹⁶.

Aunque el interés del rey Martín I por su sepulcro es algo anterior⁴¹⁷, los primeros documentos cuyas líneas manifiestan la actividad escultórica vinculada con su sepultura fechan en 1402, a los cinco años de su acceso al trono y tan sólo un año después del dificultoso traslado de su hermano a Poblet. Ya en enero de 1402 mostraba su preocupación por que se hiciese “una tumba como pertenece a nuestra decencia real, en el sitio que designé cuando estuve en ese monasterio”⁴¹⁸, aunque es en el mes de febrero de aquel mismo año cuando se constata, por los términos empleados por el monarca, que la labra de su sepulcro ya estaba en marcha⁴¹⁹. Pero

⁴¹⁵ Así rezan sus disposiciones testamentarias, dictadas el 2 de diciembre de 1407: “Eligimos sepultura de nuestro cuerpo en la iglesia de Poblet, en la cual queremos para nuestro cuerpo sea hecha honrosa sepultura en el arco real, cerca de la sepultura de nuestros padre y madre. Queremos empero primero ser enterrado en la puerta de la iglesia, en el claustro, con sólo una losa encima, para que los que salgan de la iglesia o entren pasen por encima de nuestra fosa”. Años antes, el 17 de octubre de 1397, el rey ya comunicaba este deseo, pues expresaba que había “elegido sepultura en nuestro monasterio de Poblet, cerca de la de nuestro padre, de alta recordación, inmediatamente después, esto es, al extremo del coro del prior”. Ambos textos proceden de DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 350 y 355. La losa donde el monarca tenía que reposar hasta que fuesen “consumides ses carns” debía colocarse frente a la Capilla de San Gerónimo conforme a la noticia “*Mana quel soterrasen en lo claustre de Poblet, davant la portada de la esglesia iunt a la capella de Sant Hieronim, ab una llosa damunt, de manera quels quentrasen o ixquesen de la esglesia, lo calçigasen pasant per damunt de la sua sepultura*” –recogida de *Antigualles de Poblet*, fol. 15r–, y PRADA, *Sepulcros*, fol. 20v. Este enterramiento humilde ya había sido solicitado por Jaime I, quien en una de las cláusulas de su testamento firmado el 1 de enero de 1241, establecía que fuese enterrado en el monasterio de Poblet sin pinturas y bajo tierra, ante el altar de la Virgen y en un lugar por donde tuvieran que pasar los transeúntes para dirigirse al mismo. MARÉS, *Tumbas reales*, Apéndice 1, doc. 10, pág. 229.

⁴¹⁶ Ya lo sugiere DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 350 y 355. Es también en esta línea tal y como debe ser entendida la cuestión que formula Francesca Español relativa a si Fernando se había enterrado en un sarcófago labrado *ex professo* o si aprovechó el que había preparado para sí el rey Martín. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 92.

⁴¹⁷ Incluso antes de la muerte del rey Juan I, pues el 25 de octubre de 1391 mandaba que se hiciese su sepultura y la de sus hijos difuntos, *lo Delfi* y el infante don Fernando, y encargaba que la tumba del Delfin fuese más suntuosa que las otras por lo cual quería ver, antes de su ejecución, una muestra o diseño. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 355.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ El rey escribía al abad de Poblet desde Castellón de la Plana diciéndole que había visto una “imagen o tumba”, que Fray Pedro Fernández de Híjar había mandado hacer para el monasterio de Roda –Santa María de Rueda de Ebro, próxima a Escatrón, Zaragoza–, “*de pedra blanca molt bella*”, y como quería que su tumba fuese parecida, rogaba al abad que enviase al de Roda “*al mestre qui fa la dita nostra tomba o monimen*” para que la viese y estudiase el material que, si consideraba era suficientemente



no se conocen más detalles; cuando murió el rey Martín el Bellesguart a causa de la peste, su cadáver fue trasladado a la Seo de Barcelona, donde descansó hasta 1460, año en el que, ante la indiferencia del entonces rey Juan II⁴²⁰, el abad Delgado viajó a la Ciudad Condal para recuperar los cuerpos de Martín y de su cuñada doña Violante, también depositada temporalmente en la catedral barcelonesa. Al llegar al monasterio cisterciense, los restos del Humano no pudieron ser colocados en su sarcófago porque, en términos de Ricardo del Arco, “aquel puesto fue ocupado por el cadáver de Fernando I, y tuvo que ser depositado en tumba de madera cubierta de terciopelo negro debajo de aquel arco”⁴²¹.

Según esta teoría y de acuerdo con algunas informaciones, la usurpación del lugar destinado a Martín I se habría consumado en febrero de 1432, cuando Alfonso V viajaba a Poblet con el fin de asistir a la inhumación de su padre “en el sepulcro monumental recién terminado”⁴²². De hecho, consta un documento en el que se menciona el encargo del Magnánimo a Pere Oller de un sepulcro destinado a su padre⁴²³, pero existe también otra referencia escrita que parece indicar que hasta época del Rey Católico el sepulcro no se había concluido⁴²⁴.

Esta decisión de los herederos de don Fernando I, que suponía la colocación del difunto Trastámara en uno de los arcos y dentro de un sarcófago que en realidad no le correspondía, se contravenía no sólo con las disposiciones testamentarias del Humano, sino también con las del de Antequera, quien había ordenado ser

bueno, le gustaría emplease para su sepultura regia. *Idem*. El documento se transcribe en MARÉS, *Tumbas reales*, Apéndice I, doc. 22, págs. 242-243. Este sepulcro hoy se encuentra expuesto, junto con el de su segunda esposa, doña Isabel de Castro y Pinós, en el Museo de Zaragoza. Sobre ellos remito a la reciente obra de M^a del Carmen LACARRA DUCAY, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003, págs. 3-5. En lo que sigue, LACARRA, *Arte gótico*.

⁴²⁰ Quien se negó incluso a financiar los gastos del traslado. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 96.

⁴²¹ Los restos de doña Violante fueron colocados al lado de su esposo, Juan I. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 353.

⁴²² Jerónimo de Zurita menciona así esta ceremonia de enterramiento, ulterior a su traslado producido el 22 de abril de 1416: “Por el mes de febrero, en principio del año 1432, fue el rey [Alfonso V] de Barcelona al monasterio de Poblete para enterrar el cuerpo del rey su padre [Fernando de Castilla] en la sepultura que se había labrado; y escribió a la reina su madre [Leonor de Alburquerque] que se pusiese en orden para venir a hallarse en las exequias que se habían de hacer”. DE ZURITA, *Anales*, lib. XIV, cap. II. También ofrecen el dato José AMETLLER I VINYAS, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, vol. V, Torres, Gerona, 1903, pág. 327; y Alain RYDER, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana i Diputació Provincial de València, Valencia, 1992, págs. 231-232. Ambos referidos en ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 96, n. 89. En su testamento, otorgado en Perpiñán el 2 de abril de 1416, establecía que quería ser enterrado en Santa María de Poblet, donde yacían muchos de los reyes predecesores. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 358-359.

⁴²³ “Nos trametem a P. Oller, ymaginaire portador de la present, per veure, regonexer e fer les coses necessaries per lo moniment o tomba del senyor Rey pare nostre”. *Ibidem*, pág. 360.

⁴²⁴ *Idem*.



inhumado en el coro, cerca del facistol y sin túmulo⁴²⁵. Esta desobediencia al testamento de don Fernando estaría relacionada tanto con la actitud desconsiderada de los Trastámaras con respecto a las últimas voluntades del rey Martín como con la expoliación de aquel sepulcro, hechos que deberían ser explicados en clave política. Y es que, de acuerdo con la nueva realidad regia, resultaba más necesario hallar un lugar en los arcos reales para los miembros de la nueva dinastía que para los de la precedente, ya extinguida.

^{*}(Fig.40) Con respecto a la mudanza sufrida por esta sepultura conviene señalar las dos hipótesis que, hasta el momento, han sido planteadas. La primera de ellas es la defendida por Ricardo del Arco⁴²⁶ quien suponía, como ya se ha dicho, que a la llegada del cuerpo del rey Martín a Poblet su sepulcro ya estaba ocupado por el cuerpo de Fernando de Antequera. Recuérdese que, por entonces, y tras la construcción de la sepultura del Humano que ahora albergaba los restos de Fernando I, quedaba tan sólo un solo espacio vacío, el del extremo occidental de la arcada sur. Las razones que llevaron a desestimar, para el cuerpo del de Antequera, aquella zona libre del arco de la epístola quizás debieran relacionarse con cuestiones de prestigio y jerarquía espacial: no sólo estaba en el lugar más alejado al presbiterio, sino que además, estaba ubicado en el lado izquierdo y, por ende, en el menos significativo del panteón. Quizás, viendo así las cosas, los Trastámara creyeron más conveniente que el primero de su estirpe en la corona de Aragón ocupase el sarcófago de Martín que, de los dos espacios todavía disponibles, era el más digno. Por otra parte, esta decisión permitiría reservar un último lugar para un sucesor, lo que redundaría en una idea de continuidad y legitimidad para una dinastía cuyo advenimiento no había estado exento de violencia y rebeldías por parte de quienes apoyaban a los otros candidatos⁴²⁷.

⁴²⁵ Así es como Jerónimo de Zurita se refiere a cómo quiso ser enterrado Fernando I: “y que le pusiesen en el coro cerca del facistol, sin túmulo ninguno elevado, con las vestiduras e insignias reales semejantes de aquellas con que se había coronado, y que sobre su sepultura se pusiese un yelmo con cimera –que en aquel tiempo llamaban timbre vulgarmente– y un escudo, que entonces decían tarja”. DE ZURITA, *Anales*, lib. XII, cap. LX. Percy Ernst Schramm llama la atención sobre el hecho de que el monarca solicite llevar, en su sepultura, no imitaciones de sus insignias, sino las mismas que había utilizado en vida. A este respecto, vid. Percy Ernst SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid, 1960, pág. 132. En lo que sigue, SCHRAMM, *Insignias de la realeza*.

⁴²⁶ Aunque ya se encuentra en autores anteriores, como SALAS, *Monasterio de Poblet*, pág. 49 o Antoni PALAU i DULCET, *Guia de Poblet. Conca de Barbarà*, II, Imprenta Romana, Barcelona, 1931, pág. 176. Esta teoría se repite en las obras de otros que se insertan en el largo período transcurrido desde SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 68, hasta el más reciente GONZALVO, *Panteó reial*, págs. 39-41.

⁴²⁷ Como evidencia el asesinato del arzobispo de Zaragoza, la introducción de tropas castellanas en territorio aragonés para apoyar la causa del Trastámara, o la rebelión de don Antón de Luna, quien



No obstante, una segunda hipótesis mucho más reciente sostiene una sucesión de hechos muy distinta, pues supone que el de Antequera fue sepultado, en primera instancia, en el único espacio libre que quedaba encima de los arcos, esto es, en el extremo occidental del arco sur⁴²⁸. De este modo, a partir de 1432, cuando el cuerpo de aquel rey fue depositado en su túmulo, el panteón estaba completo, lo que originó graves problemas a Fernando II a la hora de buscar un espacio para la sepultura de su padre, Juan II⁴²⁹. Según los postulados de Francesca Español, al ver el Católico la ausencia de un lugar digno donde ubicar a su antecesor, decidió sacrificar el monumento funerario de Martín, que estaba vacío, para ubicar en él el perteneciente a Fernando I que, a su vez, habría sido desembarazado de su primer lugar y trasladado al arco norte. Con esta maniobra, hay que reconocer que complicada y también llena de incógnitas sin esclarecer⁴³⁰, se conseguía un lugar libre para los despojos de Juan II y su esposa, cuyo monumento funerario fue encomendado a Gil Morlanes⁴³¹ quien, quizás, pudo haber contratado alguna parte a maestre Anrich⁴³².

encabezó la facción nobiliar que se entregó en Aragón a la causa de Jaime de Urgell. Esteban SARASA SÁNCHEZ, "Fernando I", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 146 –en lo que sigue, SARASA, *Fernando I*-. Estas dificultades alcanzarán al reinado de Juan II, a quien los catalanes intentarán deponer eligiendo como soberanos a Enrique IV de Castilla, al Condestable de Portugal y al conde Renato de Anjou, quienes basaban sus derechos en el fallo del Compromiso de Caspe. María Isabel FALCÓN PÉREZ, "Juan II", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 162 –aparecerá como FALCÓN, *Juan II*-. Sobre el deseo de vinculación de los castellanos con los antepasados de la rama aragonesa en la decisión de sus enterramientos en Poblet, remito a ORCÁSTEGUI, *Preparación del largo sueño*, pág. 239.

⁴²⁸ Es así tal y como Francesca Español interpreta las noticias aportadas por José Ametller y Alain Ryder. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 96.

⁴²⁹ Quien también había dispuesto ser enterrado en Poblet. La carta enviada por parte de Fernando II a su lugarteniente, fechada en 1490, constata que la obra del sepulcro todavía no se había empezado. *Ibidem*, pág. 97. Ya Adolfo Alegret había supuesto que a la muerte de Juan II todos los espacios del arco estaban cubiertos; no obstante, y sin decir las fuentes que le llevan a la afirmación, explica: "por hallarse ocupados los seis sepulcros de los arcos reales, el rey Fernando II, el Católico, mandó fabricar en 1497 otras dos ricas tumbas casi debajo del sitio que ocupaba el órgano, también a dos caras, obra que se encargó al artifice Gil Morlán". Adolfo ALEGRET, *El monasterio de Poblet. Dominios, Riquezas, Noticias y Datos inéditos. Signos Lapidarios*, Salvat y C^a en C., Barcelona, s/f, pág. 60.

⁴³⁰ Algunas de las cuales tampoco se resuelven con la primera hipótesis. ¿Qué es lo que llevó a que el rey Martín no fuera ubicado en su sepulcro si había sido trasladado a Poblet en 1460 cuando, según esta interpretación, su sepulcro todavía permanecía vacío?, ¿por qué no fueron seguidas las disposiciones testamentarias de Fernando I sobre la ubicación y forma de su sepultura?, ¿hubo alguna preocupación por el espacio que debía ocupar el cuerpo de Alfonso V, quien también había ordenado en su testamento ser enterrado en Poblet?, ¿no era más fácil desarmar el sarcófago de Martín I y ubicar allí mismo el de Juan II, sin necesidad de trasladar el de Fernando I, que ya era continente de los despojos reales?, ¿qué ocurrió con los elementos escultóricos del sarcófago desechado, inconcluso o no, del rey Martín?

⁴³¹ La actuación del maestro en la sepultura hay que situarla entre 1493 y 1499, a partir del nombramiento de Morlanes como escultor real. Además de este encargo, consta la intervención de Morlanes en la obra de Poblet en 1496 en las pinturas del baldaquino que cubría el arco sur. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 97. La relación de este escultor con los Reyes Católicos se materializó a partir del encargo del sepulcro de San Pedro Arbués. No obstante, tal y como advierte Carmen Morte, es posible que su nombramiento en diciembre de 1493 como picapedrero y escultor del rey para obras en piedra y madera fuera expresamente para acometer los proyectos del sepulcro real del



Esta relectura de los acontecimientos permite comprender la vinculación del escultor aragonés en el sepulcro de Fernando I⁴³³, los términos que el monarca empleó en 1490 “ordenar las suas sepulturas e collocarles cada huna en su lugar, como quien son y es de razón”⁴³⁴, los que utilizó el abad de Poblet en 1499 dando a entender que el cuerpo de Fernando I era colocado “en el sepulcro ya de antes fabricado” mientras que los de don Juan II y doña Juana se colocaban “en el sepulcro últimamente fabricado”⁴³⁵, comprender el baile de fechas que ofrece la documentación⁴³⁶, y explicar la diferencia de canon de las figuras que se observa en el cuarto registro del frontal en uno de los dibujos preparatorios de Laborde⁴³⁷.

Dejando al margen ambas hipótesis, en el extremo sur del arco norte se ubica el sepulcro que, designado a Pere Oller⁴³⁸, presenta las **yacentes de Fernando I y Leonor de Alburquerque**, su esposa. Al igual que algunos de sus predecesores, el de Antequera fue presentado dos veces: con arnés de guerra en el lado que da al dormitorio⁴³⁹, de acuerdo con la tendencia general de subrayar el aspecto militar⁴⁴⁰, y

monasterio de Poblet y los trabajos en el monasterio de Santa Engracia, ambas empresas personales del Católico. Carmen MORTE GARCÍA, “Fernando el Católico y las artes”, en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, pág. 174. En lo que sigue, MORTE, *Fernando el Católico* y VVAA, *Artes en Aragón*.

⁴³² Así lo supone Carmen Morte, cuando afirma que tal vez las ocho historias encargadas por Morlanes a este maestro estuvieran destinadas al sepulcro de Juan II y Juana Enríquez, lo que supondría un nuevo ejemplo de lo que ya era usual en la época: la colaboración en una misma obra de varios autores. *Ibidem*, pág. 175.

⁴³³ ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 98. Su participación debió de reducirse a dar los últimos retoques antes de ser colocado sobre el arco escarzano correspondiente, pues las noticias dicen que el cuerpo de este soberano se colocaba “en el sepulcro ya antes fabricado”, mientras que los de Juan II, doña Juana y la infanta doña Marina se colocaban “en el sepulcro últimamente fabricado”. Cito a Santos M^a MATEOS RUSILLO, “Gil Morlanes el Viejo, pedrero e escultidor de ymagineria de pedra e de madera del senyor rey de Castilla e de Aragon”, en *Actes del I, II i III Col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa 1996-1999*, Ajuntament de Tortosa. Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, pág. 313. En adelante, MATEOS, *Gil Morlanes* y VVAA, *Art i Cultura a l'època del Renaixement*.

⁴³⁴ MARÈS, *Tumbas reales*, Otros Documentos Reales, doc. 24, págs. 244-246. Citado en ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 295.

⁴³⁵ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 361.

⁴³⁶ Fray Vicente de Prada, yo diría que tomando como referencia el fol. 10v de *Antigualles de Poblet*, afirmaba que el rey Fernando estuvo en una caja de madera hasta 1499, cuando fue colocado en su sepulcro, aunque la obra funeraria ya se había concluido en 1433; por otra parte, Gudiol sostenía que Pere Oller había trabajado en la yacente del soberano en 1442. Todos citados en DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 359-360.

⁴³⁷ Evidencia, según Francesca Español, de que piezas de distinta procedencia fueron ensambladas conjuntamente. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 104.

⁴³⁸ Se conoce el encargo, efectuado por Alfonso V, por un documento que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón. MARÈS, *Poblet*, pág. 123.

⁴³⁹ Federic Marès sostenía, de acuerdo con el parecer de Agustí Durán y Sanpere, que esta estatua quizás era la única que, de la mano de un maestro anónimo, habría sido aprovechada del sepulcro del rey Martín. *Ibidem*, pág. 124. Por el contrario, Francesca Español cree que ambas yacentes pertenecen al primer sepulcro de Fernando I, es decir, al del ubicado en el arco sur. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 104.



con el hábito de diácono en el lado de la Capilla Real. A su derecha, doña Leonor, ataviada como reina⁴⁴¹. Del mismo modo que los sepulcros de sus homólogos, los laterales exhibían escenas de los funerales, algunas de cuyas esculturas se han conservado⁴⁴², como evidencian los preciosos plorantes y el fragmento perteneciente a la ceremonia de *Córrer les armes*⁴⁴³, rito fúnebre de origen incierto⁴⁴⁴ y exclusivo para reyes y nobles de género masculino⁴⁴⁵.

⁴⁴⁰ Joaquín YARZA LUACES, “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano”, en Adeline RUCQUOI (Coord.), *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Ámbito, Valladolid, 1988, pág. 270 –aparecerán YARZA, *Siglo XV castellano* y RUCQUOI (Coord.), *Realidad e imágenes del poder*–. Conforme a los estudios de Judith W. Hurtig, las primeras imágenes yacentes armadas aparecieron en Francia en el primer cuarto del siglo XIII, aunque se desarrollaron con prontitud por Inglaterra. Algo más tarde arribaron a tierras alemanas y al resto de Europa. Entre los ejemplos más tempranos en ámbito peninsular señalaba la representación cercana y ya citada en otras ocasiones del conde de Urgell, Ermengol VII, del monasterio de Santa María de Bellpuig de les Avellanés. Para la autora, ya desde los orígenes, cuando un hombre se identificaba con términos como el de *miles* y se enterraba armado, sugería con ello y con su imagen un complejo cúmulo de virtudes y una forma de vida particular que tenía algo de aura y de santidad. Más información en Judith W. HURTIG, *The armored gisant before 1400*, Garland Publishing Inc., New York and London, 1979, págs. 2-11 y 212-213. Por otra parte, Manuel Núñez sostenía que cuando la yacente se vestía con arnés se afirmaba una cierta *vanitas* puramente temporal que primaba los ideales que el difunto valoraba en vida y que confirmaba un antropocentrismo de matriz triunfalista. No obstante, advertía el autor, el espíritu caballeresco participaba de unos preceptos de conducta moral donde la gloria era tan importante como la virtud, por lo que se trataba de trascender en un sentido religioso el mundo caballeresco. NÚÑEZ, *Indumentaria como símbolo*, págs. 77-78. Remito también a Ana Belén SÁNCHEZ PRIETO, “Nobleza y poder militar en el arte tardomedieval y renacentista”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (Siglos XV-XVIII)*. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 9-12 de marzo de 1993*, Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998, en especial págs. 624-626. En lo que sigue, SÁNCHEZ PRIETO, *Nobleza y poder militar* y VVAA, *Arquitectura e iconografía*.

⁴⁴¹ En realidad, el cuerpo de Leonor fue enterrado en el monasterio de Santa María la Real de las Dueñas, en Medina del Campo, cenobio que ella misma había fundado pese haber dispuesto en su testamento ser enterrada en Santa María de Poblet. VVAA, *Estatuas funerarias*, págs. 11-12.

⁴⁴² Dispersas en varios museos y estudiadas en diversos artículos. Entre otros, remito a Agustí DURÀN I SANPERE, “Les escultures de Poblet, a Poblet”, en *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, Maig, n.º 36, vol. IV, Junta de Museus, Barcelona, 1934, págs. 153-156; Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Gil de Morlanes el Viejo (atribuible). Relieve funerario”, en VVAA, *Cataluña medieval*, págs. 238-239; Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Plañidores del sepulcro de Fernando de Antequera. Pere Oller”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 240; Pere BESERÀN, “Taller de Jaume Cascalls y Jordi de Déu. Plañidores de Poblet”, en VVAA, *Cataluña*, págs. 103-104.

⁴⁴³ Este relieve fue identificado por M^a Teresa Manote. Se trata de una celebración de orden caballeresco que era habitual cuando se producía el óbito de los monarcas de la dinastía catalana y de sus primogénitos, por lo menos desde Jaime I (†1276) hasta la segunda mitad del siglo XV, cuando fue enterrado el hijo de Renato de Anjou, Juan de Lorena (†1470). Conforme a una voluntad mimética, también pudo observarse asimilada en los funerales de ciertas familias nobles, como atestiguan las evidencias materiales de los sepulcros del conde de Urgell, Ermengol IX, en Bellpuig de les Avellanés, de la familia Montcada en Lérida y Avinganya, de los Boil en San Domènec de Valencia y los Queralt en Santa Coloma, por ejemplo. M^a Teresa MANOTE CLIVILLES, “Círculo de Pere Joan. Ceremonia de Correr las armas”, en VVAA, *Cataluña*, págs. 158-160. Los estudios realizados sobre el rito fúnebre han puesto sobre la mesa ciertas concomitancias entre esta ceremonia y el ritual luctuoso de Castilla, Galicia, Portugal, el condado de Foix y, probablemente, el mundo otomano. *Ibidem*, pág. 160, n. 2. Sobre casos castellanos, como el de Villalcázar de Sirga, con los sarcófagos de infante don Felipe (†1274) y de su segunda esposa doña Leonor Ruiz de Castro –cuya iconografía fue analizada en profundidad por Nuria TORRES BALLESTEROS, “La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval: los sepulcros de Villasilva”, en VVAA, *Vida cotidiana*, págs. 429-456–, por ejemplo, remito a AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 183. Según las noticias documentales, este episodio fúnebre tan sólo podía realizarse donde estaba de cuerpo presente: unas disposiciones acerca de los funerales de Pedro IV en Valencia especificaban que



Marta Serrano Coll

774

En el otro lado, fue dispuesta, también con yacentes, **la sepultura de Juan II y Juana Enríquez**. De forma similar a la representación de Fernando I, don Juan se muestra con traje talar “guarnecido de mucha pedrería”⁴⁴⁶ en el lado del presbiterio, y con arnés de guerra en el lado de la sacristía. A su lado, Juana Enríquez vestida con gran ornato, “muy a lo rico” en términos de Finestres⁴⁴⁷, y con diadema de reina. También se mostraban apoyando sus cabezas sobre ricos almohadones y acompañados por escenas alusivas al entierro de los difuntos. Estas escenas, de acuerdo con los dibujos de Laborde, presentan una novedad con respecto a las demás, y es que los personajes que componen lo que parece un séquito fúnebre no tienen ningún elemento arquitectónico separador entre ellos, ni siquiera en la parte superior. Que este tipo de ornamentación era una fórmula poco corriente⁴⁴⁸ ya se

no debía haber caja con representación de sepultura del difunto ni tampoco el “*descoament de cavaylls o de trencar o rocegar escuts e banderes*” ya que esto sólo debía hacerse, se especificaba, donde moría el rey. CARRERES, *Exequias regias*, págs. 235-238. Así es como era descrita la ceremonia: “*E lavors los dits IIII cavallers ab lo dit Rey darmes començant a cridar ab grans crits dients «donch lo Rey es mort nostre Senyor lo Rey es mort» donaren dels sperons ab cavalls ab gran plor e acalant les banderes darrera e roseguant aquelles tornaren vogir lo dit Real cors. E lavors los altres IIII cavallers isqueren ab los scuts cridant e plorant «donchs lo Rey es mort» e vogint aixi lo cors Real los altres dits IIII cavallers de les banderes isqueren fora la dita sala en la plaza. E aquests IIII que romengueren vogint lo dit cors per tres vegades se aturaren en cascun canto de dita Real Littera e lensaren los scuts en terra e lexaren caure dels cavalls sobre los scuts. E aqui los munteros se acostaren sobre los dits scuts plorante e cridants e faents udolar los caus e prenants los scuts donaren grans en cops per terra*”. Fragmento extraído de LIAÑO, *Jordi de Déu, artista siciliano*, págs. 875-880. Más información en M^a Rosa MANOTE CLIVILLES, “Un relleu català al Museu del Louvre”, en *Daedalus. Estudis d’Art i Cultura*, vol. 1, Daedalus Sala d’Art, Barcelona, 1979, págs. 23-29; M^a Rosa MANOTE CLIVILLES, “«Córrer les armes». Cerimònia dels funerals dels reis d’Aragó, representada en un relleu procedent del monestir de Santa Maria de Poblet”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, separata, vol. VII, 1993-1994, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1995; o el más reciente estudio de Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Relieve del «Córrer les armes»”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 139.

⁴⁴⁴ Aunque se observan analogías con determinados episodios de las complejas ceremonias fúnebres de los romanos, como la *conclamatio* o la *decursio equitum*, por ejemplo. Había algunos ritos que mostraban la renuncia a objetos personales y/o simbólicos del difunto: se arrojaban a la pira los *dona militaria*, las *insignias* o condecoraciones recibidas por las acciones relevantes en la guerra, o sea, el máspreciado galardón del soldado. Sobre estos episodios, vid. ARCE, *Funus imperatorum*, págs. 22, 31, 52-57 y 170-171.

⁴⁴⁵ Así es como debe entenderse la apreciación de Miquel Longares “*E sapian que correr las armes ni aportar banderes ni escuts sols se fa a les exequies del Rey e no pas a les de la Regina*”. Maestre Miquel LONGARES, *Les funeralies dels reis de Aragó. Fetes e ordenadas per hun monge del monestir de la Verge Maria de Poblet mestre en theologia, quis diu Maestre Miquel Longares*. Se ha consultado la edición de Manuel BOFARULL Y SARTÓRIO, *Funerals dels Reys d’Aragó a Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Il·lustració Catalana, Barcelona, 1886, págs. 21-22 –se citará LONGARES, *Les funeralies*–. Más información sobre esta ceremonia en los epígrafes “*De com se deuen corre les armes lo dit dia en Poblet*” y “*Del correr de las armas ques deu fer en Poblet lo dia de la Sepultura*”, págs. 40 y 43.

⁴⁴⁶ FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 301.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Aunque quizás haya que ver en el sepulcro de Arnau de Montrodón de la Catedral de Gerona un posible precedente de este tipo de decoración corrida. ESPAÑOL, *Sepulcro de Fernando de Antequera*, pág. 103.



advierte en los comentarios de los cronistas del siglo XVI, quienes remarcaban el carácter inusual de la decoración de este sepulcro⁴⁴⁹.

Con esta fase que, según las últimas hipótesis, englobaba los sarcófagos de Fernando I, Juan II y sus respectivas esposas, se cierra el dilatado aunque irregular período de vida del panteón dinástico de Santa María de Poblet cuyos muros albergaron los cuerpos de los reyes de Aragón de Alfonso II, de Jaime I y de todos aquellos que transcurrieron en la línea sucesoria desde Pedro IV hasta Juan II, sin ninguna excepción⁴⁵⁰. *^[Figs.44-46]¿Qué es lo que ocurrió con el del último de los monarcas exclusivos de Aragón, es decir, con el **sepulcro de Fernando II y su esposa doña Isabel?**

Como es bien conocido, Fernando II, al margen de la posible voluntad inicial de ser inhumado en Poblet según afirmaban algunos de sus monjes del siglo XVI⁴⁵¹, no fue enterrado en el monasterio cisterciense; los testimonios materiales y documentales descubren que, al igual que su esposa, primero pudo haber establecido como último lugar de morada San Juan de los Reyes de Toledo⁴⁵²,

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Salvo el caso de algunas reinas, como ya ha sido comentado y conforme a los gráficos que acompañan el presente capítulo. El caso de Alfonso V, que también fue trasladado a Poblet tal y como había dispuesto en su último testamento según notifica fray Miguel Delgado en una de sus cartas “Y sabed que deja su cuerpo a Poblet, pero manda que se deposite aquí, en San Pedro Mártir, su cuerpo mientras no lo trasladen”, no aparece reflejado en los gráficos por haber recibido sepultura en el monasterio cisterciense en época moderna, concretamente el 17 de julio de 1673. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 386-387.

⁴⁵¹ Los monjes populetanos hicieron hincapié en el deseo incumplido de Fernando II de ser inhumado en aquel cenobio cisterciense. El anónimo autor de *Antiguales de Poblet*, escribió, en el folio 16r, que “*lo sobredito Rey Catholic ferrando havia elegit sepultura en Poblet, segons se llig en un Privilegi del Papa Sixto 4. Empero may lo han portat de Granada, on esta sepultat ab la Reyna Elisabeth Catholica*”. Cerca de un siglo después, fray Vicente de Prada, insistía en la misma idea a propósito del traslado del príncipe don Juan desde Valladolid a Poblet, “donde el rey su padre había elegido sepultura con sus mayores los reyes de Aragón”. Citado en DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 427-428. No sería descabellado suponer que el rey hubiera deseado descansar en un principio con sus predecesores, deseo que se habría visto alterado conforme se sucedían diversos hechos políticos de consecuencias significativas para el poder y el futuro de la corona, lo que originaría la edificación de San Juan de los Reyes de Toledo y, después, la Capilla Real de Granada. No obstante, consta el aprecio de los monarcas hacia la abadía por sus numerosas visitas y significativos regalos, entre los que destaca un terno que, en 1493, doña Isabel donó al monasterio parte del cual había sido bordado por ella misma durante el sitio de Granada. Lluís DOMENECH Y MONTANER, “Monasterio de Poblet”, en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. IV, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1916, pág. 350.

⁴⁵² Parece que hubo, en efecto, un posible proyecto inicial. Vid. Jean Louis BIGET, Jean-Claude HERVÉ e Yvon THÉBERT, “Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'état en France et en Espagne à la fin du Moyen Age : l'exemple d'Albi et de Grenade”, en VVAA, *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'École française de Rome*, École Française de Rome, Rome, 1985, pág. 267 –serán reseñados BIGET, HERVÉ y THÉBERT, *Expressions iconographiques* y VVAA, *Culture et idéologie*–, y también Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993, pág. 459. En lo que sigue, YARZA, *Paisaje artístico*.



aunque luego modificó su deseo en beneficio de Granada⁴⁵³, ciudad recién conquistada, con lo que el Católico rompía con la antigua tradición de enterramiento seguida con bastante fidelidad por sus predecesores. La elección de Granada, que formaba parte de la corona de Castilla, se explicaba por ser una ciudad singular y simbólica del nuevo orden establecido por la monarquía a raíz de la Conquista a los musulmanes⁴⁵⁴, empresa bélica que había sido dirigida, personalmente, por el rey aragonés. Fuese como una acción de gracias destinada a marcar el triunfo de la fe cristiana⁴⁵⁵, fuese como consecuencia de la tradición de ciertos reyes castellanos de ser enterrados en las ciudades que habían conquistado⁴⁵⁶, o fuese por una voluntad de convertir Granada en una ciudad emblemática de la nueva monarquía⁴⁵⁷, en 1505⁴⁵⁸ se contrataba al maestro Enrique Egas la construcción de la Capilla Real

⁴⁵³ Consta que, por un Real Decreto firmado en Medina del Campo el 13 de septiembre de 1504, Fernando e Isabel ordenaban que sus restos fuesen enterrados en la ciudad de Granada, en una capilla aneja a la catedral que debía construirse en el mismo lugar que ocupaba la antigua mezquita. Antonio GALLEGO BURÍN, *La Capilla Real de Granada. Edición facsímil*, Paulino Ventura Traveset, Granada, 1931, pág. 19 –en adelante, GALLEGO, *Capilla Real*–. El testamento del rey, firmado el 22 de enero de 1516 en Madrigalejo, establecía: “Y eligiendo sepultura de nuestro cuerpo, queremos, ordenamos y mandamos que aquél sea, luego que falleciéremos, llevado y sepultado en la Capilla Real nuestra, que Nos y la serenísima nuestra señora reina doña Isabel, nuestra muy cara y muy amada mujer, que en gloria sea, habemos mandado hacer y dotado en la iglesia mayor de la ciudad de Granada [...]. Y si fuese caso que al tiempo que de esta vida pasemos, la dicha Capilla Real nuestra no fuere acabada, ni el cuerpo de la dicha serenísima señora reina fuere mandado a la dicha capilla, queremos que nuestro cuerpo sea depositado y puesto juntamente con el suyo y en la misma sepultura en el monasterio de San Francisco de la Alhambra de dicha ciudad, donde está al presente depositado, hasta que la dicha capilla sea acabada”. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 415-416, n. 2.

⁴⁵⁴ Joaquín YARZA LUACES, “Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media”, en VVAA, *Poderes públicos en la Europa Medieval: Principados, Reinos y Coronas. 23 semana de Estudios Medievales*, Gobierno de Navarra, Estella, 1997, pág. 459. En lo que sigue, YARZA, *Imágenes reales*.

⁴⁵⁵ No han sido pocas las ocasiones en las que se ha presentado esta elección como una acción de gracias destinada a marcar la victoria de la cristiandad sobre el islam y la finalización de la llamada reconquista. Téngase en cuenta que la catedral y la capilla real ocupaban el lugar de la antigua mezquita. BIGET, HERVÉ y THÉBERT, *Expressions iconographiques*, pág. 265 y MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 164.

⁴⁵⁶ Por ejemplo, Fernando III había sido enterrado en Sevilla y, aunque al final Alfonso X acompañó a sus padres en la capital hispalense, el Sabio había expresado su voluntad de hacerlo en Murcia.

⁴⁵⁷ Tal y como indicaba Joaquín Yarza, en la visión de unidad futura pretendida, Granada tenía un papel destacado y, en este sentido, sería el primer panteón donde se enterrarían los reyes que gobernaban las dos grandes coronas hispanas. YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 24 y 26. Estos deseos cristalizaron en varias empresas de promoción regia. Jerónimo Münzer es muy claro al respecto, cuando indicaba cómo el rey había mandado ampliar las calles, construir mercados, demoler el lugar donde vivían los judíos, construir un hospital o la catedral, por ejemplo. Cito a Fernando CHECA CREMADES, “Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, en VVAA, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 40. En lo que sigue, CHECA, *Poder y piedad*, y VVAA, *Reyes y mecenas*.

⁴⁵⁸ El documento está fechado el 13 de septiembre de 1506 en Burgos. Fue publicado por vez primera por Earl Rosenthal según Ignacio HENARES CUELLAR, “Importancia del legado histórico de los Reyes Católicos en la Capilla Real”, en VVAA, *Cuadernos. Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías y Métodos y Técnicas Aplicadas a la Conservación del Patrimonio Mueble. Contenido del curso Internacional realizado en Granada del 9 al 12 de septiembre de 1991*, Instituto Andaluz del Patrimonio



destinada no sólo a alojar sus restos mortales, sino también a custodiar, entre sus majestuosos muros, los más importantes objetos distintivos y personales de los soberanos relacionados con la conquista granadina⁴⁵⁹, lo que conformaba un espacio particularmente alegórico y representativo de la monarquía de los Reyes Católicos⁴⁶⁰. Pese al simbolismo que iba a alcanzar la fábrica, que además era la verdadera pieza angular de la catedral⁴⁶¹, se optaba por una austeridad inicial, infundida sin duda por aires franciscanos⁴⁶², que ocasionó no sólo el descontento del maestro de obras, sino también el de un cortesano innovador de las artes y preocupado por prestigio político de la monarquía, el célebre Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, quien, además, se convirtió en el visitador real de las obras⁴⁶³.

Los objetivos del presente trabajo recomiendan prescindir de lo concerniente a la arquitectura⁴⁶⁴, del mismo modo que los años que se ha decidido acoten el repertorio iconográfico del rey de Aragón obligan a excluir el análisis de este sepulcro que, finalizado en 1517, no fue ensamblado hasta algunos años más tarde. No obstante, para un mayor enriquecimiento del estudio, serán señalados brevemente los aspectos que se han considerado más relevantes. Por un lado, el escultor a quien

Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Jerez, 1992, pág. 12. A partir de ahora aparecerán como HENARES, *Legado histórico* y VVAA, *Proyecto para la Capilla Real*.

⁴⁵⁹ Como la espada, el cetro, la corona, un cofre, un espejo-relicario, ciertos trofeos como pendones, etc. Se dispuso que la capilla se ubicase al lado derecho del altar mayor y que estuviese dedicada a la advocación de los santos Juanes, Bautista y Evangelista. Para su servicio los monarcas establecieron trece capellanes perpetuos además de otros empleados y ministros subalternos ordenando que, diariamente, se celebrasen en ella tres misas por sus almas, las de sus antecesores y las de sus sucesores. Más detalles en GALLEGO, *Capilla real*, págs. 19-20.

⁴⁶⁰ CHECA, *Poder y piedad*, pág. 46. Esta idea queda recogida en el texto del sepulcro renacentista: "*Mahometice secte prostatores et heretice pervicacie extintores Fernandus Aragonum et Helisabeta Castelle vir et uxor unanimes Catholici appellati marmoreo claunduntur hoc tumulo*". Extraído de *Ibidem*, pág. 415, n. 21.

⁴⁶¹ Pues las obras de la capilla de enterramiento de los reyes precedieron a las de la iglesia mayor. Por otra parte, parece ser que la intención de los regios fundadores fue la de hacer que la Capilla Real funcionase como Sagrario de la futura Iglesia Mayor, quedando colocado su sepulcro ante el Santísimo Sacramento. HENARES, *Legado histórico*, págs. 12 y 14.

⁴⁶² Según se desprende de las últimas voluntades de la reina Isabel quien, sintiendo su óbito cercano, ordenó el 12 de octubre de 1504 lo siguiente: "E quiero e mando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de sant Francisco, en una sepultura baxa que no tenga vulto alguno, salvo una losa baxa en el suelo, llana, con sus letras esculpidas en ella, pero quiero e mando, que si el rey mi señor eligiere sepultura en otra qualquier iglesia o monasterio [...] que mi cuerpo sea alli trasladado e sepultado". Fragmento extraído de GALLEGO, *Capilla real*, pág. 177, n. 2. Sobre el carácter humilde de Isabel y su deseo de ser enterrada sin boato ni especial ceremonial remito a Concepción ABAD CASTRO, "Espacios y capillas funerarias de carácter real", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 68.

⁴⁶³ Hermano de don Pedro de Mendoza, el conde de Tendilla había sido embajador de los Reyes Católicos entre 1486 y 1487 en Roma y fue responsable de la venida a España de Pedro Mártir de Anglería y de escultores de la talla de Domenico Fancelli. CHECA, *Poder y piedad*, págs. 30-31.

⁴⁶⁴ Que guarda importantes concomitancias con San Juan de los Reyes. A este respecto es interesante la reflexión de Joaquín Yarza al preguntarse si la reiteración del modelo toledano no sería algo buscado por el carácter emblemático o si era una salida fácil para Egas, un arquitecto que contrataba muchas obras al mismo tiempo. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 25. Por otra parte, llama la atención el efecto monumental que se consigue aún tratándose de un edificio de dimensiones reducidas.



se le encomendó la labra de la obra, el italiano Domenico di Alessandro Fancelli⁴⁶⁵. Por otro, la tipología de “cama de en medio” de este sepulcro⁴⁶⁶, tipo relativamente familiar por haber sido utilizado en otra sepultura regia anterior también promovida por los reyes, la destinada a los padres de doña Isabel, Juan II e Isabel de Portugal, obra de Gil de Siloé⁴⁶⁷.

Los motivos que trajeron a Fancelli a la Península están relacionados con el sepulcro perteneciente al cardenal arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza, hermano del ya mencionado conde de Tendilla quien, por sus contactos con la familia real y su perfil artístico, en 1512 fue nombrado encargado del sepulcro del único varón de Fernando e Isabel, el infante don Juan (†1497), enterrado en Santo Tomás de Ávila hacia 1513⁴⁶⁸. Este sarcófago de mármol de Carrara, parece ser que inspirado en la tumba de Sixto IV de Pollaiuolo de San Pedro de Roma, exterioriza las particularidades que compartirán los monumentos funerarios renacentistas en España, entre ellos el de los Reyes Católicos: estructura tumular, decoración a la italiana, el sentido idealizado de los retratos⁴⁶⁹, las inscripciones con caracteres

⁴⁶⁵ También llamado “Dominico de Alexandre, florentin”, “Gran Señor de Alexandre”, “Maestro Domenico di Sandro Fancelli” y “Maestre Dominico de Alexandro”. Todos referidos en Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Alpuerto S. A., Madrid, 1993, pág. 112. En adelante, DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*.

⁴⁶⁶ Según términos de Ambrosio de Morales, citado por SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 97.

⁴⁶⁷ Aunque, en este caso, la cama tiene forma de estrella. Todavía puede verse en la Cartuja de Miraflores. Sobre este sarcófago remito, entre otros, a SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 97; María Estrella CELA ESTEBAN, *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, págs. 618-630 –en adelante, CELA, *Elementos simbólicos–*; YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 56-63; y Felipe PEREDA ESPEJO, “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Alta Edad Moderna)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, págs. 53-85. La fórmula de sepulcro doble exento ya se había visto en otros sarcófagos anteriores, como demuestra el sepulcro de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en ámbito castellano, el de Jaime II y Blanca de Anjou en la Corona de Aragón, o el de Carlos III y Leonor de Castilla en el reino de Navarra.

⁴⁶⁸ Tal y como advertía Joaquín Yarza, en la elección del escultor no hay que ver un cambio de gusto de Fernando el Católico, pues todo parece indicar que se dejó llevar por las sugerencias del conde de Tendilla, completamente abierto al Renacimiento italiano. Joaquín YARZA LUACES, “Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos”, en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992, pág. 58. En lo que sigue, YARZA, *Gusto y promotor*.

⁴⁶⁹ La carta conservada de Tendilla donde ponía de manifiesto su descontento al haberse idealizado los rasgos del príncipe –“yo no me contento della porque es mejor gesto que el que su alteza tenía”– ha sido interpretada como la evidencia de disparidad de opiniones artísticas reinantes por entonces: por un lado, la visión próxima a la realidad; por otro, la idealización tan típica del Renacimiento. *Ibidem*, pág. 62 y, del mismo autor, “Política artística de Fernando el Católico”, en Ernest BELENGUER CEBRIÁ (Coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, págs. 21-22. Estos últimos aparecerán YARZA, *Política artística* y BELENGUER (Coord.), *De la unión de coronas*.



latinos y la persistencia de los elementos heráldicos⁴⁷⁰. El resultado obtenido con la labra de este túmulo debió de agrandar al rey pues, por orden de don Fernando, Fancelli comenzó a trabajar, en 1513, los sepulcros para la Capilla Real⁴⁷¹. Finalizado en 1517 aunque ensamblado en la mencionada capilla cuatro años más tarde⁴⁷², el cenotafio de los Reyes Católicos sigue el esquema del abulense aunque complicando una iconografía que tiende a manifestar el triunfo sobre la muerte y, sobre todo, a celebrar el éxito militar y la victoria de la iglesia sobre la herejía, que era resultado y consecuencia, de acuerdo con los términos de Rafael Domínguez, de aquel magnífico reinado⁴⁷³.

*(Fig.45) Del complejo programa iconográfico, atestado de elementos simbólicos que hacen referencia a la problemática social, cultural, política y religiosa de su tiempo⁴⁷⁴, destacan las representaciones de los monarcas. No hay consenso en si son idealizadas o no⁴⁷⁵. Se muestran, como es habitual, yacentes sobre su cama sepulcral y descansando sus cabezas sobre cojines de rica pedrería mientras que sus pies lo hacen sobre sendos leones. Fernando II se presenta ataviado, al igual que sus predecesores aragoneses y de acuerdo con el complejo programa iconográfico del cenotafio, con arnés de guerra, el cual se complementa con una corona, un medallón con un relieve de San Jorge, la espada, que sostiene con ambas manos, y un amplio manto que envuelve, en gran parte, su armadura. Doña Isabel se exhibe, en cambio,

⁴⁷⁰ CHECA, *Poder y piedad*, pág. 49.

⁴⁷¹ No consta, sin embargo, ninguna visita del soberano a Ávila entre 1513, cuando se encargó el sarcófago, y 1516, cuando se montó definitivamente. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 121. Al respecto cabría preguntarse si el rey contó con diseños o con precisas descripciones orales y escritas de los encargados del proyecto.

⁴⁷² Mientras, como establecía en sus disposiciones testamentarias, el cuerpo del Católico fue llevado al panteón provisional del convento de San Francisco de la Alhambra, al lado de su esposa Isabel. El 20 de septiembre de 1520 dictaba el Emperador Carlos V Real Cédula ordenando trasladar, desde la Alhambra a su nuevo sepulcro, los cuerpos de sus abuelos. Este documento se conserva en el Archivo de la Catedral de Granada –leg. de Cédulas Reales– según noticias de GALLEGO, *Capilla real*, págs. 23-24. No obstante, como puede verse en la lámina, los cuerpos de los reyes no se encuentran en su interior, sino en la cripta, dentro de sendos ataúdes de plomo.

⁴⁷³ DOMÍNGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 113. Sobre la compleja iconografía remito a, entre otras obras de interés, Fernando CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1982, págs. 71-73 –en adelante, CHECA, *Pintura y escultura*–; REDONDO, *Sepulcro en España*, págs. 227-232; CELA, *Elementos simbólicos*, págs. 631-643 o YARZA, *Imágenes reales*, pág. 460.

⁴⁷⁴ YARZA, *Imágenes reales*, págs. 632-633.

⁴⁷⁵ Aunque hay autores que sostienen una posible fidelidad fisonómica, como Gómez Moreno, según cita en HENARES, *Legado histórico*, pág. 15 o Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, “Retratos de Isabel la Católica”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 110, Madrid, 1991, pág. 55 –en lo que sigue, BERMEJO, *Retratos de Isabel*–. Otros apuntan que existe la posibilidad de que Fancelli hubiese tenido en cuenta imágenes verídicas del rey, a quien, por otra parte, había conocido en persona. Vid, al respecto, CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 633 o Carmen MORTE GARCÍA, “La iconografía real”, en VVAA, *Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pág. 164. En lo que sigue, MORTE, *Iconografía real*.



como reina, es decir, con túnica, manto, corona, cetro y otra medalla, aunque esta vez con la cruz de Santiago en su superficie⁴⁷⁶.

Tras este sarcófago, que marca el tránsito de la Edad Media al Renacimiento por el sentido clásico de sus esculturas y por el peculiar uso de los motivos decorativos, pese a compartir también algunas características con los sepulcros de los anteriores reyes de Aragón como el carácter representativo de las yacentes, el predominio de temas religiosos en la decoración escultórica, o la ausencia de contenidos macabros⁴⁷⁷, debe cerrarse el corpus de obras relativas a sarcófagos con representación yacente regia. No obstante, antes de finalizar el epigrafe se hará una breve referencia a dos obras más. Por un lado, la policromía que, parece ser, decoraba uno de los sepulcros de la capilla de San Bartolomé del monasterio de Sijena, como se sabe uno de los panteones más tempranos; por otro, una problemática lápida barcelonesa que ha sido identificada como perteneciente al condestable de Portugal.

*^(Fig.47)La primera de estas obras es la yacente, aunque esta vez en soporte pictórico, que, conforme a descripciones de los autores antiguos, decoraba el **sepulcro de doña Sancha de Castilla**, esposa de Alfonso II, fundadora del cenobio de Sijena e iniciadora del mausoleo regio⁴⁷⁸. Según las noticias del cosmógrafo Juan

⁴⁷⁶ Adviértase la presencia, en efigie o en símbolo, de los dos santos guerreros propios de Castilla y de Aragón en las joyas de ambos reyes que se repite en la escultura que decora los laterales. No sólo eran patronos de sus respectivas coronas, sino que, además, se situaban bajo su protección aquellos quienes luchaban contra el musulmán y la herejía en defensa de la fe cristiana. Hay que decir que la utilización de santos militares en los programas iconográficos de los sepulcros fue algo relativamente habitual en los monumentos funerarios de los nobles según informa SÁNCHEZ PRIETO, *Nobleza y poder militar*, pág. 628.

⁴⁷⁷ Tan presentes, por otra parte, en otras áreas peninsulares. Al respecto, vid. Francesca ESPAÑOL BERTÁN, *Lo macabro en el gótico hispano*, Colección Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992. Como se ha visto, los reyes de Aragón, incluidos don Fernando y doña Isabel, optaron por una iconografía plácida de la muerte, entendida como reposo definitivo.

⁴⁷⁸ La reina pretendía tener, con esta fundación, además de consolidar el dominio regio en zonas escasamente pobladas, un lugar de recluir en vida monástica a las hijas de la nobleza del país. La mencionada fundación se produce en 1183 bajo la protección real. Al pertenecer el territorio donde se afincaba a la Orden de San Juan por donación de Ramón Berenguer IV, el monasterio quedaría vinculado a dicha orden. Su regla monástica resultó un tanto atípica al no existir ningún otro convento sanjuanista femenino en la península, de forma que se concibió como una síntesis de las reglas de San Agustín y la denominada “de Sijena”, muchos de cuyos usos y obligaciones fueron ideados por la propia reina Sancha y redactados por el obispo de Huesca. Más información en Ricardo DEL ARCO Y GARAY, “El monasterio de Sijena”, en *Linajes de Aragón, Linajes de Aragón. Revista histórica, genealógica y heráldica de las familias aragonesas*, vol. IV, nºs 11 y 12, Zaragoza, 1913, págs. 201-140, citado en Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pág. 417, n. 26 –se verá MARTÍNEZ BUENAGA, *Arquitectura cisterciense*–; en Juan Manuel PALACIOS SÁNCHEZ, *El Real Monasterio de Sijena. Introducción a la historia del monasterio*, Caja de Ahorros de la Inmaculada. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Zaragoza, 1980; y, más reciente, Dulce OCÓN ALONSO, “El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de



Bautista Labaña, quien visitó el monasterio el 8 de enero de 1611, las tumbas reales eran de piedra elevada sobre un podio, en arcosolio y sin esculturas. No obstante, afirmaba, la sepultura de la reina Sancha había recibido “el adorno de su efigie” pintado sobre la tapa, además de otra decoración policromada dedicada a la parábola de las Vírgenes prudentes en el tímpano del arcosolio⁴⁷⁹. Por otra parte, también había sido representada su *elevatio animae* pues, en lo alto, podía distinguirse a dos ángeles que llevaban, en un lienzo, el alma de la ilustre difunta hacia los cielos. No se conocen más detalles.

El estado de conservación de esta policromía ya presentaba evidentes signos de fragilidad cuando, en 1928 August L. Mayer escribía: “escasos restos de pinturas se ven en el sepulcro de la fundadora de dicho convento, la reina Sancha de Castilla”⁴⁸⁰. Y, ya antes de mediar el siglo pasado, Ricardo del Arco no pudo ver ningún resto de esta decoración, como tampoco logró distinguir indicios de la policromía del sepulcro de Pedro II, contiguo, que también estuvo decorado con pinturas, aunque no consta que con figuración regia⁴⁸¹.

*(Fig.48) Conviene advertir que, pese a pertenecer a doña Sancha, quien falleció en 1208 con fama de santidad, esta ornamentación se atribuye ya al siglo XV, cuando se decoraron con pinturas las paredes del templo y ciertos ataúdes, algunos de los cuales han llegado hasta hoy, como las preciosas cajas sepulcrales de María Jiménez Cornel (†1355), retirada al enviudar al monasterio sijenense⁴⁸², o el de doña Isabel de Aragón (†1434)⁴⁸³. Policromadas por Blasco de Grañén bajo el priorato de Beatriz Cornel, quien fue priora de Sijena entre 1407 y 1451⁴⁸⁴, las urnas presentan a las difuntas, identificadas por la heráldica que campea en sus paredes laterales, en la convencional disposición yacente, si bien ostentan diferencias en lo que concierne a

Aragón”, en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1997, págs. 35-39, donde intenta averiguar cómo se establecieron los lazos que parecen evidenciarse entre las pinturas del cenobio y el arte siciliano.

⁴⁷⁹ “en los dos está enterrada doña Sancha, en una tumba de piedra sobre la cual está pintada de muy ruin pintura la reina difunta con el hábito de freira, y otras que la acompañaron”. Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario de Aragón*, 1610-1611. Citado en DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 176.

⁴⁸⁰ Advertía que todavía era posible distinguir “una santa Virgen como Reina de los Cielos, rodeada de ángeles”. August L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Espasa-Calpe, Madrid, pág. 19. Citado en *Ibidem*, pág. 171.

⁴⁸¹ *Idem*.

⁴⁸² Casada con el infante Pedro de Portugal, era hija del señor de Aljafarín Pedro Cornel y de Urraca Artal de Luna, y hermana de Urraca Artal Cornel, también monja de Sijena. LACARRA, *Arte gótico*, pág. 47.

⁴⁸³ Sobre ella remito al reciente trabajo de Carmen BERLABÉ JOVÉ, “Caja sepulcral de Isabel de Aragón”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 140-141. En lo que sigue, BERLABÉ, *Isabel de Aragón*.

⁴⁸⁴ LACARRA, *Arte gótico*, pág. 48.



su indumentaria y la presencia o no de acólitos⁴⁸⁵. No muy distinta a ellas debió de ser la representación perteneciente a doña Sancha. La escasez de obras conservadas impide ofrecer un largo listado de precedentes cercanos a este tipo de sepulcro que debió suponer una alternativa viable y relativamente económica a otras formas de enterramiento más permanentes y suntuosas⁴⁸⁶. No obstante, además de las cajas trecentistas de fray Bernat de Travesseres y otras piezas de la Seo de Urgell, se destacará el sepulcro de Santa María de Cervelló, de hacia 1380, año en el que fue trasladado el cuerpo de la beata por orden de Pedro IV⁴⁸⁷, hoy expuesto en el museo Diocesano de Barcelona⁴⁸⁸.

*(Fig.49)La segunda obra a tratar con brevedad es la que se conoce como **lápida sepulcral del Condestable**, hoy conservada en la iglesia de Santa María del Mar de la ciudad de Barcelona⁴⁸⁹. Desgastada en exceso, lo que dificulta cualquier análisis iconográfico profundo y, por tanto, la confirmación de su dudosa identificación, la losa ha sido atribuida a varios artistas, entre ellos Joan Claperós⁴⁹⁰ y Francí Oller⁴⁹¹.

A pesar de conocerse el documento que señala el encargo de un cenotafio al escultor Joan Claperós en 1466, este contrato no se corresponde con la obra

⁴⁸⁵ En el caso de doña Isabel, la presencia de una religiosa a sus pies ha sido interpretada bien como el desdoblamiento de la difunta, un *alter ego* sin descartar la personificación del duelo de la comunidad, bien como la representación plástica de la comunidad doliente, a quien corresponde rezar por el alma de la difunta, iconografía muy cercana a la del precioso sarcófago del siglo XIV de Cañas, Logroño, donde tres lacrimosas religiosas aparecen sentadas a los pies de la difunta abadesa. BERLABÉ, *Isabel de Aragón*, pág. 140.

⁴⁸⁶ Rosa ALCOY I PEDRÓS, “Caixa del sarcòfag de Santa Maria de Cervelló”, en VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d’Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, pág. 157. Se verán como ALCOY, *Santa Maria de Cervelló* y VVAA, *Barcelona gòtica*.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pág. 157.

⁴⁸⁸ Agustí Durán suponía que los personajes que figuran en la caja no son sino un conseller de la ciudad de Barcelona y el cortejo que acompañó la procesión del traslado. Más detalles en Agustí DURÁN SANPERE, “Sarcófago de Isabel de Aragón”, en VVAA, *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, págs. 420-421. Este último se verá, en lo que sigue, VVAA, *Signos*.

⁴⁸⁹ Aunque en el siglo XVII se localizaba en un lado del altar mayor, actualmente se ubica en la capilla de la Virgen de los Desamparados. Jaume BARRACHINA NAVARRO, “Lápida del Conestable”, en VVAA, *Millenium. Història i art de l’esglèsia catalana. Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona. del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 389. En lo que sigue, BARRACHINA, *Lápida del conestable* y VVAA, *Millenium*.

⁴⁹⁰ Bonaventura BASSEGODA I AMIGÓ, *Santa Maria de la Mar. Monografía Histórica-Artística. Premiada en el concurs Pollés de la Associació d’Arquitectes de Catalunya de 1923*, vol. I, Indústries Gràfiques Fills de J. Thomas, Barcelona, 1925-1927, págs. 331-332. De lo que sí hay constancia es que Joan Claperós había sido el escogido para realizar el primer sepulcro fallido, de carácter monumental, según se desprende del contrato en el que, firmado el 12 de agosto de 1466, se comprometía a devolver el dinero que le adelantaban si no lo finalizaba. Véase Joan Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, “La sepultura de Pedro de Portugal. Una precisión de las noticias existentes acerca de la misma”, en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, n° 1, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Seminario de Investigación, Barcelona, 1960, págs. 76-77. En lo que sigue, MARTÍNEZ FERRANDO, *Sepultura*.

⁴⁹¹ DE DALMASES y JOSÉ en *Art gòtic*, pág. 206 sostienen que, al sobrevenerle a Claperós la muerte dos años después del contrato de la obra, fue continuada probablemente por Francí Oller.



conservada pues, según lo estipulado en la carta contractual, el sepulcro debía ser de alabastro cuando es de mármol⁴⁹², y debía tener un *simulacrum* del rey de tintes monumentales⁴⁹³ cuando en realidad sólo presenta la yacente en relieve del fugaz monarca. Se ha señalado que la poca suntuosidad del monumento, en principio no programada⁴⁹⁴, se debió a la voluntad de un cenotafio discreto por prudencia política⁴⁹⁵. En este sentido, hay que tener en cuenta que la lápida sepulcral era una de las manifestaciones más modestas del arte funerario, lo que favorecía que fuese empleada mayormente por aquellos que no podían costearse un monumento más costoso. No obstante, no fueron pocos quienes, pertenecientes a los altos estamentos, se inclinaron por esta opción movidos por un deseo de humildad y austeridad⁴⁹⁶; dentro de la familia real de Aragón pueden servir como ejemplos el caso de Martín I, quien dispuso que, primero, quería ser “enterrado en la puerta de la iglesia, en el claustro, con sólo una losa encima, para que los que salgan de la iglesia o entren pasen por encima de nuestra fosa”⁴⁹⁷, o el más tardío de Juan de Aragón, quien fue nieto bastardo de Fernando el Católico⁴⁹⁸.

Contra esta primera teoría, por un lado, sorprende que un rey tan preocupado por la promoción artística, como manifestó con el encargo de excepcionales obras, algunas de las cuales ya han sido analizadas, proyectase para sí un túmulo de tal

⁴⁹² El cambio de material pudo deberse a la dificultad en la obtención de alabastro, ya que, como señala el contrato y justifica un salvoconducto posterior, las canteras de Beuda se encontraban en territorio enemigo; Martínez Ferrando supuso que Claperós no pudo atravesar la línea de fuego de los dos partidos en guerra. MARTÍNEZ FERRANDO, *Sepulcro*, pág. 78. En esta misma línea se encuentra la suposición de ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 168.

⁴⁹³ Dejó dispuesto que, en el altar mayor y en un lugar visible, se colocase un “*monumentum lapideum paulum editum sive non multum altum [...] cum imaginibus lapideis ac in ipso vertice monumenti simulacrum sive imaginem nostri corporis armati ex lapide ipso sculptam imponi*”. Extraído de MARTÍNEZ FERRANDO, *Sepulcro*, pág. 76. Parece ser que Claperós presentó a los albaceas dos *mostres*: una de pergamino con el príncipe con unos ángeles, y otra de papel con diseños que no se conocen. *Ibidem*, pág. 78.

⁴⁹⁴ Conforme a las noticias documentales, el túmulo ideado era exento, presidido por la yacente del rey y con un sarcófago decorado con las figuras de una serie de santos, lo que estaría a la altura artística de la de sus predecesores. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 169. en él también estaba previsto se esculpiesen “*quatre senyals*” con los palos de Aragón. MARTÍNEZ FERRANDO, *Sepulcro*, pág. 76.

⁴⁹⁵ BARRACHINA, *Làpida del conestable*, pág. 389.

⁴⁹⁶ La riqueza de materiales de algunas lápidas sepulcrales obligan a advertir que no siempre fueron escogidas como símbolo de modestia, tal y como malinterpretaba Ariès, quien fue criticado, precisamente, por ver en este tipo de enterramientos su vertiente simple, nihilista y de vocación a la humildad. Sirvan como ejemplo las de Inglaterra, donde no sólo fueron características, sino que se destinaron a una gran parte de la población, desde el más humilde pescador al más ilustre obispo. Más información en Paul BINSKI, “Monumental Brasses”, en Jonathan ALEXANDER y Paul BINSKI (Eds.), *Age of chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*, Royal Academy of Arts, Weidenfield and Nicolson, London, 1992, págs. 171-173 —en lo que sigue, este último se verá como ALEXANDER y BINSKI (Eds.), *Age of chivalry*— y BINSKI, *Medieval death*, pág. 91.

⁴⁹⁷ DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 350.

⁴⁹⁸ REDONDO, *Sepulcro en España*, pág. 101.



sencillez. Por otro, la documentación conservada corrobora que el Condestable había ideado para sí un sepulcro exento de carácter monumental similar al de sus predecesores.

Una segunda hipótesis, acaso más probable, supone que la lápida se realizó, tras un período de vacilación y una espera de circunstancias más favorables, para atender los ruegos de doña Isabel, duquesa de Borgoña, esposa de Felipe el Bueno y tía de don Pedro, quien escribió una carta als consellers de Barcelona, a quienes don Pedro les “*lexou com outros por executadores de seu testamento*”, para instar a que se cumpliesen las últimas voluntades de su sobrino⁴⁹⁹. Así, razones derivadas de la convulsa situación política del momento junto con los deseos de los albaceas portugueses por volver a su tierra explican, conforme a Martínez Ferrando, la simplicidad con la que se realizó su enterramiento definitivo⁵⁰⁰.

Fuese movido por un verdadero interés por mostrar humildad, fuese porque las circunstancias políticas impidieron llevar a cabo su proyecto inicial mucho más magnífico y que estaría en la línea de su activa promoción artística, los restos del condestable se hallarían bajo una sencilla losa que muestra la figura de quien ha sido identificada como su persona. La cabeza, cubierta por un bonete típico de la época en el que fue advertida una corona hoy inexistente⁵⁰¹, está inclinada hacia un lado, probablemente hacia el altar, lo que indicaría que, en origen, se encontraba en el lado de la epístola del presbiterio. En sus manos ha sido señalada la presencia de un libro abierto⁵⁰² del que se distingue una correa de cierre que pende por la derecha. Muy poco es lo que puede observarse de su indumentaria, que parece la propia de inicios del XVI, al igual que las convenciones técnicas del bajo relieve⁵⁰³, del mismo modo que casi nada puede señalarse de los escudos que, completamente lisos⁵⁰⁴, lo flanquean en la parte inferior. La mala conservación del relieve, que impide

⁴⁹⁹ La carta, firmada el 25 de diciembre de 1466, apareció por vez primera en Joseph CALMETTE, *Louis XI, Jean II et la révolution catalane. Réimpression de l'édition de Toulouse 1902*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, pieza justificativa nº 19, pág. 531.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, pág. 80.

⁵⁰¹ En la descripción que ofrece Masià dice: “*es veu que és un rei el representat per la corona, mantell i espasa*”. M^a dels Àngels MASIÀ, “Joan Claperós i la tomba de Pere de Portugal”, en *Estudis Universitaris Catalans*, tom. XVII, Institució Patxot, Barcelona, 1932, pág. 302.

⁵⁰² Podría tratarse de un libro de oraciones, aunque Jaume Barrachina lo relaciona con las aptitudes del condestable que, como ya se ha señalado en otras obras analizadas por él promovidas, cultivaba las artes y la literatura. *Ibidem*.

⁵⁰³ Han sido puestas de relieve ciertas concomitancias con las losas de los Corbera de Breda y del canónigo Desplà, de la catedral de Barcelona, lo que parece proponer una fecha bastante avanzada de realización. *Idem*.

⁵⁰⁴ Por lo que parece que no llegaron a labrarse. Uno portaría las armas de Aragón y el otro las armas familiares de don Pedro de Portugal. Bassegoda creyó ver, en un extremo del almohadón de la cabeza, el



observar los detalles, imposibilita asegurar que, en efecto, el individuo representado es el condestable. La rigurosa ausencia de insignias, que parece ser total; la sencillez de la losa, de irreconocible factura; y el propio carácter del efímero rey, mecenas de extraordinarias obras de gran riqueza, hacen muy difícil la credibilidad de tal identificación a no ser que se acepte la hipótesis planteada por Martínez Ferrando.

- Su imagen en sepulcros ajenos

El tercer epígrafe que conforma el bloque dedicado a las imágenes del rey de Aragón insertas en obras de carácter fúnebre son aquellas que, aunque escasas, figuran en sarcófagos pertenecientes a otro titular, es decir, a sepulcros ajenos. Si bien el repertorio es limitado por serlo también el número de monumentos sepulcrales que cuentan con este tipo de iconografía, de acuerdo con la función a la que está destinada su representación, la posición del rey, que ya no aparece yacente, se altera.

*(Figs.50-55) Según el orden cronológico, la primera obra de este tipo donde consta representación regia es el **sepulcro de Santa Eulalia**, urna marmórea que, ubicada en la cripta de la catedral de la ciudad condal, guarda, en otra cajita interior, las reliquias de la ilustre beata barcelonesa⁵⁰⁵. Siguiendo la clasificación de H. Ludwig Hempel, el relieve que incumbe al presente análisis, pues el receptáculo contiene hasta ocho compartimentos historiados⁵⁰⁶, debería catalogarse como de figuración histórica en cuanto que es un intento deliberado de conmemoración⁵⁰⁷ al presentar el

escudo de don Pedro, aunque según Martínez Ferrando debió de ser el de la casa de Coimbra, a la que pertenecía el príncipe. Cabe la posibilidad de que en el lado opuesto también se labrase el de Aragón o de Urgell. MARTÍNEZ FERRANDO, *Sepulcro*, págs. 80-81.

⁵⁰⁵ El 1 de mayo se colocaba la primera piedra de la catedral de Santa Cruz y Santa Eulalia, tal y como consta en dos lápidas epigráficas que han sido reproducidas en Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *La catedral de Barcelona*, Evergráfica, León, 1983, pág. 9, o PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*, pág. 343, por citar dos ejemplos. Sobre su restauración, Joan BASSEGODA I NONELL, "El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 58, La Academia, Madrid, 1984, 1^{er} semestre, págs. 123-158.

⁵⁰⁶ Que representan la historia de la salida de Santa Eulalia de su casa, su comparecencia ante el tribunal de justicia, su flagelación, su martirio mediante apaleamiento, el tránsito de su espíritu en forma de paloma, la búsqueda de su sepulcro, el traslado de sus restos mortales a la catedral, y la restitución de la reliquia hurtada. Josep MAS Y DOMÈNECH, *Nota histórica. La cripta de Santa Eularia a la Séu de Barcelona*, Tipografía Católica, Barcelona, 1914, pág. 13. En lo que sigue, MAS, *Cripta de Santa Eularia*. La cubierta del sarcófago representa, en el lado delantero el segundo traslado y en el trasero, la forma en que el alma de la santa es llevada al cielo por ángeles. Augusto L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1960³, pág. 118. Se verá como MAYER, *Estilo gótico*.

⁵⁰⁷ H. Ludwig HEMPEL, "Storiche figurazioni, Medioevo", en VVAA, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, 1983, pág. 1. En adelante, HEMPEL, *Storiche figurazioni* y VVAA, *Enciclopedia universale*, respectivamente.



segundo traslado a la catedral acaecido un 10 de julio de 1339⁵⁰⁸. Descrita con bastante detalle en la documentación de la época⁵⁰⁹, esta segunda traslación consistió en ofrecer, a la Santa, una digna sepultura⁵¹⁰ en un momento especialmente propicio para el rey Pedro IV, quien se encontraba en la ciudad de Barcelona en una de sus primeras estancias como soberano para recibir el homenaje de quien, en poco tiempo, perdería su soberanía, Jaime III de Mallorca⁵¹¹. La importancia de este acontecimiento político la manifestaba el propio Ceremonioso cuando en su crónica especificaba: “*E, ans que lo dit rei de Mallorques partís de Barcelona, fon feta translació de la verge santa Eulàlia, cos sant de Barcelona*”⁵¹². Por haberse abordado en un capítulo anterior, nada más se va a añadir acerca del alto grado de ceremonial que alcanzó la solemne celebración, por lo que el análisis va a centrarse en el monumento marmóreo y, en concreto, en el relieve de la parte anterior de la tapa donde se presenta Pedro IV como parte integrante del cortejo procesional.

⁵⁰⁸ Santa Eulalia fue martirizada en el año 287. Sus reliquias habían sido depositadas en Santa María de las Arenas, en Barcelona, en el 877, aunque luego fueron trasladadas a la catedral de la ciudad. Consta, por evidencias documentales, que el 30 de agosto de 1337 se sacó su sepulcro de la cripta antigua y se depositó en la Tesorería, hoy sacristía de la capilla de las Almas, hasta que se concluyó la cripta gótica, donde se colocó el nuevo sepulcro. Esta situación provisional se alargó dos años hasta que, concluidos los trabajos de la capilla subterránea, pudieron llevarse los venerables restos. Vid. Josep BRACÓNS I CLAPÈS, “Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia”, en *Quaderns d’Arqueologia i Història de la Ciutat*, Ajuntament de Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat, Barcelona, 1980, págs. 120-121 –en adelante, BRACÓNS, *Revisió*– o Joan BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona. Un quart de segle d’Estudis, projectes i obres (1969-1994)*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1995, pág. 72 –aparecerá como BASSEGODA, *Els treballs i les hores*–.

⁵⁰⁹ Como el fragmento que se ofrece en la nota siguiente, que pertenece a una carta que se guarda en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Fondo Notarial, serie C, XIX, 4, según cita DURÁN, *Santa Eulàlia*, pág. 221, n. 3. Por otra parte, el capítulo II de la *Crònica* de Pedro IV es también una importante fuente de información, como se apuntaba en el capítulo dedicado a miniatura, en concreto en las líneas que hacen referencia a la miniatura del *Misal de Santa Eulàlia*, una de cuyas iniciales también presenta, en su campo, el momento de su traslado.

⁵¹⁰ Según citan los textos de la época “*magnam tombam lapideam que est in capella dicti beate virgines Eularie que est suptus altare maius dicte ecclesie et in ea invenerunt quandam parvam tombam marmorey lapidisque est longitudinis duorum palmorum et medii et altitudinis unius palmi, et inter ambas partes dicte tombe seu coperture partis erant scripta verba sequencia in literis nigris et vermiliis auro mixtis et cum una parva cruce in qualibet parte: “Hic resquiescit corpus beate Eularie Barchinonensis virginis et martiris Xti. et quod in vasculo isto fui positum anno incarnationis Domini Millesimo Tricentesimo Tricesimo Nono, sexto idus Julii”*”. Fragmento extraído de Agustí DURÁN I SANPERE, “El sepulcre de Santa Eulàlia”, en DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. 3, págs. 220-221, n. 3. Referido, a continuación, como DURÁN, *Santa Eulàlia*. El primero en transmitir la inscripción que rodea el sepulcro fue FLÓREZ, *España Sagrada*, tomo XXIX, págs. 321-322 conforme a BRACÓNS, *Revisió*, págs. 126-127, n. 15.

⁵¹¹ Algo advertido ya por MAS, *Cripta de Santa Eularia*, pág. 14. Reinterpretando la conveniencia de una ocasión propicia, Josep Bracóns puso sobre el papel sus sospechas de que, en realidad, para este célebre traslado, se esperó a una ocasión que fuese beneficiosa políticamente. BRACÓNS, *Revisió*, pág. 121.

⁵¹² PEDRO IV, *Crònica*, cap. II, pár. 35.



⁵¹³*(Fig.51)El modelo de este tipo de sepulcro, que consta de un sarcófago elevado mediante columnas cuya superficie ha sido labrada en varios paneles, incluida su tapa que, dispuesta en cuatro vertientes, se corona por varias esculturas, procede de los obradores italianos derivados del taller de Giovanni Pisano. Ya ha sido puesto de manifiesto, en diversas ocasiones, que, avanzado el reinado de Jaime II, se documenta la llegada de artistas de origen meridional que preludian el brote inmediato de una potente corriente italianizante que imprimirá huella, sobre todo, en el ámbito catalán. De hecho, que este monumento funerario había sido obra de artífices pisanos era algo aceptado por unanimidad, pues un documento de la época referente a las obras de la catedral así lo ponía de manifiesto⁵¹³. Parece ser que el prototipo directo del monumento funerario barcelonés era el arca de santo Domingo, localizada en Bolonia, aunque las intervenciones que la obra sufrió durante el Renacimiento impiden hacernos una idea de lo que pudo ser en un principio, por lo que las miradas deben dirigirse a su reproducción milanesa, el sepulcro de san Pedro Mártir, encomendado a Giovanni di Balduccio en 1335, que no es sino una copia, aunque enriquecida, del anterior⁵¹⁴. Añadía con acierto Josep Bracóns, que la producción barcelonesa también comparte ciertas analogías con el sepulcro de San Cerbone, obra de Goro di Gregorio concluida en 1324⁵¹⁵, lo que obliga a insertarla dentro de un conjunto de monumentos con una tipología y una función bien definidas⁵¹⁶. ⁵¹⁶*(Fig.52)El repertorio de iconografía hagiográfica y devocional de la Edad

⁵¹³ Sus líneas señalaban que un maestro “*de partibus pisanorum*” había iniciado el trabajo del sepulcro en septiembre de 1327. El texto de esta carta fue publicado por vez primera en Francesch CARRERAS Y CANDI, “Les obres de la catedral de Barcelona. 1298-1445”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol VII, Jaime Depús, Barcelona, 1913-1914, pág. 29. Por otra parte, Mario Salmi había escrito un artículo que versaba sobre los parecidos de esta obra barcelonesa con otras que existían en Italia, lo que le hacía llegar a la conclusión de que el escultor tenía que ser un discípulo muy próximo a Giovanni Pisano. Citado en DURÁN, *Santa Eulàlia*, pág. 218. También se abordaron las relaciones del túmulo barcelonés con Italia en FRANCO, *Siglo IX*, págs. 14-17.

⁵¹⁴ La obra, autógrafa, se concluyó en 1339. Localizada en San Eustorgio, Milán, apoya sobre cariátides que representan a las siete Virtudes y a la Obediencia, se halla ornamentada por ocho paneles que narran la vida del santo mártir y se corona por figuras exentas en su parte superior. Sobre el monumento y sus concomitancias con la obra boloñesa, remito a John WHITE, *Arte y arquitectura en Italia. 1250-1400*, Manuales Arte Catedral, Madrid, 1989, págs. 577-581. En lo que sigue, WHITE, *Arte y arquitectura*.

⁵¹⁵ En la catedral de Massa Maritima. Alinari. BRACÓN, *Revisió*, pág. 134. Sobre esta obra, también remito a WHITE, *Arte y arquitectura*, págs. 531-532.

⁵¹⁶ Como favorecer un mayor acercamiento de los feligreses al lugar santo que custodia las reliquias, a las que ahora se pueden rodear con el fin de garantizar una mayor eficacia taumatúrgica. Esta finalidad es lo que explica que sean sepulturas exentas y, muchas veces, elevadas por columnas. El ritual, que suponía “dar vueltas” al cuerpo santo pasando de rodillas por debajo del sarcófago, estaba muy extendido en el occidente medieval. Se ofrecen varios ejemplos, tanto peninsulares como ultrapirenaicos, en Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto”, en VVAA, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Cabildo de la S. M. I., Catedral de



Media permite constatar la utilización generalizada de este tipo de sarcófagos desde cuanto menos el siglo XIII hasta avanzado el XV en las distintas áreas europeas⁵¹⁷.

*(Fig.53) Desde luego, los territorios de la Corona de Aragón, según manifiestan los vestigios materiales y documentales, no constituyeron ninguna excepción; además del consecuente inmediato del encargo del sepulcro de los Santos mártires Sant Llucià y Sant Macià⁵¹⁸, el sepulcro de San Narciso de Sant Feliu de Gerona⁵¹⁹, labrado por Tournai hacia 1326-1328, compartía idénticas características, del mismo modo que también se configuran como claros ejemplos de esta adopción tipológica los retablos de San Vicenç de Sarrià, de Jaume Huguet, y el de San Esteban de Granollers, de los Vergós, que se adentran ya en el siglo XV.

La importación del modelo italiano habría venido de la mano de Lupo di Francesco, a quien fue atribuido no sólo el diseño general, sino también gran parte de las esculturas que lo decoran⁵²⁰. Desde luego, lo que merece especial atención

Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada, 2000, en especial el noveno epígrafe “Las vueltas al santo”, págs. 258-264. Que los rituales determinaron una estructura específica en los sepulcros de los santos ha vuelto a ponerse de manifiesto en el artículo de Rocío SÁNCHEZ-AMEIJEIRAS, “Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint’s Tomb”, en Stephen LAMIA y Elisabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Brepols, Turnhout, 2002, en especial págs. 27-29.

⁵¹⁷ Los ejemplos que aquí se presentan corresponden los manuscritos ingleses Ms. Ee 359 de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, del siglo XIII, donde se muestra a unos peregrinos ante la tumba de Eduardo el Confesor, cuyas aberturas laterales permiten un mayor acercamiento al cuerpo del santo; y el Ms. Hari 2278, del siglo XV, cuyo folio 100v ilustra a un grupo de feligreses ante la tumba de San Edmundo. Ejemplo escultórico que todavía hoy se conserva es el altar de Saint Alban, en la catedral de la misma ciudad, del siglo XIII. Una reproducción del mismo en Robert BARLETT, *Panorama medieval*, Blume, Barcelona, 2002, pág. 70 –en adelante BARLETT, *Panorama medieval*–. También se conservan numerosas representaciones en el soporte de la pintura, como es el caso de una de las pinturas del Palazzo Barberini, en Roma, donde varios enfermos oran ante un sarcófago similar al barcelonés.

⁵¹⁸ Encomendado por el obispo de Vic Galcerán Sacosta. Parece ser que la promovió en 1342, pero no sólo la realización del nuevo sepulcro, sino también una traslación de las reliquias que quería fuese tan solemne como la que había presenciado en la ciudad de Barcelona. Más consecuentes en FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, pág. 112.

⁵¹⁹ Fue sustituido por un sepulcro de plata, por lo que la obra gótica fue arrinconada y adosada a un muro. Hoy vuelve a mostrarse tal y como fue concebido en origen, exento y sobre columnas. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 108.

⁵²⁰ Ya Ángela Franco había considerado la hipótesis de una intervención del maestro en el sepulcro de Santa Eulalia. FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, pág. 110. El maestro Lupo Francisci debió colaborar con Giovanni Pisano en el trono de la catedral de Pisa antes de trabajar bajo las órdenes de Tino di Camaino, a quien sucedió en 1315 en la construcción del Duomo pisano. Tras ser el arquitecto principal de la ciudad de Pisa, viajó a Barcelona en 1327. Josep BRACÓNS CLAPÉS, “Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia”, en *D’Art. La Catedral de Barcelona*, nº 19, Universitat de Barcelona, Departament d’Art, Barcelona, 1993, págs. 44-46. En lo que sigue, BRACÓNS, *Lupo di Francesco*. El autor indica, además, que es posible vincular la llegada del italiano a Barcelona con la embajada pisana que se desplazó a dicha ciudad en 1326 para firmar la paz tras la conquista de Cerdeña, algo que vuelve a mencionar en su reciente publicación Josep BRACÓNS CLAPÉS, “El arte gótico en la Corona de Aragón y el mundo mediterráneo”, en Eduard CARBONELL y Roberto CASSANELLI (Eds.), *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del renacimiento*, Lunberg, Barcelona, 2003, pág. 67. Se verán BRACÓNS, *Corona de Aragón* y CARBONELL y CASSANELLI (Eds.), *Mediterráneo*.



V. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura

789

aquí es la novedad que supone la cubierta, que se halla historiada con motivos contemporáneos a la ejecución de la obra, algo excepcional por entonces en el ámbito de la Corona de Aragón⁵²¹. *(Fig.54)Resultado del cincel de otro escultor italiano entre 1337-1339⁵²², coincidiendo con la conclusión de la cripta gótica y con la consiguiente traslación del cuerpo de la beata, el fragmento que más interesa es la parte frontal de la tapa que, como queda dicho, exhibe la solemne ceremonia de 1339. En el lado derecho, ante lo que podría ser la parte baja del nuevo monumento sepulcral según desvelan las columnitas que sustentan lo que podría ser la base donde luego se asentaría el sarcófago, puede observarse a cuatro obispos que examinan el cuerpo de Santa Eulalia, el cual será envuelto por la extensa tela que la encuadra visualmente. Entre los personajes de la comitiva que sigue a los dignatarios religiosos, quienes deberían identificarse con el “cardenal de Rodés”, “l’arquebisbe de Tarragona” y algunos de los “bisbes e prelats de nostres regnes”⁵²³, destacan, en primer término, tres individuos. Indudablemente, el del centro es el rey Pedro IV quien, coronado y ataviado con una ropa de anchas mangas, se despoja de uno de sus guantes para tocar a la santa, con su mano diestra, antes de que sea dispuesta en el sepulcro definitivo⁵²⁴. La identificación no genera ningún tipo de duda, pues no sólo se constata documentalmente su presencia en la procesión, sino también su participación según señala él mismo en su crónica: “portam lo dit cors sant en nostres

⁵²¹ BRACÓNS, *Revisió*, pág. 131.

⁵²² Más cercano al hacer de Giovanni Balduccio, aunque no de su mano conforme a FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, pág. 111. Lupo di Francesco habría vuelto a Italia en 1336, donde trabajó, junto con su hijo Gerio, en la iglesia de Santa Catalina de Pisa. BRACÓNS, *Lupo di Francesco*, pág. 46. La mayoría de autores suponen que el sarcófago se labró en dos fases diferentes –BASSEGODA, *Els treballs i les hores*, pág. 72; DURÁN y AINAUD, *Escultura gòtica*, pág. 193; o DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 133, por ejemplo–, aunque no hay unanimidad en lo que concierne al número de artistas que trabajaron en él. Sostienen que fueron dos DURÁN y AINAUD, *Escultura gòtica*, pág. 193 o AZCÁRATE, *Arte gòtico*, pág. 222, mientras que advierte tres manos Alexandre SOLER I MARCH, “Sarcòfag de Santa Eulàlia a la Catedral de Barcelona”, en *Arquitectura i Urbanisme*, n° 3, Associació d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, septiembre de 1934, págs. 12-13 –en adelante, SOLER, *Sarcòfag*–. Indecisos se muestran Mario SALMI, “Un monumento della scultura pisana a Barcellona”, en *Miscellanea di Storia dell’Arte in onore di Igino Benvenuto Supino, a cura della Rivista d’Arte*, Firenze, 1933, págs. 125-139 –citado en BASSEGODA, *Els treballs i les hores*, pág. 71–, y BRACÓNS, *Revisió*, pág. 134. Sobre ambas problemáticas remito a FRANCO, *Relaciones hispano-italianas*, págs. 109-110. Tras haberse concluido el sarcófago constan, no obstante, ciertos cambios tempranos en su estructura. M^a Rosa Terés hallaba un documento fechado en enero de 1405 que registraba los pagos para “serrar les colones de marbre que maseren al moniment de Santa Eulàlia”. Archivo de la Corona de Aragón. Llibre d’Obres, 1403-1405, II, fols. 48r y 48v. Citado en BRACÓNS, *Lupo di Francesco*, pág. 48, n. 12.

⁵²³ Quienes habían acudido al reino de Aragón con motivo de un concilio general que se había celebrado en la ciudad de Tarragona. PEDRO IV, *Crònica*, cap. II, párs. 34 y 35. Los nombres de todos ellos figuran en la relación que, del acontecimiento, se ha conservado en el ya citado documento del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Fondo Notarial, serie C, XIX, 4.

⁵²⁴ Conviene recordar que las reliquias pueden contaminar de santidad a todo lo que haya entrado en contacto con ellas.



*mans*⁵²⁵. Teniendo en cuenta que el escultor debía reflejar, en altorrelieve, la ceremonia de la segunda traslación, la presencia del rey de Aragón está plenamente justificada y no plantea ninguna duda, pero ¿qué ocurre con quienes lo rodean?

Lo cierto es que nada permite asegurar la identidad de los que flanquean al soberano, si bien ha sido señalado que el de su derecha, “muy parecido fisionómicamente” al rey Pedro a juicio de Alexandre Soler⁵²⁶, bien pudiera ser el infante don Jaime⁵²⁷, hermano del rey y entonces conde de Urgell⁵²⁸; la abundancia de telas en su indumentaria y la diadema que parece intuirse sobre su cabeza podrían ser otros argumentos que apoyarían la hipótesis. Unánimemente se ha afirmado la ausencia del rey de Mallorca aunque, conforme a los fundamentos materiales tan frágiles como los que sostienen la suposición anterior, quizás pudiera serlo el personaje que, también diademado, se coloca en segundo término, justo detrás del Ceremonioso⁵²⁹. Por otra parte, y en la misma línea hipotética, la persona ataviada con el hábito del cordón y con gesto turbado a cuyos pies, sentado en el suelo, se dispone un perro que observa, atento, al rey, podría ser la reina Elisenda, quien entonces ya se encontraba recluida en el monasterio de Santa María de Pedralbes, lo que explicaría su atavío franciscano y su colocación en primer término entre el cardenal foráneo y el rey aragonés⁵³⁰. Es verdad que estas identificaciones no son más que suposiciones, pero del mismo modo que en la escena hay una veracidad en la representación, aunque esquemática, del sepulcro de la santa, cabe la posibilidad de que el artesano quisiera representar también a las más altas dignidades, tanto del ámbito religioso como civil, que participaron efectivamente en el célebre acontecimiento que, unos años después, volvería a ser plasmado en una hermosa miniatura del *Misal de Santa Eulalia*⁵³¹.

⁵²⁵ PEDRO IV, *Crònica*, cap. II, pár. 35.

⁵²⁶ SOLER, *Sarcòfag*, pág. 12.

⁵²⁷ Josep Bracóns advertía, tan sólo, un personaje de “indudable categoría principesca”. BRACÓNS, *Lupo di Francesco*, pág. 128.

⁵²⁸ Quien también estuvo presente en el traslado conforme los términos del rey Pedro: “*e l’infant en Jacme, frare nostre*”. PEDRO IV, *Crònica*, cap. II, pár. 35.

⁵²⁹ La ausencia de corona vendría explicada por el propio motivo que llevó al mallorquín a viajar hasta Barcelona: el obligado juramento de homenaje que, como vasallo, debía prestar al rey de Aragón. Por otra parte, la diferencia fisionómica entre este personaje diademado y los aragoneses, Pedro IV y el supuesto infante Jaime, mucho más parecidos, podría favorecer tal supuesto.

⁵³⁰ En este caso el perro, que adquiriría aquí un efectivo valor de fidelidad de acuerdo con el papel favorable que había protagonizado Elisenda para la consecución de la corona por Pedro IV, debería relacionarse con la reina viuda y no con el rey, a quien mira con especial atención.

⁵³¹ Que ha sido comentada en el capítulo dedicado a miniatura. Esta veracidad, no obstante, se rompe en el cuerpo de la beata que, aunque se muestra incorrupto, las fuentes mencionan que sus reliquias se guardaban en “ricas bolsas” según términos empleados por MAS, *Cripta de Santa Eularia*, pág. 13.



*^(Fig.55)Ya se ha señalado la novedad que suponía, en el ámbito del arte de los territorios de la Corona, la labra de una escena contemporánea a la fecha de ejecución de la obra. No obstante, la aparición del tema iconográfico del traslado de los restos sagrados al relicario correspondiente no era ninguna novedad. Por señalar un ejemplo temprano se citará la *Pala d'Oro* de Venecia, donde se exhibe, en una de las placas esmaltadas del siglo XIII, la recepción del cuerpo de San Marcos en Venecia después de ser transportado desde Alejandría. Por otra parte, en la península, se confirman ejemplos anteriores que relacionan a reyes, y sus representaciones figurativas, con ilustres relicarios. Caso paradigmático sería el de San Isidoro, posterior a 1063, donde aparecía el rey Fernando I con su séquito y, en otro de sus lados lamentablemente extraviado, la reina doña Sancha acompañada por cuatro personajes⁵³². Precedente más cercano todavía, por suponer la coexistencia de dos ciclos en una misma urna, el hagiográfico y el conmemorativo⁵³³, sería el arca de San Millán, de hacia 1067-1080, en una de cuyas placas de marfil se ha querido ver al rey Ramiro I en el momento de efectuar su ofrenda en compañía de Aparicio Escolástico⁵³⁴. No se finalizará con este comentario sin advertir una obra europea algo posterior aunque análoga por sus doble dimensión conceptual religiosa y política: el relicario de San Simeón que, entre 1377 y 1380, realizaron Francesco di Antonio da Milano y sus colaboradores por encargo de Elisabeth, esposa de Luis el Grande de Anjou⁵³⁵.

⁵³² El doble relicario fue encargado por Fernando I el 21 de diciembre de 1063 con motivo del traslado de los restos de Isidoro de Sevilla a la iglesia de San Juan y San Pelayo de León, que desde entonces pasaría a conocerse como San Isidoro. El mayor, de oro y que se ha perdido, contenía otro más pequeño de plata, que es el que se ha conservado en parte. Un estudio reciente sobre el mismo en Isidoro BANGO TORVISO, "Relicario de San Isidoro", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 228-229.

⁵³³ Aunque en este caso, de acuerdo con Isidro Bango, se haría extensivo a todos aquellos quienes habían intervenido en la obra: promotor, mecenas, mentor intelectual y artesanos. Isidro BANGO TORVISO, *El Románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pág. 14. Citado en Marta POZA YAGÜE, "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 394. En lo que sigue, POZA, *San Millán*.

⁵³⁴ Para más detalles remito al reciente estudio de Marta POZA YAGÜE, "Ramiro I y Aparicio Escolástico (placa del arca de San Millán)", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 396.

⁵³⁵ De plata sobredorada, en las composiciones de los paneles exteriores se muestra la historia de la santa y la leyenda local hasta la llegada de las reliquias a Zadar. La parte posterior está dominada por la contribución personal de la reina: en una de las imágenes doña Elisabeht, arrodillada con sus tres hijas, ofrece la caja o arqueta al santo. Una inscripción aclara la escena y, para hacer más auténtico el conjunto, se figuran en relieve numerosos personajes históricos. Conforme a los estudios que se han realizado sobre la pieza, tras este encargo se esconde la voluntad de los Anjou de afirmarse en una villa que manifestaba un deseo de reforzar su autonomía municipal. Un completo análisis en Igor FISCOVIC, "Châsse-reliquaire ou sarcophage de Saint Simeon", en VVAA, *L'Europe des Anjou*, págs. 351-353.



*(Fig.56)El segundo sarcófago que presenta imágenes de reyes de Aragón, es el **sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna** (†1382) que, entre 1379 y 1382⁵³⁶, realizó el barcelonés Pere Moragues, escultor y orfebre excepcional, para la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza⁵³⁷. Conforme a la fórmula que ya se ha visto en otras sepulturas coetáneas⁵³⁸, el túmulo presenta la yacente del difunto, de tamaño algo más grande que el natural, sobre un cajón con abundante decoración escultórica de duelo civil. A su alrededor, escenas del sepelio con veintiocho figuras de religiosos y un santo en lo alto⁵³⁹. En su día, al igual que la mayor parte de sarcófagos conservados de este tipo, estaría policromado y con fondos revestidos de pasta vítrea. De esta composición lo que más llama la atención son los tres personajes que destacan entre la masa de plorantes por su mayor dimensión, posición sedente y ubicación bajo ricos doseles en el centro y aristas del túmulo funerario. En el eje central, ataviado con indumentaria cardenalicia, quien ha sido identificado con Pedro Martínez de Luna, familiar del difunto y futuro Benedicto XIII⁵⁴⁰, aunque otros lo reconocieron como el papa Clemente VI (1342-1352), quien

⁵³⁶ Los documentos que corroboran la paternidad de la obra, donde Moragues se intitula “Maestro de obras de ymagines de piedra”, llevan fechas de 5 y 17 de marzo de 1379. Fueron dados a conocer por Manuel SERRANO Y SANZ, “Documentos relativos a la Pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, en *Revista de Archivos*, tom. XXXVI, pág. 411, según cita DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345.

⁵³⁷ Que el religioso había construido a sus expensas. CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX. La labor del escultor se centra en el decenio 1380-1390, aunque constan obras anteriores, como el encargo de las siete cruces de piedra que, colocadas en el monasterio de Montserrat en 1372, le encargó Pedro IV, o el sarcófago del prior del mismo monasterio, Jaume de Vivers, contratado el 24 de febrero de 1373. El grosor de su realización artística está conformado por los encargos anteriores, el magnífico sepulcro de don Lope Fernández de Luna, las obras de modificación de los sarcófagos de los padres de Pedro IV, que habían sido realizados por el maestro Aloi, algún sello para el rey, y la custodia de los Santos Corporales de Daroca. También se le han atribuido los monumentos funerarios de Juan Fernández de Heredia en Caspe, el de Hugo de Copóns en Solsona, y el de Ramón Serra en Santa María de Cervera, este último también atribuido a Jordi de Deu. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 229.

⁵³⁸ Émile Bertaux advertía importantes concomitancias compositivas entre esta sepultura y la del obispo don Antonio (†1375) en la catedral de Palma de Mallorca. Émile BERTAUX en “Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau de l’Archevêque D. Lope de Luna à Saragosse”, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, julio-agosto, Institució Patxot, Barcelona, 1909, pág. 402. En lo que sigue, BERTAUX, *Pere Moragues*.

⁵³⁹ Francesca Español advertía, en la composición de este friso corrido, unos planteamientos de extraordinaria modernidad por emplear el uso del *non finito*, tan frecuente en la escultura italiana del momento. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 249. El italianismo se haría extensivo al tratamiento del rostro de don Lope, donde parece evidenciarse una postura más próxima a la manera meridional, tendente al realismo. Joaquín YARZA LUACES, “El retrato medieval: la presencia del donante”, en VVAA, *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, 1994, pág. 82 –se verán YARZA, *Presencia del donante*, y VVAA, *Retrato en el Museo del Prado*-. No obstante, otros autores creen ver reflejados también influjos franceses y borgoñones, como DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 226. Este interés por el realismo ya fue advertido por Valentín Carderera, quien señalaba, con respecto a la yacente que era “de escrupulosa veracidad”. CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX.

⁵⁴⁰ Esta identificación la había sostenido BERTAUX, *Pere Moragues*, pág. 402.



había promovido a don Lope a la silla arzobispal⁵⁴¹. En los flancos laterales, dos reyes de Aragón.

*(Fig.57) Aunque anormal en la Corona de Aragón, según se verifica por los escasos ejemplos con los que se cuenta, la presencia de reyes en sarcófagos ajenos era algo relativamente habitual en los territorios europeos. Precedentes peninsulares pueden encontrarse en el ya aludido sarcófago de doña Blanca, de hacia 1156, donde el abatido Sancho III llora con desesperanza la muerte de su esposa. Algo más cercano es el sarcófago de don Fernando Alonso, hijo natural de Alfonso IX de León (†1285), en cuyo intradós del arco sepulcral se hallan los personajes principales del duelo, entre ellos un individuo coronado, quizás Sancho IV, apodado como el Bravo, quien reinaba en el año de su muerte⁵⁴². Igualmente, la estampa de soberanos en cortejos fúnebres fue frecuente en el resto de Europa. Ya el tan lastimado y luego restaurado féretro de Luis de Francia (†1260) parecía exhibir, en uno de sus flancos menores, dos reyes que portaban el lecho del malogrado hijo de San Luis⁵⁴³, del mismo modo que fueron muy habituales en las llamadas tumbas genealógicas, tan frecuentes en el reino de Inglaterra⁵⁴⁴. Es también dentro de este grupo donde deberían insertarse algunos de los sepulcros del reino napolitano, como, por citar dos ejemplos, el ya mencionado perteneciente a María de Hungría, de Tino de Camaino, donde aparecen siete de los ocho hijos de la reina, o el trabajado para los despojos del rey Roberto, este último labrado entre 1343-1344 por los hermanos Pacio y Giovanni Bertini y donde se muestra, entre otros reyes y familiares de Roberto, su esposa, doña Sancha de Mallorca⁵⁴⁵.

Puede observarse que, en líneas generales, la presencia de monarcas en sepulcros ajenos se explica por una razón parental, algo que se haría extensivo al

⁵⁴¹ CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX. De acuerdo con este autor se manifiesta DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345.

⁵⁴² Su pertenencia a la familia real es lo que permitió que la efigie de un rey presidiese la escena de sus exequias. Más información en Margarita RUIZ MALDONADO, "La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos", en M^a Luisa MELERO MONEO, Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, Anna ORRIOLS I ALSINA y Daniel RICO CAMPS (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universidad Autónoma de Bellaterra, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 599-608. En adelante, RUIZ MALDONADO, *Sepulcros salmantinos*, y MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*.

⁵⁴³ La restauración, llevada a cabo por Viollet-le-Duc, sólo muestra una efigie regia, la que pertenecería, supuestamente, a Enrique III de Inglaterra. Aparece publicada, entre otros, en SANTOS, *Saint-Denis*, fig. 20 A. El lado del flanco original, en el museo Carnavalet, se publica en ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, fig. 125. El dibujo que se presenta en las láminas procede del Ms. Clairambault 632, fol. 130 de la Bibliothèque National de France.

⁵⁴⁴ Como la de John de Eltham, hermano de San Eduardo. Sobre ellas remito al trabajo de McGEE, *Gothic tombs*.

⁵⁴⁵ Un análisis sobre la iconografía de la reina en ALOMAR, *Sancha de Mallorca*, pág. 30.



sepulcro zaragozano según sea identificada una de las regias figuraciones ubicadas en sus cantos. Veamos.

No hay duda alguna, conforme a la historiografía, de que uno de los soberanos es Pedro IV, en concreto el ubicado en el ángulo izquierdo⁵⁴⁶. Es verdad que no existen lazos familiares entre este monarca y don Lope, si bien consta que el arzobispo fue consejero del Ceremonioso y canciller de la corona⁵⁴⁷, lo que justificaría su inclusión en el sarcófago. La vacilación se produce con la identidad de la otra figuración regia, que es la que determinaría la integración o no de esta obra dentro del grupo de sarcófagos que, al igual que los anteriores, no hacen sino contener una exaltación de la dignidad familiar. La respuesta sería afirmativa si se siguen los presupuestos de Josep Bracóns, quien sugirió que esta segunda figura regia puede ser interpretada como una representación de Martín I, quien había contraído matrimonio, en 1372, con un miembro de la ilustre familia del prelado, María de Luna⁵⁴⁸. En este caso, como queda dicho, la decoración de la urna tendría una clara intención de celebración de la virtud dinástica, en coincidencia, claro está, con los ejemplos anteriores.

No obstante, si se sigue la historiografía tradicional⁵⁴⁹, esta segunda imagen corresponde a doña Sibila, quien había casado con el rey Pedro en 1377. Desde luego, si lo que el promotor deseaba era ensalzar su gloria personal, la colocación, en su sepulcro, de los representantes de los poderes civil y religioso a los que tanto había servido, era una lógica y hábil solución. En este caso, la pareja real debería identificarse con Pedro IV y quien, por entonces, era su esposa: Sibila de Fortià, a quien además había ungido el arzobispo difunto en el día de su coronación según el rey había dispuesto en su Ceremonial⁵⁵⁰. El vínculo arzobispo-reina no sería otro que el del rito regio, por lo que se habrían utilizado, para la imagen de la reina, los elementos iconográficos propios de la ceremonia de coronación, como manifiesta su

⁵⁴⁶ Pues todos los autores que han tratado de identificar las figuras coinciden. CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX; BERTAUX, *Pere Moragues*, pág. 402; DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345; o BRACÓNS, *Operibus*, págs. 210 y 211, n. 5.

⁵⁴⁷ Valentín Carderera señalaba que Pedro IV lo consideraba hombre de gran talento y lo trataba con distinguida consideración. No en vano, el arzobispo de Zaragoza influía en la política pues, además de ser el primer brazo del Estado y, por consiguiente, el de mayor importancia, asistía a combates, acaudillaba huestes propias, acompañaba a los reyes en distintos actos de relevancia y autorizaba con su firma y aprobación todas las disposiciones legales, incluso aquellos documentos y diplomas particulares que expedía la cancillería regia. Cito a CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX. De hecho, su nombre aparece recogido numerosas veces a lo largo de la crónica del Ceremonioso.

⁵⁴⁸ BRACÓNS, *Operibus*, pág. 211, n. 5.

⁵⁴⁹ *Ibidem*. Sigue al autor DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345.

⁵⁵⁰ "Por tal ordenamos que las reynas d Aragón sían consagradas por el arceuispe de Çaragoça e por los reyes d Aragón coronadas". Fragmento extraído de SAN VICENTE, *Códice y transcripción*, pág. 43.



vestimenta: la *camis* romana, el amito y la dalmática o casulla, indumentaria que llevó durante aquella formalidad pública⁵⁵¹. Si el escultor labró la imagen de la soberana según se exhibía en el día de su coronación, tampoco deben extrañar los indicios de haber tenido, al igual que la imagen del rey Pedro, un cetro en su mano derecha y un pomo en su izquierda, pues tales insignias le fueron entregadas en aquel memorable día⁵⁵².

*(Fig.58) No hay nada que permita verificar cuál es la correcta posibilidad, ni siquiera la comparación de dos obras que, del mismo artista, presentan las efigies de ambos soberanos, algo, por otra parte, totalmente excepcional en la iconografía del rey de Aragón. Las concomitancias existentes entre las imágenes del rey Pedro IV de la Custodia de los Sagrados Corporales de Daroca y del sepulcro de Lope Fernández de Luna son evidentes, ya no sólo en su semblante, con la barba partida, los cabellos ondulados y su aspecto orondo, sino también en su atuendo, como evidencia el amplio ropón que se frunce por el cinturón a la altura del talle. Sin embargo, también se manifiestan diferencias, como la pieza de encima o sobretodo, pues emplea una capa para la obra destinada a Daroca⁵⁵³ y un capuz para la zaragozana⁵⁵⁴. Si se centra la atención en Sibila de Fortià se verá que no comparte mucha afinidad con la escultura del sarcófago, si bien se observa cierta semejanza en lo que concierne a la longitud de sus cabellos y al tipo de indumentaria, en ambos casos abierta por los costados.

*(Fig.59) Consecuente inmediato al sarcófago anterior fue el **sepulcro del cardenal Pérez Calvillo** (†1404) que se encuentra en la capilla de los Calvillo de la catedral

⁵⁵¹ CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX y DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345. El Ceremonial dictado por Pedro IV dispone, con respecto a las vestiduras de la futura reina, “*e uiéstase primerament una camisa romana de lienço [...] e .I. camis de trapo de seda blanco e sobre el dito camiz cinyase .I. cordón de seda blanca e lieue .I. maniplo en el braço esquerro de semblant color e obra de la dalmatica. E [...] uiéstase la dalmática feyta a forma de dalmática de sotsdiáchono quando dize la pístola a la missa, la qual sia de uellut blanco fresada e sembrada de obrages d oro con perlas e piedras preciosas*”. Procede de SAN VICENTE, *Códice y transcripción*, pág. 46.

⁵⁵² “*E aquesto feyto el rey qui aquí será present vestido con las suyas insignias reyaes prenga la corona del altar é pósela en la cabeça de la reyna [...] e [...] el rey liure a la reyna el ceptre en la mano dreyta [...] E después el rey prenga el pomo d oro del altar e métalo en las manos de la reyna e tiéngalo en la mano ezquerra*”. *Ibidem*, págs. 49-50.

⁵⁵³ La capa era muy análoga al manto, del que tal vez fuese una reducción. José GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949, pág. 71. A partir de ahora, GUERRERO, *Las cantigas*.

⁵⁵⁴ Que venía a ser el heredero de los mantos cerrados y con capuchón. Carmen BERNÍS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956, pág. 40. En lo que sigue, BERNÍS, *Indumentaria medieval*.



aragonesa de Tarazona⁵⁵⁵. Puede apreciarse que el túmulo de alabastro evidencia las mismas características que el del arzobispo de Zaragoza, aunque con más riqueza decorativa. La similitud entre ambas obras acaso pueda ser explicada por la relación que mantuvo este prelado con la familia de los Luna, pues fue camarero papal y vicescanciller de Benedicto XIII, quizás el Sumo Pontífice aquí personificado en la parte central⁵⁵⁶. El mal estado de conservación del monumento funerario en algunas de sus partes, impide analizar las figuras descabezadas de las esquinas, que antaño fueron identificadas por Valentín Carderera como pertenecientes a Fernando I y doña Leonor⁵⁵⁷ y, por tanto, con reyes de Aragón. Lo único que puede señalarse es que, en este caso, los supuestos monarcas se disponen en pie y que, posiblemente, además de la corona que debían de ceñir sobre sus sienes, portarían las insignias propias de su condición, esto es, pomo y cetro.

- Imágenes fúnebres efímeras

Para completar el epígrafe consignado a las iconografía del rey de Aragón con carácter fúnebre, se hará mención a aquellas representaciones de índole efímera que, de aquellos soberanos, constan documentalmente. De acuerdo con su naturaleza perecedera, pues se realizaban con una finalidad muy precisa y con un límite temporal muy concreto, ninguna ha llegado hasta hoy, por lo que sólo pueden conocerse a través de notas dispersas por los legajos conservados en los distintos archivos. ^{*(Figs.60-63)} Son la **imagen pictórica de Alfonso V** para sus funerales en Valencia, la **efigie en cera del Magnánimo** efectuada para sus exequias en Huesca, y una **representación pintada del Príncipe de Viana**, procedente, al igual que la primera, de la capital del reino del Levante peninsular.

Así, las primeras referencias de este tipo, que mencionan la presencia de una representación del rey, conciernen a los funerales que, en honor a Alfonso V, se

⁵⁵⁵ Llamada, impropriamente, capilla de los cardenales. Joaquín MARTÍNEZ DÍEZ, *Tarazona histórica y monumental*, Coscolín, Zaragoza, 1972, pág. 58. En adelante, MARTÍNEZ DÍEZ, *Tarazona*.

⁵⁵⁶ Pues la figura central aquí muestra los atributos pontificales.

⁵⁵⁷ "En igual disposición [al del arzobispo don Lope] [...] hay tres lindas estatuillas [...] aunque el papa está vestido con el pontifical y la tiara. En la coronación de doña Leonor, esposa de Fernando I de Aragón, se mencionan las mismas vestiduras que Doña Sibila [en la sepultura del zaragozano]". CARDERERA, *Iconografía*, lám. XXIX, n. 1. Le siguió, en la suposición, DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 345. En la descripción que ofrece Joaquín Martínez, se omite cualquier referencia a los reyes –MARTÍNEZ DÍEZ, *Tarazona*, pág. 59–, al igual que ocurre con la brindada por DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 281 y con la de PÉREZ MONZÓN, *Catedrales góticas*, pág. 405.



realizaron en las ciudades de Valencia y de Huesca en 1458⁵⁵⁸. Esta práctica, que no tenía precedentes en las exequias de los soberanos en los territorios de la Corona de Aragón⁵⁵⁹, se había ido generalizando más o menos de un modo coetáneo en el resto de Europa a partir de una tradición que quiso que, en el servicio fúnebre, sobre todo en aquellos en los cuales el fallecido había muerto en otro lugar, se expusiera en el interior del catafalco o de la capilla ardiente uno o varios objetos que lo representasen⁵⁶⁰. Este hábito culminó en el desarrollo de la efigie del funeral, esto es, la figura del rey difunto que era respetada ritualmente como si fuese el propio soberano, pues lo representaba en cuanto a cuerpo político que sobrevivía al cuerpo mortal con arreglo al concepto de *rex qui nuncam moritur*⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ En el análisis se pasará por alto una costumbre que, aunque de gran interés, afectaba a las ceremonias de *solemnitat*, esto es, aquellas en las que no estaba el cuerpo presente y eran los signos representativos del monarca los que enmarcaban la ceremonia. Se trata de la sustitución de la reina viuda por parte de damas relevantes del lugar donde se realizaba la ceremonia, muy convincentes en su papel según las descripciones contemporáneas. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 170.

⁵⁵⁹ O al menos, no se conocen por el momento. Tan sólo consta una noticia anterior que concierne a los sufragios celebrados, en Barcelona, en honor de Leonor de Aragón, quien había sido reina de Chipre (†1416). Según una descripción incluida en un documento relativo a la restauración de un *drap pintat* por Alonso de Córdoba a finales del siglo XV, se conoce que fue pintado en un tejido una representación de la reina tal y como estuvo expuesto su cuerpo en la capilla mortuoria, su título de nobleza y el escudo de armas de su familia. Pere MIQUEL CARBONELL, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1864, 28:247. Referido en Mary GRIZZARD, “Estandartes funerarios ejecutados por Bernardo Martorell, en el siglo XVI para la reina Violante y el obispo Capera”, en DE LA FUENTE (Coord.), *Arte funerario*, pág. 102. Sobre la ausencia de efigies en los funerales castellanos remito a Ariel GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1998, en especial “Las efigies reales y los lugares de inhumación”, págs. 308-318 y también a Denis MENJOT, “Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age”, en NÚÑEZ y PORTELA (Eds.), *Idea y sentimiento*, pág. 132.

⁵⁶⁰ Un falso ataúd cubierto por paños mortuorios, una cota de armas o una corona si se trataba de un rey. Más información en Ralph E. GIESEY, *Le roi ne meurt jamais; les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1987, pág. 138. Aparecerá como GIESEY, *Le roi ne meurt jamais*. Los ejemplos que se reproducen en la lámina 15 ^{*(Fig.63)} se refieren a las honras que se celebraron en honor a Alfonso V en Barcelona y a Fernando II en Mallorca. El primero procede de los *Dietaris de la Generalitat*, donde la noticia relativa a los funerales del Magnánimo se acompaña de unos dibujos que presentan el *capell ardent*, que se instalaba sobre las gradas de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona, y los elementos emblemáticos que representaban al rey sobre el ataúd emplazado bajo el complejo baldaquino. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 214. El segundo pertenece al *Llibre de jurisdiccions i estils* –Archivo del Reino de Mallorca, cód. 13, rotlle 114– cuyo folio 264r, donde se notifica la muerte de Fernando el Católico, presenta, en uno de sus márgenes, un ataúd sobre el cual ha sido dispuesta una corona. Descripción interna del manuscrito en Antoni MUT CALAFELL, “Llibre de jurisdiccions i estils”, en VVAA, *Gran enciclopèdia de Mallorca*, Promomallorca, Palma de Mallorca, 1991, págs. 354-355.

⁵⁶¹ Sobre esta cuestión remito al capítulo “El rey nunca muere” de Ernst H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Universidad, Madrid, 1985, págs. 297-420 –referido como KANTOROWICZ, *Dos cuerpos del rey*–. Son también de interés GIESEY, *Le roi ne meurt jamais* y David FREEDBERG, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, 1989 –he consultado la versión francesa, de 1998, que será citada como FREEDBERG, *Pouvoir des images*, págs. 248 y sig.–. La suntuosidad de estas celebraciones representativas se observa también en los funerales que se realizaron en honor al príncipe de Gales en San Juan de los Reyes, pues en sus exequias se preparó un catafalco cubierto de luminarias en cuyo centro se colocó “la representación del príncipe, cubierto de terciopelo negro”, además de ubicarse 30 bustos armados con las armas del difunto en el coro de la iglesia. *Antonio de Lalaing, señor de Montigny*:



*(Fig.64) Al margen del remoto precedente romano, donde es posible observar, en el cortejo de las *imagines*⁵⁶², bastantes analogías con estas efigies⁵⁶³, en la Edad Media es el reino de Inglaterra el más temprano en la exhibición de estas representaciones en los funerales de sus reyes, pues constan desde 1327, año en el que se inició la costumbre de colocar sobre el féretro la real representación *ad similitudinem regis*⁵⁶⁴. Con cuerpo de madera o cuero forrado de algodón y cubierta de yeso, la imagen se vestía con los ropajes de coronación y se acompañaba por las insignias de soberanía: corona, cetro y pomo⁵⁶⁵. La costumbre se introdujo en Francia en 1422, cuando Enrique V de Inglaterra murió en Vincennes y, conforme a la tradición inglesa, se preparó una efigie para sus exequias en Rouen y, quizás también, en Saint-Denis⁵⁶⁶. De ahí, se irradiaría a otros reinos continentales.

Como ya se ha expresado, esta usanza no se observa hasta 1458 en Aragón, si bien la intencionalidad de preparar y engalanar con profusión los monumentos funerarios de los reyes, acaso como signo de ostentación y recargamiento expresivo, se advierte ya antes. Sirva como ejemplo cercano a las honras de Alfonso V la imagen de la Virgen que, de gran tamaño y elaborada en plata, coronó el catafalco que la

«Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1510, pág. 460. Citado en CHECA, *Poder y piedad*, pág. 44.

⁵⁶² En la procesión funeral de los romanos se mostraba la imagen del finado en varios momentos de su vida: en vestimenta triunfal, como Augusto, o con las heridas de la muerte, como fue el caso de César. Esta imagen se colocaba cuando no se podía ver al difunto, bien porque estaba oculto en el sarcófago, bien porque estaba ausente al haber sido enterrado en otro lugar. Estos carros fúnebres no sólo eran utilizados en los funerales imperiales, sino que también constan en exequias de individuos privados, como manifiesta el relieve de Amiternum, del siglo I a. C. Más información en ARCE, *Funus imperatorum*, págs. 47-51. Por otra parte, los romanos también utilizaron imágenes de cera para recordar a los ancestros del patriciado, representaciones céricas que exponían en las *alae* de las casas, dentro de los *armoria*. No obstante, su función no es exactamente la misma a la que atribuyeron a las destinadas a los funerales. Sobre la capacidad de la imagen de cera de los ancestros a transmitir el recuerdo a la posteridad vid. Julius VON SCHLOSSER, *Histoire du portrait en cire*, Gallimard, Paris, 1997, pág. 22. En lo que sigue, VON SCHLOSSER, *Portrait en cire*.

⁵⁶³ Concomitancias ya en *Ibidem*.

⁵⁶⁴ En los funerales de Eduardo II, quien murió o fue asesinado en el castillo de Berkeley. Kantorowicz se pregunta si fue la apariencia desfigurada del soberano lo que hacía aconsejable el uso de una imagen o si había habido cambios importantes en las costumbres funerarias occidentales, aunque también debieron de influir razones prácticas, ya que las exequias se celebraron hasta tres meses después de su súbita muerte. KANTOROWICZ, *Dos cuerpos del rey*, pág. 393. Ralph Gieseey cree posible adelantar la fecha a 1307, año de la muerte de Eduardo I, y recuerda que en los funerales de Enrique II, en 1189, se expuso el cuerpo del rey, el verdadero, durante el desfile fúnebre; ¿Cabría ver en esta exposición un precedente a las efigies? GIESEY, *Le roi ne meurt jamais*, pág. 130. En Francia también constan estas actuaciones desde los merovingios, que transportaban los cadáveres reales con la cara descubierta. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, pág. 6.

⁵⁶⁵ Todavía hoy pueden contemplarse algunas conservadas en el museo de Westminster Abbey, en Londres.

⁵⁶⁶ KANTOROWICZ, *Dos cuerpos del rey*, pág. 393.



ciudad de Gerona dedicó para los funerales de su predecesor, Juan II (†1479)⁵⁶⁷. Este afán por la espectacularidad y el gusto por la ostentación⁵⁶⁸ no ocultaba, sin embargo, otra de las razones esenciales que llevaban a la creación de estos conjuntos funerarios: el antiguo vínculo que se establecía entre el municipio celebrante y el personaje difunto, pues las honras no eran sino “*lo deute que feels vassalls deuen retre a lur senyor natural*”⁵⁶⁹, es decir, la inherente intencionalidad política⁵⁷⁰. Es dentro de este contenido antropológico y político donde, necesariamente, deben insertarse los tres ejemplares confirmados de *representación del cors present* del rey de Aragón⁵⁷¹.

La figuración pictórica del Magnánimo de Valencia, que presidía sus exequias desde lo alto de un catafalco, “*un papallo molt alt*”⁵⁷² ubicado en el transepto de la catedral⁵⁷³, mostraba “*lo rey a caval ab l’espasa a la ma*” conforme a la descripción documental⁵⁷⁴, es decir, ofrecía una imagen ecuestre que puede recordar a las figuras sepulcrales italianas, como las de Verona, por ejemplo. Según explican las fuentes,

⁵⁶⁷ “*En la summitat del dit cimborri fou posada una statua d’argent figurada de nostra dona, de longitud de sis pams, la qual favoria e ornava molt lo dit tabernacle*”. Archivo Histórico de la Ciudad de Gerona, I.1.1, libro 97, fol. 20r. Fragmento publicado por SABATÉ, *Lo senyor rei és mort!*, págs. 99-100, n. 419.

⁵⁶⁸ Pues se alardea de haber conseguido un monumento mayor que en las veces precedentes, por ejemplo. Flocel SABATÉ, “*La mort d’Alfons el Magnànim: coneixença, divulgació i repercussió de la notícia*”, en Guido D’AGOSTINO y Giulia BUFFARDI (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona (Napoli, 1997)*. Atti, Comune di Napoli, Napoli, 2000, pág. 1906. A partir de ahora, SABATÉ, *Mort d’Alfons el Magnànim* y D’AGOSTINO y BUFFARDI (Eds.), *Congresso Internazionale*.

⁵⁶⁹ Archivo de la Paeria de Lérida. A-405-bis, fol. 9r. Fragmento extraído de SABATÉ, *Cerimònies fúnebres*, pág. 69.

⁵⁷⁰ No sólo entre el propio municipio, sino entre las distintas poblaciones. Flocel Sabaté advertía que en el siglo XV, poblaciones como Huesca, Lérida, Cervera, Gerona o Barcelona insistieron en detallar por escrito las pompas fúnebres, vigorizando o instaurando pormenorizados memoriales “*de coses rares e dignes de memòria* [...] escritas, específicamente, para complacer a la Corona, impresionar a amigos y enemigos, y preparar un futuro donde fuese recordada “*en assídua recordació e memòria*” la pretendida pujanza actual. Cito a SABATÉ, *Mort d’Alfons el Magnànim*, pág. 1907.

⁵⁷¹ Aunque para Miguel Falomir este tipo de figuraciones desempeñaba una función similar y complementaria a la de los elementos heráldicos que venían acompañando desde antiguo este tipo de actos, para Flocel Sabaté era resultado de una búsqueda de estrategias antropológicas para estrechar una relación entre los súbditos y un monarca que a menudo se apreciaba como el señor distante. Vid. Miguel FALOMIR FAUS, “*Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval*”, en *Boletín de Arte*, n° 17, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, pág. 186 –aparecerá como FALOMIR, *Orígenes del retrato*– y SABATÉ, *Mort d’Alfons el Magnànim*, pág. 1902.

⁵⁷² Bajo este pabellón, adornado con armas reales, se colocaba un túmulo, “*un lit molt alt e damunt huna tomba*”, cubierto de paño de oro y rodeado de las cruces de todas las parroquias. Carlos LALIENA CORBERA y María Teresa IRANZO MUÑO, “*Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos*”, en *Aragón en la Edad Media*, n° IX, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1991, pág. 60. En lo que sigue, LALIENA e IRANZO, *Exequias de Alfonso V*.

⁵⁷³ FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 186.

⁵⁷⁴ José SANCHÍS Y SIVERA, *Dietari del capellà d’Anfós el Magnànim. Instrucció, Notes i Transcripció per Josep Sanchís y Sivera*, Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia, 1932, pág. 213. En lo que sigue, SANCHÍS, *Dietari*.



su imagen fue objeto de un sermón en el cual se celebraron “*les magnificencias e actes virtuosos del dit senyor rey*”⁵⁷⁵, liturgia que vuelve a conectar con los antiguos precedentes romanos⁵⁷⁶.

Por su parte, la ciudad de Huesca encargó otro tipo de figuración de este mismo rey para sus funerales. Según se especifica en un manuscrito, el pintor Johan d’Uroc recibió 30 sueldos por la realización de una imagen en cera que presentaba la “*semblança e cara del senyor rey*”⁵⁷⁷ acompañada por los emblemas característicos de su dignidad: el cetro y el pomo⁵⁷⁸, estos últimos ejecutados, según las referencias de los pagos conservados, por Martin de Araus⁵⁷⁹. La imagen coronaría la capilla ardiente que, construida para tal evento, se dispuso en la plaza de la Zuda⁵⁸⁰.

Tal y como señalaba Miquel Falomir, se desconoce el momento exacto en el cual se introdujo la inclusión de imágenes céreas del soberano fallecido en los funerales de la Corona de Aragón, del mismo modo que tampoco se sabe si fue una práctica favorecida por la monarquía o si era el resultado de la voluntad de quienes organizaban las exequias en cada uno de los municipios⁵⁸¹. Lo único corroborado es que el ceremonial llevado a cabo en Huesca coincidía, punto por punto, con los ritos funerarios diseñados para el homenaje final prestado a los monarcas franceses del siglo XV⁵⁸² salvo en la presencia del soberano, que en Huesca, claro está, no fue posible. En este sentido, Laliena e Iranzo llamaban la atención sobre la sorpresa que suponía la aplicación de un ritual cuyo desarrollo inicial se remontaba a 36 años

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Polibio explicaba: “Cuando un personaje ilustre desaparece, y cuando se celebran sus funerales, se le transporta con gran solemnidad al forum, al lugar llamado de los rostros; se le expone en posición vertical, más raramente está estirado. El pueblo se acerca a su alrededor, y un hijo del difunto, si es posible adulto [...] u otro de sus parientes, sube para honrar las virtudes del desaparecido y los éxitos que ha tenido en vida. El resultado es que [...] todos experimentan una emoción tal que el duelo cesa de parecer limitado a la familia y se convierte en el de todo el pueblo”. POLIBIO, *Histoires*, VI, 52-53. Extraído de VON SCHLOSSER, *Portrait en cire*, pág. 22. Sobre la *laudatio funebris*, remito a Javier ARCE MARTÍNEZ, *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Electa, Madrid, 2000.

⁵⁷⁷ LALIENA e IRANZO, *Exequias de Alfonso V*, pág. 71.

⁵⁷⁸ FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 186, n. 43.

⁵⁷⁹ Estas referencias dicen: “Item, pagaron a Johan d’Uroc, pintor, porque fizo la semblança e cara del senyor rey, 30 sueldos [...] Item, pagaron a don Martin de Araus porque fizo el pomo e la verga para las manos del senyor rey, 6 sueldos”. Fragmentos de LALIENA e IRANZO, *Exequias de Alfonso V*, pág. 58, n. 9 y 10.

⁵⁸⁰ Sería de planta cuadrada con cuatro maderos en los ángulos y otras dos vigas cruzadas en la parte superior para soportar el “sobrecielo” de tela. Esta estructura se cubrió con un telón que cerraba el espacio y que se adornaba con tres escudos. Por otra parte, el túmulo estaba cubierto por un costoso paño de gran calidad que estaba engalanado con las armas del rey, las de Aragón y las de Huesca. Es sobre este túmulo donde fue dispuesta la efigie de don Alfonso. *Ibidem*, pág. 58. Como se ve, comparte, en general, las mismas características que la *capella ardent* que se ilustra en el folio de los *Dietaris de la Generalitat*, reproducido en las láminas.

⁵⁸¹ FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 186.

⁵⁸² Conforme a los estudios de LALIENA e IRANZO, *Exequias de Alfonso*, págs. 59-60.



antes y que, como ya se ha advertido, carecía de contactos con las costumbres funerarias de los monarcas hispanos y de consecuentes en la Corona de Aragón⁵⁸³. Según los autores, esta ceremonia era un homenaje ya no al rey, quien había fallecido mes y medio antes en la lejana Nápoles, sino a su dignidad real, que no moría con él y que era representada mediante su efigie y los objetos que simbolizaban su poder soberano. De acuerdo con esta idea, sostienen, esta pompa fúnebre fue creada y organizada por las autoridades urbanas y ejecutada en el marco de la ciudad para consolidar los lazos sociales y políticos; no en vano, la decoración heráldica de los escudos del catafalco era la enseña del monarca, la de la Diputación del reino y la de la propia ciudad⁵⁸⁴.

La efigie de don Carlos, sobrino del Magnánimo, se supone que fue realizada con motivo de la devoción surgida hacia su persona poco después de los funerales que, en su honor, se realizaron en la ciudad de Valencia en 1461⁵⁸⁵. Los escritos de la época sólo cuentan que, transcurridos doce días desde sus exequias, “*per la molta gran amor que les gents avien al dit senyor princep, fonch messa la taula ab lo princep pintat en la Seu, en lo pilar del Concell, de front la trona*”⁵⁸⁶. Nada permite confirmar si se trataba de una verdadera efigie, del mismo modo que no se sabe si este “*princep pintat*” es el que, quizás, habría presidido días antes sus propios funerales, como fue el caso de la imagen ecuestre de Alfonso V que, sólo tres años antes, había encargado para sus honras fúnebres la misma ciudad levantina. Laliena e Iranzo sostienen esta figura sería una forma de expresión de una devoción popular parecida a la de cualquier otro santo⁵⁸⁷, por lo que no guardaría relación con el ritual funerario. No obstante, pese a la parquedad de referencias documentales, teniendo en cuenta que los funerales dedicados al príncipe Carlos se realizaron de manera muy similar a los del Magnánimo⁵⁸⁸ y que la representación fue colocada pocos días después de sus exequias, cuando el fugaz rey gozaba ya de fama de santidad, es posible presumir que, en efecto, fuese la misma representación.

⁵⁸³ Está confirmado que las actas municipales del reino de Aragón no vuelven a mencionar, con la excepción del príncipe de Viana, este tipo de iconografía ni en los funerales de sus predecesores ni en los de sus sucesores. *Ibidem*, pág. 56, n. 3.

⁵⁸⁴ *Idem*, págs. 65-68. En esta misma línea se hallaría Miquel Falomir, quien suponía que los instigadores de tal acontecimiento debían de ser los municipios dada la escasa repercusión de la utilización de este tipo de efigies en las honras fúnebres de los siguientes reyes de Aragón. FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 186.

⁵⁸⁵ LALIENA e IRANZO, *Exequias de Alfonso*, pág. 61.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ Aunque limitada en el tiempo, pues el Condestable no llegó a ser santificado. *Idem*.

⁵⁸⁸ *Id.*



Estas tres son las únicas referencias que se han recopilado sobre representaciones fúnebres de carácter efímero. En Aragón no constan consecuentes. No obstante, aunque en otro reino peninsular y de manera excepcional, muy poco después vuelve a apreciarse la utilización de una imagen que asume dignidad real en sustitución del soberano ausente. Nos referimos a la *Farsa de Ávila*, acaecida el 5 de junio de 1465 con el difunto Enrique IV como protagonista. Durante aquel drama, una representación en madera del rey, vestida de luto y con las insignias de su dignidad –corona, cetro, espada y otra que no especifican los textos de la época–, era despojada de sus atributos y, finalmente, expulsada del trono⁵⁸⁹.

3.1.2.- Con carácter devocional

Otro grupo de figuraciones religiosas del rey de Aragón son las que tienen un carácter devocional. Dentro de este conjunto, se han distinguido las que se presentan en las portadas, las que exhiben los retablos y, finalmente, aquellas que, de naturaleza efímera, se ubicaban en altares ante los santos con el fin de conseguir una petición, es decir, los exvotos.

- En las portadas

*(Fig.65)La primera obra que, por cronología, se inserta dentro de esta colección de imágenes es la espectacular **portada de la abadía de Santa María de Ripoll** cuya escultura, labrada entre 1131-1170 como fechas extremas⁵⁹⁰, guarda ciertos parecidos estilísticos, según diversos autores, con la ya analizada tumba de Ramón

⁵⁸⁹ La utilización de la efigie permitió crear la ficción de la muerte del rey y la sustitución por su sucesor, el príncipe Alfonso. La *Farsa*, y su simbolismo, fue estudiada en profundidad por Angus MACKAY, "Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century. Castille", en *Past and Present. A journal of historical studies*, nº 107, mayo, Past and Present Society, Oxford, 1985, págs. 3-43. Algo similar sucedería dentro del marco inquisitorial, pues consta que los acusados huidos eran quemados en estatua, en efigie, como una verdadera aniquilación en vida, ante sus parientes, amigos y vecinos. Más detalles en Ángel SESMA MUÑOZ, "Violencia institucionalizada: el establecimiento de la Inquisición por los Reyes Católicos en la Corona de Aragón", en *Homenaje al profesor emérito Antonio Ubieto Arteta*, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1989, págs. 660-661.

⁵⁹⁰ RICO, *Signos e indicios*, pág. 160. Marisa Melero señalaba que la portada podría haberse iniciado en 1158, fecha de legitimación de Ramón Berenguer como rey de Aragón, o antes de su muerte en 1162, con ocasión de su entierro en un panteón quizás promovido por el mismo conde y del mismo taller, para algunos, de la fachada. Marisa MELERO MONEO, "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll", en *Cahiers de la civilisation médiévale. Xe-XIIIe siècles*, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, 46 année, avril-juin, 2003, pág. 157. En lo que sigue, como MELERO, *Propagande*.



Berenguer III y con los vestigios de la del destinatario desconocido⁵⁹¹. Aunque resumiendo mucho y dejando al margen aspectos relevantes de su complejo programa iconográfico⁵⁹², hay que advertir que la supuesta presencia del más alto representante barcelonés de la dignidad civil se debe más que a una verdadera expresión de la devoción de tal dignatario, al interés por mostrar visualmente la supeditación del poder temporal al eclesiástico o, aún mejor, la legitimación del poder real por parte de la Iglesia, según las últimas investigaciones⁵⁹³. De este modo, conviene precisar, la colocación de la fachada en este epígrafe sólo responde a uno de los múltiples significados que, de su confuso programa, han sido percibidos por los distintos estudiosos.

⁵⁹¹ Hay autores que suponen la mano directriz de un solo artista o, cuanto menos, la obra de un grupo de artistas de técnica unificada bajo la dirección de una fuerte personalidad. José GUDIOL RICART y Antonio GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. V. Arquitectura y escultura románicas, Plus Ultra, Madrid, 1948, pág. 66 –aparecerá como GUDIOL y GAYA, *Arquitectura y escultura románicas*–. Se ha sugerido que esta obra puede ser resultado del maestro rosellonés y su equipo que, poco después de 1151, se trasladó a Ripoll no se sabe si por el encargo de alguna de las obras que todavía se conserva, como el sarcófago de Ramón Berenguer III, la portada o el desaparecido cimborrio. Núria DE DALMASES I BALANÀ y Antoni JOSÉ PITARCH, *Història de l'Art Català*, vol I. Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII, Edicions 62, Barcelona, 1986, pág. 222. En lo que sigue, DE DALMASES y JOSÉ, *Inicis i l'art romànic*.

⁵⁹² Que ha sido objeto de numerosos artículos; entre los más significativos, José M^a PELLICER Y PAGÉS, *El monasterio de Ripoll. Memoria descriptiva de este célebre monumento en sus relaciones con la religión, las ciencias y el arte*, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Gerona, imprenta y librería de Vicente Dorca, Gerona, s/f –se verá como PELLICER, *Monasterio de Ripoll*–; Roland SANFAÇON, “Le portail de Ripoll, les héros et l'Apocalypse”, en *Cahiers de Civilisation médiévale, Xe-XIIIe siècles*, tomo III, n^{os} 1-4, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, 1970, págs. 139-147 –aparecerá como SANFAÇON, *Portail de Ripoll*–; Yves CHRISTE, “La colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n^o XXI, Paris, 1971, págs. 31-42 –en adelante, CHRISTE, *Colonne d'Arcadius*–; Xavier BARRAL I ALTET, “Le portail de Ripoll. État des Questions”, en *Les cahiers de Saint Michel de Cuixa, Centre Permanent de Recherches & Études Préromanes & Romanes. Roussillon, Conflent, Capcir, Cerdagne, Vallespir, Catalogne (IX-XI-XII et XIII siècles)*, n^o 9, Abbaye de Saint Michel de Cuxà, mai 1973, págs. 139-161 –referido como BARRAL, *Portail de Ripoll*–; Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Rieusset, S. A., Barcelona, 1975 –se citará JUNYENT, *Monestir de Ripoll*–; Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, “Simbolisme de Ripoll”, en *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XI*, Biblioteca Abat Oliba, Sèrie Il·lustrada 3, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975, págs. 141-159 –será referido como JUNYENT, *Simbolisme de Ripoll*–; RICO, *Signos e indicios*, págs. 107-176; Joaquín YARZA LUACES, “Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll”, en VVAA, *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, págs. 241-252 –se verán como YARZA, *Notes introductòries* y VVAA, *Catalunya romànica*–; Joaquín YARZA LUACES, “Lectura iconogràfica, programa religiós amb component polític”, en VVAA, *Catalunya romànica*, págs. 245-252 –aparecerá como YARZA, *Lectura iconogràfica*–; Xavier BARRAL ALTET, “L'escultura monumental”, en VVAA, *Catalunya romànica*, págs. 232-241 –en lo que sigue BARRAL, *Escultura monumental*–; Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, *La Basílica del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Parròquia de Santa Maria de Ripoll, Ripoll, 1991 –a partir de ahora, JUNYENT, *Basílica*–; Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, “La portalada”, en *L'art en el monestir de Santa Maria de Ripoll*, Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll, Ripoll, 1997 –se citará JUNYENT, *La portalada*–; o el tan reciente de MELERO, *Propagande*, págs. 135-157.

⁵⁹³ MELERO, *Propagande*, pág. 135.



⁵⁹⁴*(Fig.66)Ya hace algún tiempo, se señaló que su disposición arquitectónica, de gran coherencia, reinterpretaba un arco de triunfo romano de acuerdo con la idea triunfal del cristianismo que su iconografía pretendía manifestar⁵⁹⁴. En este sentido, Yves Christe advertía importantes afinidades con un hermoso relicario carolingio que Eginhardo había ofrecido, hacia el año 828⁵⁹⁵, a la abadía de Saint Servais de Maastricht⁵⁹⁶. Hoy desaparecida, aunque su estructura y decoración se conocen a través de dibujos, la pequeña obra de orfebrería parece confirmar que los influjos carolingios en el arte medieval peninsular se mantuvieron vivos durante largo tiempo: las concomitancias con la obra ripollense no hacen sino constatarlo. Entre los parecidos, Christe destacaba la presencia de un zócalo bajo o la división en tres zonas definidas por largas cornisas salientes⁵⁹⁷, por ejemplo, pero también ponía de manifiesto otras analogías relativas a la iconografía, pues en ambos casos se presentaba la imagen del triunfo de Cristo en la parte superior y, en la inferior, los personajes históricos que habían anunciado, preparaban o perseguían en el mundo terrenal el cumplimiento del reino de Dios⁵⁹⁸. Por otra parte, esta organización de la imagen de victoria era muy cercana a algunos programas político-religiosos del arte bizantino en el cual tanto se inspiró el mundo carolingio. Sirva de ilustración el ejemplo también aportado por Christe, la columna de Arcadio, de inicios del siglo V, en cuyo lado sur se ve, al igual que ocurre en las anteriores obras mencionadas, una

⁵⁹⁴ La interpretación de esta fachada como un arco de triunfo erigido a la gloria del cristianismo fue señalada por PELLICER, *Monasterio de Ripoll*, pág. 242, y luego recogida por Jacinto Verdaguer, en su obra *Canigó* (1880-1885), en cuyo *cant onzè* clamaba: “*Té son arc de trionf lo cristianisme; al rompre el jou feixuc del mahometisme, Catalunya l’aixeca a Jesucrist. Qui passarà per sota aqueixa arcada bé podrà dir que, en síntesi sagrada, lo món, lo temps i l’eternitat ha vis!*”. Narcís GAROLERA (Ed.), *Jacint Verdaguer. Canigó. Llegendes pirenaica del temps de la Reconquesta*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pág. 210.

⁵⁹⁵ Xavier BARRAL I ALTET, “From Late Antiquity to the Middle Ages”, en DUBY y DAVAL (Eds.), *Sculpture*, pág. 262. Se verá como BARRAL, *From late antiquity*.

⁵⁹⁶ CHRISTE, *Colonne d’Arcadius*, págs. 38-41. Conforme a noticias de Peter Lasko este arco de plata repujada, probablemente sobre núcleo de madera, era la base de un crucifijo. El dibujo del siglo XVII, realizado antes de su destrucción y que se reproduce en las láminas, se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, fr. 10440, c. 45. Peter LASKO, *Arte sacro. 800-1200*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1999, pág. 42. Se verá como LASKO, *Arte sacro*.

⁵⁹⁷ Este sistema de pisos divididos en varias escenas donde se desarrolla un vasto ciclo de temas bíblicos recuerda, en opinión de André Grabar y Carl Nordenfalk, las pinturas murales de los interiores de las iglesias. André GRABAR y Carl NORDENFALK, *La peinture romane du onzième au treizième siècle*, Skira, Ginebra, 1958, pág. 71. Citado en YARZA, *Notes introductòries*, pág. 243.

⁵⁹⁸ CHRISTE, *Colonne d’Arcadius*, págs. 38-41. Un estudio centrado en la estructura arquitectónica de la portada, donde analiza cada una de sus medidas y si éstas se hallan sujetas o no a unas normas o a determinados cálculos, en Emilia TARRACO PLANAS, “El módulo de la portada de Ripoll”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada, 1973*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1976, págs. 537-543. Este último se citará como VVAA, *Mediterráneo y Atlántico*.



imagen de la pujanza de Cristo y, justo debajo, los soberanos victoriosos por el poder de Cristo y de la Cruz⁵⁹⁹.

*(Fig.67) El hallazgo de estos precedentes, que pudieron servir como modelo entre sí, no hace sino indicar que, tal y como reconocen los historiadores, los artistas románicos, sobre todo de la segunda mitad del siglo XII, se inspiraron los arcos triunfales romanos, aunque también en las puertas de las ciudades, para encontrar patrones monumentales que solemnizasen la entrada a la Jerusalén Celeste; la ciudad santa que, tal y como se concebía, era la Iglesia⁶⁰⁰: San Trófimo de Arlés, San Zenón de Verona, la catedral de Angulema, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, o Saint-Gilles-du-Gard son claros ejemplos que, a su vez, influirán en otros edificios, también peninsulares⁶⁰¹. Por otra parte, el caso de Ripoll no está totalmente aislado en la región, pues la catedral de Vic contaba con una fachada, erigida entre 1141 y 1193⁶⁰², de similares características estructurales⁶⁰³.

Además del simbolismo arquitectónico, lo concierne a este análisis son las supuestas representaciones de Ramón Berenguer IV que brinda, según algunos autores, la hermosa aunque tan dañada escultura.

*(Fig.65) La primera de ellas se ubica en el primer registro del lado izquierdo, en el lugar inmediato a la puerta de acceso a la basílica. Desde antiguo identificada con el tema del “caballero victorioso”⁶⁰⁴, hace algunos años Joaquín Yarza supuso si no debía ser interpretada como el conde Ramón Berenguer IV dadas las diferencias

⁵⁹⁹ Y es que, tal y como apuntaba la investigadora, no fueron pocas las aportaciones que, en ciertos temas de la iconografía medieval como los relacionados con la Segunda Parusia y con el Juicio Final, propuso el arte del Bajo Imperio romano. CHRISTE, *Colonne d'Arcadius*, pág. 41.

⁶⁰⁰ Xavier BARRAL I ALTET, “Romanesque Art (1000-1200)”, en DUBY y DAVAL (Eds.), *Sculpture*, pág. 289. Aparecerá como BARRAL, *Romanesque art*.

⁶⁰¹ Sobre estas portadas remito a Richard HAMANN McLEAN, “Les origines des portails et façades sculptés gothiques”, en *Cahiers de Civilisation médiévale, XIe-XIIe siècles*, tome II, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1959, págs. 157-175; al artículo sintético de Yves CHRISTE, “Portale istoriato”, en VVAA, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 9, 1998, págs. 675-695 –se verá CHRISTE, *Portale istoriato*–; y al reciente capítulo de Xavier BARRAL I ALTET, “El retorno a la Antigüedad: una obsesión artística medieval”, en GUEDEA (Coord.), *Mediterraneum*, págs. 35-36.

⁶⁰² Xavier BARRAL I ALTET, “La façana de la Rodona”, en VVAA, *Catalunya romànica*, vol. III. Osona, II, 1986, pág. 720. En lo que sigue, BARRAL, *Rodona*.

⁶⁰³ Xavier BARRAL I ALTET, François AVRIL, y Danielle GABORIT-CHOPIN, *Les royaumes d'Occident. Le monde roman*, col. l'univers de les formes, Gallimard, Paris, 1983, pág. 118 –aparecerá como BARRAL, AVRIL y GABORIT-CHOPIN, *Royaumes d'Occident*–. Aunque no se ha conservado, diversas descripciones permiten tener su iconografía. Una de las que más interesan es la del padre Pascual, de 1721, pues ya asimilaba la iglesia a un monumento romano. BARRAL, *Rodona*, pág. 719. Sobre los contactos de la portada con otros centros europeos, como Italia, oeste de Francia o las zonas centroeuropeas, remito, por su labor de síntesis, a YARZA, *Notes introductoires*, págs. 244 y sig.

⁶⁰⁴ Aunque también ha sido interpretada como la figura del anticristo conforme a las visiones proféticas de Daniel (Dan. 7). JUNYENT, *Monestir de Ripoll*, pág. 284 y BARRAL, *Escultura monumental*, pág. 241.



iconográficas que advertía entre esta figura y los ejemplares del rico tema del héroe glorioso⁶⁰⁵ y, por otra parte, los parecidos que encontraba entre este retrato ecuestre y los sellos del mencionado conde barcelonés⁶⁰⁶.

Lo cierto es que en un conjunto monumental como el de Ripoll, donde las connotaciones victoriosas son, entre otras, las que rigen el rico complejo figurativo, la representación del caballero, que compende las creencias, impulsos y ambiciones de la aristocracia feudal a través del mito de la cruzada, asunto también abordado en este programa iconográfico, está plenamente justificada. En líneas generales, suelen ser valientes jinetes que se ubican en algún lugar preeminente de las fachadas de las iglesias del oeste de Francia, Italia o España, entre otros lugares. Es verdad que estos flamantes caballeros, en algunos casos sin caracterización precisa, han sido identificados con Constantino⁶⁰⁷ o con determinados santos, como San Jorge o Santiago⁶⁰⁸ por ejemplo, aunque en ciertos lugares han sido reconocidos bien como los donantes de la construcción, bien como los protagonistas de la historia local que envuelve la edificación⁶⁰⁹. Antes de justificar esta última lectura en la portada

⁶⁰⁵ Ya Xavier Barral destacaba las diferencias en la disposición y elementos de este jinete con respecto al resto de caballeros victoriosos. Del mismo modo, tampoco reconocía parecidos con los que representaban a Santiago o Constantino. BARRAL, *Portail de Ripoll*, pág. 149.

⁶⁰⁶ YARZA, *Lectura iconográfica*, pág. 250.

⁶⁰⁷ Émile Mâle fue el autor de la tesis constantiniana que se basaba en la idea según la cual los peregrinos que visitaban Roma tomaban por una imagen de Constantino el Grande la estatua de Marco Aurelio que, en el siglo XVI, fue transferida al Capitolio. Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Armand Collin, Paris, 1922, págs. 247-251. Citado en René CROZET, "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. Xe-XIIIe siècles*, n° 1, Université de Poitiers, Poitiers, 1958, pág. 29. –se referirá como CROZET, *Nouvelles remarques*–. Conviene recordar que en época carolingia la figura ecuestre imperial ya había adquirido un rol clave en el aparato representativo de la *renovatio imperii* promovida por los papas a los nuevos soberanos en Occidente. Más detalles en Francesca POMARICI, "Cavaliere", en VVAA, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 4, 1993, págs. 571-572. En lo que sigue, POMARICI, *Cavaliere*.

⁶⁰⁸ Es la identificación que se propone para los caballeros que, victoriosos de un enemigo, se ve en diversas iglesias peninsulares, a menudo ubicadas en los caminos de Santiago: Armentia, Carrión de los Condes, León, Lérida, Sangüesa, Toro, Tudela, Aguilar de Bureba, San Juan de la Peña, Santillana del Mar, Vallejo de Mena, etc. Sobre esta cuestión remito al artículo de Ángel DE APRAIZ, "La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago", en *Archivo Español de Arte*, n° XIV, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1940-1941, págs. 384-396 –que se ocupa, sobre todo, de Santiago, Betanzos, Armentia y Carrión de los Condes –en lo que sigue, DE APRAIZ, *Representación del caballero*–; René CROZET, "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", en *Príncipe de Viana*, año 32, n°s 124-125, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 1971, págs. 125-144, o el completo análisis de Margarita RUIZ MALDONADO, "El Caballero Victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1979, págs. 271-283 y, de la misma autora, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, en especial págs. 13-24.

⁶⁰⁹ BARRAL, *Romanesque art*, pág. 292. Sobre las dificultades de identificación de algunos de estos caballeros de la Francia centro-occidental y de la España septentrional, remito, por su carácter sintético, a POMARICI, *Cavaliere*, pág. 576.



catalana serán referidas otras dos fachadas que, muy cercanas, evidencian, en su programa esculpido, el reflejo, mediante dos vías distintas, de las circunstancias políticas que las circundaba.

^{*(Fig.69)}Por un lado, la **fachada de la catedral de Angulema**⁶¹⁰, donde Rita Lejeune⁶¹¹ reconoció, en el extremo meridional del friso del nivel inferior, una secuencia de escenas pseudo-históricas inspiradas en tres victoriosos episodios de la *Chanson de Roland*: el combate del arzobispo Turpín con el sarraceno Abime, el de Roland con el rey pagano Marsilio, y la agonía del soberano ante la ciudad de Zaragoza⁶¹². Se ha argumentado que la razón de exponer estos hechos en los muros del templo radicaba en la renovación que había experimentado el pasado legendario con las hazañas de los cruzados que, justo en aquel momento, volvían tras luchar en tierras peninsulares contra el elemento sarraceno⁶¹³. Es en esta misma clave tal y como Charles Daras interpretaba uno de los relieves, en concreto el del lado derecho de la puerta de acceso a la iglesia, donde se presenta un combate de caballeros particularmente encarnizado. Según el autor, esta escena está destinada a conmemorar la famosa batalla de Daroca que precedió la célebre victoria de Cutanda (1120) que liberó la cristiandad del yugo musulmán⁶¹⁴. De acuerdo con sus postulados, creía distinguir, entre los vencedores, al rey de Aragón, Alfonso I el Batallador, identificado por su corona, en compañía de su aliado francés, el duque de Aquitania Guillermo el Trovador⁶¹⁵. No hay nada en el relieve, por otra parte muy restaurado al igual que el resto de la fachada, que permita confirmar tal suposición, ni siquiera en lo que concierne a los atributos regios que Daras creía distinguir en la cabeza de los personajes. Por tanto, es más plausible que la escena esculpida se refiera, tal y como señalaba Rita Lejeune, a uno de los episodios de la *Chanson* que

⁶¹⁰ Se imprime el nombre en negrita porque, según Charles Daras, en la fachada se encontraría la efigie de Alfonso I de Aragón. Aunque ya expuso esta teoría en Charles DARAS "Les Commanderies et leurs Chapelles dans la région charentaise", en *Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1953, pág. 28, se ha consultado Charles DARAS, *Angoumois roman*, col. La nuit des temps, n° 14, Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, Yone, 1961, págs. 71-87. En adelante, DARAS, *Angoumois roman*.

⁶¹¹ Rita LEJEUNE y Jacques STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, vol. I, Phaidon, Bruselas, 1966, cap. III: "Le linteau d'Angoulême et la Chanson de Roland", págs. 29-41.

⁶¹² *Ibidem*, págs. 32-37.

⁶¹³ *Idem*, pág. 30.

⁶¹⁴ Sobre la cruzada de Zaragoza y la reconquista del valle del Ebro remito a las escuetas y clarificadoras líneas de María Luisa LEDESMA RUBIO, "Alfonso I", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, págs. 44-46.

⁶¹⁵ El obispo Girard habría querido glorificar, con los relieves, las hazañas de los cruzados reclutados en Aquitania. DARAS, *Angoumois roman*, pág. 87. Esta idea conmemorativa, como se verá, también se observa en Ripoll.



volvían a ser actuales por el entorno político del momento, tan marcado por las luchas contra los infieles a través de las cruzadas.

El renacimiento cultural de las historias mitológicas del pasado fue un hecho generalizado en el continente. Para corroborarlo, basta con citar algunos ejemplos ubicados en lugares distantes entre sí. Además del ya mencionado relieve de Angulema, son ilustradoras las italianas *Porta della Pescheria* de la catedral de Módena (1110-1120), que fue erigida con el fin de honrar al rey Arturo de Bretaña⁶¹⁶ y una de las figuras escultóricas de San Zenón de Verona (1135-1140), donde Roldán fue ubicado entre el colegio de profetas para afirmar su calidad de héroe de la fe y mártir de la cruzada⁶¹⁷. Ya en ámbito peninsular, puede citarse el archiconocido capitel del palacio llamado “de los reyes de Navarra” de Estella⁶¹⁸, donde se representa otra mítica hazaña del héroe franco, su lucha contra el gigantesco Ferragut de Nájera, sobrino de un rey pagano elevado a la dignidad de campeón del Islam.

*(Fig.70) Una segunda forma de celebración de la gloria presente se conseguía, más que con la utilización de historias legendarias que se revivían en el presente, con la relectura de programas aportados por las Sagradas Escrituras. Ejemplo magnífico y muy cercano a Ripoll es la puerta del Cordero de la colegiata de San Isidoro de León, que John Williams interpretó como una manera de representar el antagonismo de la Reconquista entre musulmanes y cristianos a través de la presencia, en la decoración esculpida, de los descendientes de Agar, que serían los ismaelitas, y los de Sara, que personificarían a los cristianos⁶¹⁹.

De esta manera, vistas algunas obras coetáneas que manifiestan dos vías distintas de exaltación político-religiosa, no debe extrañar la introducción del más alto dignatario barcelonés en el primer registro de la abadía de Ripoll. Pero hay que precisar que su efigie se justificaría más por la vinculación de la ilustre casa condal

⁶¹⁶ BARRAL, *Romanesque art*, pág. 278. La puerta conserva letras incisas que permite identificar cada una de las escenas.

⁶¹⁷ DURLIAT, *Arte románico*, pág. 116.

⁶¹⁸ Todavía se desconoce hoy quiénes fueron los propietarios del palacio durante la Edad Media. Eloísa RAMÍREZ VAQUERO, “Estella”, en FORTÚN (Dir.), *Sedes reales*, pág. 133.

⁶¹⁹ John WILLIAMS, “Generations Abraham: Reconquest Iconography in León”, en *Gesta. The International Center of Medieval Art*, n° XVI/2, Paris, 1977, págs. 5-10. Esta lectura le obliga a retrasar la cronología de la portada hasta los años 40, bajo el reinado de Alfonso VII (1126-1157). Marta Poza, que cree que los elementos y particularidades iconográficas de los tímpanos leginonenses no derivarían de la *Porte Miègeville*, sino que tendrían su origen primero en estas portadas hispanas, propone para San Isidoro una datación de hacia 1112. Remito a su artículo Marta POZA YAGÜE, “Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° XV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003, págs. 9-28.



con el cenobio que por la iconografía utilizada en el relieve ecuestre objeto de estudio. Veamos.

*(Fig.71) Joaquín Yarza sostenía que el modelo de dicha imagen debía encontrarse en los sellos de Ramón Berenguer IV, donde el conde aparecía, al igual que en la escultura de la fachada, cabalgando hacia la izquierda y llevando una lanza en lo alto⁶²⁰. Lo cierto es que las analogías entre la figura ecuestre de la portada y la de las improntas cêreas condales son suficientes como para poder aceptar la hipótesis, pero esto no lleva a afirmar, necesariamente, que la efigie pertenezca al barcelonés, pues responde a un tipo determinado que también era utilizado por otros altos dignatarios coetâneos, entre ellos los otros reyes peninsulares, como se aprecia en las improntas de Alfonso VIII de León de 1163⁶²¹ y la de Sancho VI de Navarra de 1193, por ejemplo.

No obstante, hay otro tipo de razones que permiten suponer que, en efecto, el caballero, cuya efigie sigue, como se ha dicho, la fórmula iconográfica que se plasma en los sellos de los mandatarios civiles del momento, podría representar a Ramón Berenguer IV. Y para conocer estas razones es preciso adentrarse en la segunda imagen que, en el otro lado de la portada, también ha sido identificada con el ilustre príncipe de Aragón.

*(Fig.72) Localizada en el segundo registro, el supuesto conde se encuentra relacionado con otras cuatro figuras, algunas de las cuales son de problemática identificación⁶²². De izquierda a derecha se ve, primero, a Cristo que, con nimbo crucífero, bendice a quienes están a su lado. Le sigue un individuo vestido con túnica y manto en actitud de recibir algo con sus manos veladas. A continuación, se presenta otro sujeto ataviado con túnica y manto que, con un objeto identificado por Junyent con un libro en una de sus manos⁶²³, mira hacia el frente. A su lado, sin

⁶²⁰ YARZA, *Lectura iconogràfica*, pág. 250.

⁶²¹ Es curioso observar que este rey rompió con la tradición de sus predecesores, pues batió improntas ecuestres y, para más inri, del tipo mediterráneo. ¿A qué se debe esta iniciativa?, ¿es resultado de las circunstancias que llevaron, tras la muerte de Alfonso VII a la separación de los reinos de Castilla y León?, ¿se basó en las improntas de los reyes aragoneses, con quien mantuvo estrechos contactos a raíz de las luchas conjuntas contra los musulmanes en Andalucía?

⁶²² Algunos investigadores sostenían que eran retratos de los miembros de la casa condal y de la familia del abad y obispo Oliva. Josep GUDIOL CUNILL, *La pintura mig-aval catalana. Els trecentistes*, vol. II, S. Babra Llibreria Antiga i Moderna, Barcelona, s/f, pág. 5 –se verá como GUDIOL, *Els trecentistes–* y, también de Josep GUDIOL CUNILL, “Iconografía de la portalada de Ripoll”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, n° XIX, 1909, págs. 128-129. Por otra parte, Émile Mâle y Xavier Barral supusieron que el friso retrataba a los profetas de un drama litúrgico, género que se practicó en el monasterio. MÂLE y BARRAL, citados en RICO, *Signos e indicios*, pág. 154.

⁶²³ JUNYENT, *Simbolisme de Ripoll*, pág. 156.



duda, un personaje eclesiástico, pues figura revestido con indumentaria pontifical, esto es, báculo, mitra, libro y una casulla ricamente orlada. Finaliza el registro la representación de una figura que, decapitada y ataviada con túnica corta ornada a la cual se ha superpuesto un manto, sostiene con una de sus manos un objeto alargado mientras que la otra parece señalar la figura de Cristo. Todas ellas se acompañaban de inscripciones, por desgracia hoy ininteligibles, que no sólo ayudarían a su correcta identificación, sino también a la interpretación de la composición que en la actualidad se muestra tan confusa.

Casi todos los autores coinciden⁶²⁴ con la teoría ofrecida por Sanoner⁶²⁵, quien sostenía que este pasaje presenta el libramiento de la ley a Moisés quien, sin lucir el halo que ostenta en otras escenas de la portada, recogería la legislación divina conforme a la iconografía tradicional, con las manos veladas⁶²⁶. Y, desde una perspectiva tipológica, sería la plasmación de la *traditio legis*, la libración a Pedro de la Nueva Ley y de la potestad en la tierra⁶²⁷. Según estos presupuestos, la figura inmediata sería Aarón⁶²⁸ o más probablemente Josué⁶²⁹, y las del obispo y del guerrero serían una alusión a la prefiguración mosaica en la ley cristiana del pueblo que, por sus conquistas a los musulmanes, enemigos de la fe y, por tanto, de Cristo, reconoce a sus dirigentes tanto en la iglesia, con el obispo a la cabeza, como en el poder civil, representado por el príncipe⁶³⁰. Conforme a esta lectura, el ciclo del éxodo que se desarrolla en la portada debería ser entendido como una referencia a los avances de la lucha contra los sarracenos y al creciente dominio del conde barcelonés acorde al denominador común de la alusión a una alianza entre Dios y el

⁶²⁴ Con la excepción de Pellicer y Sanfaçon. El primero sostenía que los cuatro personajes revelaban las distintas clases de la sociedad ante el Santo-Rey David, que les ordenaba, a todos ellos, loar a Dios. El estado civil estaba representado por un conde y su escudero, mientras que el religioso estaba personificado por un obispo y un monje. PELLICER, *Monasterio de Ripoll*, pág. 248. El segundo suponía que los dos personajes ubicados de inmediato al lado de Cristo eran los dignatarios que se habían sacrificado para hacer converger el poder real y condal en la figura de Ramón Berenguer IV. Por un lado, Ramón Berenguer III, que se había hecho templario al final de su vida y, después, Ramiro II el Monje, quien tras dar a Ramón Berenguer IV una esposa, volvió a recluírse en el monasterio de San Juan de la Peña. SANFAÇON, *Portail de Ripoll*, pág. 145, n. 52.

⁶²⁵ G. SANONER, "Le portail de Santa Maria de Ripoll", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, Société Française d'Archéologie, Paris, 1923, págs. 373-374. Citado en BARRAL, *Portail de Ripoll*, pág. 148.

⁶²⁶ Esta lectura se justificaría por las escenas del ciclo narrativo superior, donde se plasma la batalla de Rafidim. Y es que, conforme al orden establecido por las Sagradas Escrituras, el pasaje que sigue a la victoria sobre los amalecitas es el relativo a la Alianza del Sinaí (Éx. 19-24).

⁶²⁷ YARZA, *Lectura iconográfica*, pág. 248.

⁶²⁸ Que se asocia a Moisés en Éx 4, 4; 5, 1; 6, 13; y 7, 12.

⁶²⁹ RICO, *Signos e indicios*, pág. 154. Sucesor de Moisés, se le encargó distribuir Canán –nombre bíblico de la tierra prometida– entre las tribus.

⁶³⁰ Cito a JUNYENT, *Simbolisme de Ripoll*, pág. 158.



pueblo que ha sido consumada por medio de la iglesia y la dinastía condal, cuyos máximos delegados se muestran allí representados⁶³¹. Con arreglo a esta idea, Roland Sanfaçon apuntaba si el caballero no sería el conde de Barcelona⁶³² en compañía, quizás, del arzobispo de Tarragona⁶³³, la sede metropolitana restituida cuyas fronteras había fijado el Santo Padre en 1154 en coincidencia con los dominios del “*comes Barcinonensis et princeps Aragonum*”⁶³⁴.

Esta lectura iconográfica se vería apoyada, primero, por los escritos de la época que, del monasterio, se han conservado. El sacramentario ripollense contiene una misa “*contra paganos*” en cuyo prefacio, exclusivo de la liturgia de esta abadía, se suplica “*sicut liberasti filios Israel de manibus Egipciorum, ita populum christianum liberare digneris de oppressione paganorum*”⁶³⁵. La equiparación de los islamitas con los paganos referidos en los Evangelios no era algo desconocido en la península, tal y como manifiesta la contemporánea *Chronica Adefonsi Imperatoris*, donde se empleaba la comparación de los musulmanes con los ismaelitas y los almorávides con los moabitas al tiempo que enaltecía las gestas del emperador con sentencias extraídas de los pasajes del Éxodo y de otros libros bíblicos, como el de los Reyes⁶³⁶.

Aunque de acuerdo con esta hipótesis, Francisco Rico precisaba que la figura del conde barcelonés también podría ser identificada con su predecesor, esto es, Ramón Berenguer III, quien se prestaba a cumplir el propósito igual o no menos adecuadamente que su sucesor⁶³⁷. En esta línea, el autor señalaba que ambos condes mantuvieron los suficientes vínculos con Ripoll como para que una sola efigie

⁶³¹ RICO, *Signos e indicios*, págs. 150-151.

⁶³² Roland Sanfaçon sugería que los monjes de Ripoll habían visto en Ramón Berenguer IV un nuevo Moisés al haberse mostrado tan sumiso y, a la vez, tan fuerte como el rey David. SANFAÇON, *Portail de Ripoll*, pág. 145.

⁶³³ *Ibidem*. Francisco Rico apuntó la posibilidad de que fuese la representación del obispo de Gerona, quizás Berenguer Dalmau (1114-1146) o su sobrino y sucesor Guillermo o, tal vez, de un abad del monasterio, acaso Pierre Raymond (1125-1153) o el que le siguió, Gaufredo. RICO, *Signos e indicios*, págs. 169-172. Por su parte, Joaquín Yarza suponía que representa al Sumo Pontífice o el máximo poder de la iglesia. YARZA, *Lectura iconográfica*, pág. 248. Finalmente, Marisa Melero sospechaba que puede ser Gaufredo a tenor de la cronología que aporta para el inicio de la construcción de la portada. MELERO, *Propagande*, pág. 157.

⁶³⁴ SANFAÇON, *Portail de Ripoll*, pág. 145. En esta misma línea se manifestaron otros autores, quienes veían en el conde barcelonés el candidato perfecto para explicar el simbolismo del registro. Francisco Rico reconoció, incluso, los mismos trazos físicos que, del príncipe de Aragón, ofrecían los *Gesta comitum*: porte majestuoso, nervudo y corpulento. El investigador logró distinguir, en la cabeza del personaje, idéntico yelmo cónico al “que exhibe [Ramón Berenguer IV] en las representaciones sigilográficas”. RICO, *Signos e indicios*, pág. 162 –vid. detalle de la *^[Fig.72]–. Se advertirá que este era el yelmo típico de la época y que, por tanto, no estaba reservado al conde barcelonés ni era de él exclusivo.

⁶³⁵ En otra misa se lee “*pro exercitu ad bellum contra paganos*”, donde se ruega a Dios que sea propicio a los príncipes cristianos en el combate. RICO, *Signos e indicios*, pág. 151.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Idem*, pág. 164.



los representase a ambos, de modo que el tributo rendido al padre se hacía también extensivo al hijo⁶³⁸. Esta nueva identificación le permitió hallar conexiones con otros relieves de la fachada. ^{*(Fig.74)}Primero, con el circular ubicado inmediatamente después, ya en el otro lado del ángulo de la portada, que se refiere a Lázaro en el seno de Abraham. Según el investigador, las conexiones de Ramón Berenguer III y la historia de Lázaro se hallan en la propia biografía del barcelonés quien, según los textos de la época, murió haciendo penitencia, en el hospital de los pobres y profeso en el Temple⁶³⁹. ^{*(Fig.75)}En segundo lugar, también encontraba simbolismos con la galería de personajes que se dispone en el otro lado y que presenta, bajo arcuaciones, al rey David con sus músicos⁶⁴⁰. En su opinión, la disposición, que no es casual, pretendía vincular, de nuevo, las imágenes reales con las veterotestamentarias; en este caso, al rey David, pilar de la monarquía, con el príncipe Ramón Berenguer IV, padre del futuro Alfonso II⁶⁴¹. Y, finalmente, hallaba vínculos con la supuesta efigie ecuestre que, también en el otro lado, podría representar al conde barcelonés.

Está claro que las circunstancias políticas del momento, con las continuas y exitosas campañas contra los musulmanes dirigidas, en aras de la fe, por los condes de Barcelona, explican una portada con esta iconografía. Las escenas bélicas ilustrarían, entonces, no sólo la victoria del pueblo de Dios sobre sus enemigos en el Antiguo Testamento, sino que son una visión o una alusión simbólica a las batallas del pueblo cristiano que, dirigidas por sus reyes y con la ayuda del Salvador, aplastan a los musulmanes, sus nuevos enemigos. En concreto, se referirían a los triunfos protagonizados por Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV convertidos,

⁶³⁸ Señalaba similitudes con una de las pinturas del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, la referida a Fernando y Sancha a los pies del Crucifijo. Vid. ^{*(Fig.73)}. La portada del panteón se realizó en época de Alfonso VI y doña Urraca, pero quien protagoniza el ciclo mural que la orna es su padre, Fernando I. Serafín Moralejo interpretó “el aspecto penitencial del programa como una especie de conmemoración perpetua de la muerte edificante del fundador de la dinastía en el mismo escenario en que ocurrió”. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago”, en *Compostellanum*, XXX, 1985, págs. 395-430 o “Le origini del programma iconografico dei portali nel Romano spagnolo”, en *Wiligelmo e Lanfranco nell’Europa romanica*, Modena, 1989, págs. 35-51. Citado en RICO, *Signos e indicios*, pág. 164. Francisco Rico quiso hacer extensiva esta interpretación al relieve Ripoll, pero la relación debe ser tomada con cierta cautela al no advertirse, en Ripoll, las mismas circunstancias. Por otra parte, la presencia de una cartela identificativa hoy desaparecida en la obra ripollesa, desmentiría esta doble identidad del caballero.

⁶³⁹ Cito a RICO, *Signos e indicios*, pág. 164.

⁶⁴⁰ La relación entre ambas galerías fue señalada por *Ibidem*, pág. 117.

⁶⁴¹ Serafín Moralejo estableció un paralelismo similar entre las figuras paterno-filiales de David y Salomón con Fernando II y Alfonso IX, relación que incluso pudo tener sus implicaciones en el programa iconográfico del Pórtico de la Gloria, de Santiago de Compostela. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, en *El pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, págs. 27-30. Citado por Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “El confuso recuerdo de la memoria”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 88. En adelante, CARRERO, *Confuso recuerdo*.



como lo fueron los reyes y caudillos bíblicos, en los guardianes y aliados de la iglesia universal y, por tanto, en los herederos y continuadores de la antigua ley⁶⁴².

No obstante, los historiadores han logrado ir más allá tras haberse preguntado qué motivos llevaron al levantamiento de una fachada de tal magnitud y significado. Desde luego, a mediados del siglo XII el reconocido florecimiento literario que había enaltecido a la abadía se había desvanecido, si bien consta, por entonces, una actividad historiográfica destacada en anteriores líneas y nada despreciable: los varios *chronicones*, la *Brevis historia* o la primitiva redacción de los *Gesta comitum Barcinonensium et regum Aragonum*, compilados a partir de 1162⁶⁴³, son una clara muestra de ello. No se insistirá sobre la evidente celebración dinástica que se pretendía con tales escritos, principalmente con el último, mandado compendiar por el propio Ramón Berenguer IV⁶⁴⁴, quien había recuperado Tortosa en 1148 y Lérida en 1149. De acuerdo con los supuestos de Francisco Rico, los pasajes del Éxodo y de los Reyes son el equivalente, en piedra, de tal actividad⁶⁴⁵ pero Marisa Melero supera esta lectura y observa, en la decoración esculpida, donde se desarrolla la idea de la defensa de los derechos de la comunidad religiosa, una clara manifestación del supuesto según el cual el poder real depende de la Iglesia a través de la unción⁶⁴⁶, y un deseo de distinción monástica en un momento muy concreto en la historia de la abadía: su independencia respecto a San Víctor de Marsella⁶⁴⁷.

⁶⁴² JUNYENT, *Monestir de Ripoll*, pág. 57; RICO, *Signos e indicios*, pág. 151; YARZA, *Lectura iconográfica*, pág. 248; MELERO, *Propagande*, pág. 152. Un interesante estudio considera la portada de Ripoll como el más importante precedente de icono bíblico de poder político en la Corona de Aragón que luego será retomado en la narración de las conocidas como *les quatre grans cròniques*. Vid. Alfons PUIGARNAU, "Iconología política en la Cataluña medieval", en *Anuario de Estudios Medievales*, n° 32/1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2002, págs. 75-89.

⁶⁴³ Adviértase la correspondencia de fechas, pues en aquel año, se supone, la fachada estaba en construcción. Que estos compendios históricos destinados a glorificar las campañas de los condes catalanes refuerzan la hipótesis de este significado de la fachada, ya fue puesto de manifiesto por Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, *Catalogne romane*, tomo I, Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1960, pág. 255.

⁶⁴⁴ Ya se ha hecho oportuna referencia en la nota 81 del presente capítulo. Más detalles en ZIMMERMANN, *Papel de Ripoll*, págs. 269-270.

⁶⁴⁵ RICO, *Signos e indicios*, pág. 158.

⁶⁴⁶ Según se deduce de las escenas relativas a ciertos reyes que recurren a la unción en el Antiguo Testamento, como es el caso del relieve de Salomón, ungido por Sadoc. Una vez ungidos, los reyes se convierten en los verdaderos protectores del pueblo cristiano ante los enemigos paganos. MELERO, *Propagande*, pág. 155.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, pág. 135. Este aspecto ya fue señalado por Joaquín Yarza, quien advertía que Ripoll prefería una dependencia directa de Roma. En su opinión, la cuarta escena de la quinta arquivolta, donde se observa a San Pedro y San Juan con Simón el Mago boca abajo con dos cabezas diabólicas, no es sino una alusión velada y cargada de malignidad contra el centro de la Provenza, pues muestra al simoníaco por definición vencido por San Pedro, el único digno de la herencia de Cristo. YARZA, *Lectura iconográfica*, pág. 248.



En beneficio de tal anhelada dignificación, se habría utilizado, en los relieves, la presencia del conde en calidad de protector del monasterio y de posible promotor de la fachada⁶⁴⁸, intervención condal que se justificaría por el vínculo familiar establecido, años atrás, entre los condes de Barcelona desde Wifredo el Velloso, fundador del monasterio en 888, y la abadía al escoger Ripoll como panteón dinástico hasta el último y más ilustre de la saga: Ramón Berenguer IV, intitulado, además de *comes*, *princeps* por entroncar con la casa real de Aragón tras su matrimonio con Petronila⁶⁴⁹. Por otra parte, esta política de legitimación quizás no estuvo al margen del temor de los monjes a que su cenobio fuese abandonado como lugar de sepultura de los futuros reyes de Aragón y condes de Barcelona en beneficio de las otras abadías fundadas, recientemente, en tierras de la *Catalunya Nova*, como Santes Creus y Poblet, algo que, en definitiva, acabó sucediendo muy poco después⁶⁵⁰.

*(Fig.76)La siguiente portada objeto de análisis es la denominada **Puerta Real de Santes Creus** la cual, desde el patio conocido como *joc de pilota* da acceso al claustro del monasterio. Muestra de la relación del arte catalán con el arte gótico europeo, esta portada, que recibe el nombre por la profusión de escudos heráldicos de Aragón y de Anjou que ostenta en varios de sus elementos⁶⁵¹, es uno de los pocos vestigios que restan del palacio proyectado por Jaime II para sustituir el primero que, erigido por Pedro III, había sido destruido a causa de un aguacero y su riada resultante entre los años 1315 y 1327⁶⁵². Comenzado hacia febrero de 1332 por el maestro Reinard des Fonoll⁶⁵³, la obra fue suspendida por Pedro IV en 1336, muy poco

⁶⁴⁸ MELERO, *Propagande*, pág. 155.

⁶⁴⁹ Marisa Melero se preguntaba si este nuevo rol funerario también fue un argumento utilizado por Ripoll en su lucha por la independencia. *Ibidem*.

⁶⁵⁰ Recuérdese que el sucesor de Ramón Berenguer IV, Alfonso II, aunque al principio dispuso ser enterrado en Ripoll, finalmente decidió ser inhumado en Santa María de Poblet.

⁶⁵¹ Cuatro escudos, con las armas de Aragón y de Anjou, ornan el zócalo de cada lado que sirve de base a las hornacinas vacías. Tres escudos parecidos, que penden de una cinta, centran las dovelas de la puerta.

⁶⁵² Esta misma riada había arruinado el dormitorio de los monjes y obligado a dotar al monasterio de una cabecera de refuerzo. Josep VIVES I MIRET, "El portal del claustre", en *Publicacions de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, n° 23, Santes Creus, 1965, pág. 7 –en lo que sigue, VIVES, *Portal del claustre*–. Sobre la confusión en la identificación del palacio de Jaime II con el del abad, que aún se conserva, tan sólo se dirá que todavía hoy hay publicaciones que insisten en tal afirmación. Casos muy recientes son CABESTANY, *Santes Creus*, págs. 207-208 y el de la sintética, aunque tan ilustrada, obra de Anna M^a ADROER I TESIS, *Palaus reials de Catalunya*, edicions 62, Barcelona, 2003, págs. 153-157 –a partir de ahora, ADROER, *Palaus reials*–. El trabajo que concluyó que este palacio no era real sino abacial, es el de Francesca ESPAÑOL I BERTRÁN, "Reial o abacial? El palau de Santes Creus revisat", en *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, n° XIV, Col.legi de Notaris de Barcelona, Barcelona, 1996, págs. 167-189. Aparecerá como ESPAÑOL, *Reial o abacial?*.

⁶⁵³ VIVES, *Portal del claustre*, pág. 7. Cuando Fonoll llegó al monasterio de Santes Creus, el claustro ya hacía más de veinte años que se había iniciado. Se supone que su contribución se centró en la terminación de las galerías que quedaban –la panda del lado de la iglesia y la de la sala capitular ya



después de su acceso al trono, acaso como consecuencia del partido que había tomado aquel monasterio en beneficio de su madrastra y, por tanto, en contra de los intereses sucesorios del Ceremonioso⁶⁵⁴. Esta aversión se iba reforzando al mismo tiempo que Poblet adquiría nuevos roles y se convertía en la encarnación material de las glorias de la dinastía reinante.

El propósito inicial de la nueva casa real del Justo era la construcción de un edificio en el lado sur, a la derecha del templo principal, consistente en dos plantas. En uno de los extremos de la planta baja, debía abrirse un atrio cubierto con bóvedas de crucería que cubría la llamada puerta real, por la que, como queda dicho, se entraba directamente al claustro. Seguía al atrio una gran sala de ceremonias que recibía luces del claustro por cinco ventanales; una puerta comunicaba directamente sala y claustro y, al fondo, un vestíbulo servía también de comunicación con la clausura, al lado de la iglesia⁶⁵⁵. De esta magnífica construcción, que no llegó a concluirse, interesa, en el presente estudio, la puerta de acceso al ámbito de reclusión cuyas hornacinas, hoy vacías, albergaron, conforme algunos autores⁶⁵⁶, sendas imágenes de los reyes Jaime II y Blanca de Anjou, tan proclives al convento. De acuerdo con las descripciones antiguas, los monjes habrían colocado en aquel

estaban terminadas– siguiendo el proyecto ya establecido. DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 117. Entre los nombres de artesanos que intervinieron en el claustro y que ha exhumado la documentación, se destacarán los de Francesc Montflorit, Pere Bonneuil, Bernat de Pallars o Guilelmus de Suanis. ESPAÑOL, *Gòtic català*, págs. 49-50. El contrato con el maestro de obras inglés Reinard des Fonoll fue publicado por Josep PUIG I CADAFALCH, “Un mestre anglès contracta l’obra del claustre de Santes Creus”, en *Anuari de la Secció Històrico-Arqueològica de l’Institut d’Estudis Catalans*, vol. VII, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1931, págs. 123-138.

⁶⁵⁴ El resentimiento de este soberano se observa en la política llevada a cabo hacia aquel cenobio. Conforme a Vives y Miret, no sólo paralizó las obras emprendidas por su predecesor, sino que derribó parte de lo hecho y, además, mandó erigir las fortificaciones con el fin de impedir su crecimiento físico. VIVES, *Portal del claustre*, pág. 7. Salas ya advertía que tanto en la puerta real como en la del templo se observaban, en los paramentos exteriores y próximos a los montantes y arranques de sus arcos, las señales de otros montantes que indicaban que existió el proyecto de continuar las obras para construir pórticos que sirviesen de abrigo a las referidas puertas. SALAS, *Santas Creus*, pág. 28.

⁶⁵⁵ Sigo la descripción de Fernando CHUECA GOITIA, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, colección Libros de Arquitectura y Arte, Xarait, Bilbao, 1982, pág. 77 –aparecerá CHUECA, *Casas reales*–. Más detalles sobre el palacio, y los otros dos que existieron en el cenobio, en Josep VIVES I MIRET, “Els tres palaus reials de Santes Creus”, en *Santas Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, n° 9, Palacio del Abad, Santes Creus, 1959, págs. 378-380. Se verá VIVES, *Tres palaus reials*.

⁶⁵⁶ BARRAQUER, *Casas de religiosos*, pág. 293; MARTINELL, *Santas Creus*, pág. 218; FORT, *Notes històriques i descriptives*, pág. 59; Emilio MORERA, *Monografía del Real Monasterio de Santas Creus. Traducción compendiada de la escrita en catalán por don Emilio Morera y publicada en la obra “Geografía General de Catalunya”, que edita la Casa Alberto Martín, de esta Capital*, Publicación de la Sociedad de Atracción de Forasteros (Syndicat d’Iniative), Barcelona, 194..., pág. 23 –aparecerá como MORERA, *Monografía*–; GUITERT, *Curiosidades*, pág. 31; o FORT, *Llegendari*, pág. 151.



lugar las estatuas de los monarcas en conmemoración de un suceso milagroso que habría sucedido en aquella abadía⁶⁵⁷.

Cuenta la leyenda que Blanca de Anjou se distinguía por muchas y muy arraigadas virtudes⁶⁵⁸, entre ellas la prodigalidad. Sus numerosas y largas estancias en Santes Creus habían favorecido la llegada de gran cantidad de necesitados que acudían a las puertas de su palacio con el fin de poderse alimentar por la generosidad de doña Blanca, quien llegó a agotar sus disponibilidades pecuniarias al ayudar a todos los mendicantes que a ella acudían. El rey, entonces, volvió a dotar a su esposa de nuevos recursos aunque recomendándole más contención a sus impulsos de munificencia. Un día, una mujer con sus hijos se acercó al palacio para solicitar pan, que, por supuesto, doña Blanca fue a buscar de inmediato. De camino hacia la puerta, topó con el rey, quien le preguntó qué era lo que llevaba escondido en su saya. Aunque ella contestó “*rei i senyor meu: flors!*”, don Jaime, conocedor de la insistente esplendidez de su mujer, le exigió que se las mostrase y, cuando la reina iba a descubrirle los trocitos de pan que llevaba tan mal disimulados, se habían convertido en unas preciosas flores⁶⁵⁹.

Conforme a la tradición, ante la puerta real donde se supone aconteció el milagro, los monjes colocaron la estatua de su reina ataviada con un manto sostenido con la mano izquierda, como si ocultara debajo de él alguna cosa⁶⁶⁰. De la del rey, nadie dice nada.

Desde luego, la narración no es excepcional, pues consta casi idéntica en otros ámbitos áulicos europeos: los casos de Isabel de Hungría e Isabel de Portugal, así lo ratifican⁶⁶¹. Por otra parte, la portada donde se dice fueron colocadas las imágenes de

⁶⁵⁷ Otra tradición asegura que en el lugar exacto donde ocurrió el milagro había otra obra conmemorativa, en concreto un cuadro en óleo que lo representaba. Buenaventura HERNÁNDEZ SANAHUJA, *Historia del Real Monasterio de Santas Cruces*, Puigrubí, Tarragona, 1884, pág. 53. Citado en FORT, *Llegendari*, pág. 151, n. 3.

⁶⁵⁸ Recuérdese que era hermana de san Luis de Tolosa, a quien Dios había laureado con numerosos milagros. Las crónicas insisten también en su halo de santidad, como ya se ha mencionado en notas anteriores; de hecho, su apelativo *de santa pau* viene justificado, según Ramón Muntaner, porque “*pau santa e bona ventura venc per ella a tota la terra [...]*”. MUNTANER, *Crònica*, cap. CLXXXII.

⁶⁵⁹ Los trazos generales de la historia han sido tomados de FORT, *Llegendari*, págs. 149-150.

⁶⁶⁰ GUITERT, *Curiosidades*, pág. 31. El autor más temprano que interpreta las figuras de tal modo es, a partir del manuscrito de Fra Domingo, Teodoro CREUS COROMINAS en *Santas Creus*, Establecimiento Tipográfico de F. Miquel y Comp., Villanueva y la Geltrú, 1884, págs. 100-101. Citado en FORT, *Llegendari*, pág. 151.

⁶⁶¹ Santa Isabel de Hungría estaba casada con san Luis de Turingia. Dice la leyenda que los panes que llevaba en su falda para repartir a los pobres se convirtieron en rosas cuando su irritado marido le instó a que le mostrase lo que escondía. GUITERT, *Curiosidades*, pág. 31, n. 1. También se atribuye un suceso milagroso similar a Isabel de Portugal, hija de Pedro III y hermana de Jaime II. FORT, *Llegendari*,



los soberanos no es otra que la *de l'Assumpta*, modificada por el abad Porta, regidor del monasterio entre los años 1380 y 1402⁶⁶². ^{*(Fig.77)}De acuerdo con esta última dedicación mariana, hay quien ha supuesto que lo que habría llenado las hornacinas sería, en realidad, una Anunciación⁶⁶³ que habría sido confundida por los eruditos antiguos al haber quedado, quizás, incompleta por la ausencia del ángel, lo que, a su vez, explicaría el silencio de los datos relativos a la descripción de la estatua del rey Jaime II. Si se tienen en cuenta obras del mismo periodo, como las tan cercanas Anunciaciones de la catedral de Tarragona, del mismo maestro Fonoll, o la del Museu Nacional d'Art de Catalunya, de hacia 1325-1330⁶⁶⁴, podrá comprenderse la razón de la caída en el error: de gran elegancia, las vírgenes se muestran coronadas y recogen sus amplios mantos con su mano izquierda en coincidencia con las viejas narraciones referidas a la supuesta efigie de doña Blanca.

^{*(Fig.78)}La presencia de soberanos en las portadas no era muy habitual en el ámbito peninsular. De hecho, los precedentes de los que se dispone han sido puestos en duda, y con razón, por parte de la historiografía, lo que hace más difícil, aunque más riguroso, establecer correspondencias entre las posibles obras conservadas. Entre los ejemplos castellanos tradicionales cabe destacar las supuestas efigies pedestres que, de Leonor de Aquitania y Alfonso VIII, decoraban, ya hacia 1170, las hornacinas de la portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria⁶⁶⁵. Igualmente de equívoca identificación, se supuso que las esculturas de San Vicente de Ávila representaban a doña Urraca y su esposo, don Ramón de Borgoña⁶⁶⁶. También se vió, aunque con mayor acierto, en una de las estatuas columna de la iglesia de Santa María de Carracedo de León, la representación de Alfonso VII, apodado como el

pág. 151, n. 4. Otros casos parecidos en Ulysse CHEVALIER, *Repertoire de sources historiques du moyen Age: bio-bibliographie*, Krauss Reprint, New York, 1960. Citado en *Ibidem*.

⁶⁶² VIVES, *Portal del claustre*, pág. 8.

⁶⁶³ *Ibidem*, pág. 10.

⁶⁶⁴ VVAA, *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, págs. 48-49 –en lo que sigue, VVAA, *Guia art gòtic*–. Josep Vives la creyó del maestro Fonoll. VIVES, *Portal del claustre*, pág. 10. El primero en sugerir una estrecha conexión entre esta obra y el famoso retablo de Anglesola, hoy en el Museum of Fine Arts de Boston, fue Agustí Durán i Sanpere. Más detalles en M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, "Atribuido al maestro de Anglesola. Anunciación", en Xavier BARRAL I ALTET (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 217-218. El último se referirá BARRAL (Dir.), *Prefiguración*.

⁶⁶⁵ Desmentido por varios autores; el último trabajo monográfico de la escultura del edificio, la Tesis Doctoral de Esther LOZANO LÓPEZ, *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, que fue defendida en julio de 2003, se mantiene en esta misma línea.

⁶⁶⁶ Ya Carderera señalaba que carecía de documentación que le corroborase sendas identidades. CARDERERA, *Iconografía*, lám. I, n. 2.



Emperador, quien había sido promotor del edificio⁶⁶⁷. Ya del siglo XIII y en entorno aragonés son las esculturas adosadas a las columnas de la portada de la iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico, que Francisco Abbad identificó, aunque con muchas dudas, con la reina Estefanía y Sancho el Mayor⁶⁶⁸. En terreno aragonés y catalán, salvo el caso ripollés, no constan otras muestras, ni tan siquiera dudosas.

Fue esta ausencia de ejemplos anteriores lo que llevó a los historiadores a suponer como equivocada la identificación de las esculturas de Santes Creus con las efigies de los reyes de Aragón por parte de los autores antiguos⁶⁶⁹. ^{*(Fig.79)} Por otro lado, en la denominada Puerta Real se encuentran dos ménsulas con cabezas coronadas que, esta vez sí, podrían identificarse con Blanca de Anjou y Jaime II, de manera que los reyes, como promotores y protectores del monasterio, ya tenían su representación en la portada⁶⁷⁰.

^{*(Fig.80)} No obstante, conviene señalar que sí se han conservado algunos reyes estantes en los interiores de los edificios religiosos de la península. Sirvan como ejemplos la ya citada pareja real o la efigie de Fernando III de la catedral de Burgos, de la segunda mitad del siglo XIII, la representación de Ordoño II de la catedral de León, o la figura del tradicionalmente reconocido como Alfonso XI del claustro de la catedral de Oviedo, posterior a 1345⁶⁷¹.

^{*(Figs.81-82)} En Francia, la realidad no era muy distinta a la de aquí, al constar ejemplos similares, aunque también en el interior de los edificios. Entre ellos se destacarán las figuras de la familia real francesa –los reyes Luis y Margarita de Provenza y seis de los once hijos de San Luis– en Saint Louis de Poissy⁶⁷², la efigie de

⁶⁶⁷ Consta que la iglesia fue cimentada en 1138 en presencia del monarca y del abad Florencio, quien también aparece en otra de las estatuas de la portada. De todas las obras mencionadas, Roser Fernández tan solo incluye la última en su corpus de imágenes dedicado a la iconografía del rey de Castilla y León y presentado como tesis de licenciatura. Roser FERNÁNDEZ CAMAFORT, *La imagen figurativa de los reyes de Castilla y León durante la Edad Media: corpus descriptivo*. En lo que sigue, su catálogo será referido como FERNÁNDEZ, *Corpus*.

⁶⁶⁸ Identificación que no ha gozado de gran aceptación. Francisco ABBAD RÍOS, “La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico”, en *Archivo Español de Arte*, n° 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, pág. 169.

⁶⁶⁹ VIVES, *Portal del claustre*, pág. 10.

⁶⁷⁰ Estas ménsulas serán analizadas más adelante, en su epígrafe correspondiente.

⁶⁷¹ Más adelante se estudiarán, con mayor profundidad, éstas y otras figuraciones regias similares.

⁶⁷² A partir de 1297, esta iglesia contó con una galería de esculturas que representaba parte de la familia de san Luis de acubado con el deseo de aumentar la posición del recientemente canonizado Luis IX. Todas ellas fueron dibujadas en la colección de grabados para Roger de Gaignières. Recuérdese, tal y como advertía Jean Adhémar, que estos dibujos fueron realizados, en realidad, por Louis Bordan entre 1670 y 1715. Jean ADHÉMAR, “Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d’Archéologie du XVII^e siècle, avec la collaboration de Gertrude Dordor”, en *Gazette des Beaux Arts*, vols. I y II, Julio-septiembre 1974 y Julio-septiembre, Paris, 1975, pág. 5. Sobre las esculturas de Poissy, de las que tan sólo se han recuperado las de Isabel, Pedro y otra muy fragmentaria que se ha identificado como la



Isabel de Francia de Notre Dame, también en Poissy⁶⁷³, la efigie de San Luis del castillo de Mainneville⁶⁷⁴, las estatuillas que decoraban la capilla llamada de Navarra de Mantes⁶⁷⁵, la de Michel de Bec en Nôtre Dame de Paris o la de Beatriz de Borbón en los Jacobinos parisinos. También se observan casos similares en zonas germanas, como las tempranas figuras de los doce fundadores de la catedral de Naumburg, de hacia 1240⁶⁷⁶, las más posteriores del emperador Otón I y Adelaida de la catedral de Meissen, o las de Enrique II y Cundegunda en la portada de la catedral de Bamberg⁶⁷⁷.

*^(Figs. 83-84) No obstante, la muestra más cercana tipológicamente a las supuestas y desaparecidas de Santes Creus sería la de la puerta de los Celestinos de París, realizada sin embargo algo después, a partir de 1365⁶⁷⁸. El brote de este tipo de figuraciones a partir de las últimas décadas del siglo XIV⁶⁷⁹ y que se hizo extensivo

parte superior de la perteneciente a san Luis, remito, entre otros trabajos, al de Béatrice CHANCEL-BARDELOT y Jean-René GABORIT, "Sculptures de la priorale Saint-Louis de Poissy", en VVAA, *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, págs. 26-31. Este último será referido como VVAA, *Rois maudits*.

⁶⁷³ De hacia 1304 según la cronología que aporta BARRAL, *Court art*, pág. 432.

⁶⁷⁴ Fechada entre 1305 y 1310. Sobre las distintas identificaciones, vid. Françoise BARON, "Saint Louis", en VVAA, *Rois maudits*, págs. 101-103.

⁶⁷⁵ De acuerdo con Gerhard Schmidt representarían a Felipe VI y su primera esposa Juana de Borgoña, y Felipe de Évreux acompañado por Juana de Francia, ambos reyes de Navarra. Fecharían hacia 1328, año del acuerdo entre ambos soberanos que comportó no sólo la cesión de Mantes por el francés, sino el acceso de Juana de Francia a la corona de Navarra. Gerhard SCHMIDT, "Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich", en *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, 1981, págs. 269-280. Citado, y comentado, en Francis SALET, "Chronique. Primitifs du XIVE siècle", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, n° 240, Paris, 1982, págs. 242-243.

⁶⁷⁶ La fecha de su ejecución es posterior a 1250, año en el que un documento menciona a los promotores del edificio. BARRAL, *Expansion of gothic*, pág. 380.

⁶⁷⁷ Las primeras fechan hacia 1260 y las segundas hacia 1270. Peter Cornelius CLAUSSEN, "Ritratto" en VVAA, *Arte Medievale*, 1999, pág. 38. Se verá citado como CLAUSSEN, *Ritratto*.

⁶⁷⁸ En las láminas se ofrece un grabado de esta portada y la reproducción de las estatuas conservadas en el Louvre y que, hasta hace algunos años, se pensaba que procedían de los Celestinos. El estudio que descarta este origen y que sostiene que provienen de la fachada Este del Louvre, es decir, también flanqueando una puerta, es el de Jean-René GABORIT, "Les statues de Charles V et Jeanne de Bourbon au Louvre: une nouvelle hypothèse", en *Revue du Louvre et des musées de France*, Louvre, Paris, 1981. Citado en "Charles V et Jeanne de Bourbon", en VVAA, *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, pág. 121 –este último, VVAA, *Fastes du gothique*–. La fecha de la portada de los celestinos, y de las esculturas que la decoraban, está perfectamente constatada, pues se sabe que estaba concluida en su totalidad en la inauguración del edificio el 15 de septiembre de 1370. La primera piedra se había colocado el 26 de mayo de 1365. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, "Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, tome 130, Paris, 1972, pág. 333. En lo que sigue, ERLANDE-BRANDENBURG, *Mécénat de Charles V*.

⁶⁷⁹ Como las que debían ornar la entrada del castillo de Vincennes, por ejemplo. Concluido en 1369, las cinco hornacinas ubicadas en la parte superior de la puerta estaban destinadas a las figuras del rey, de la reina, del delfín Carlos, de Luis de Orléans y a la representación de un santo de particular devoción por parte de la familia, quizás san Antonio. Es un esquema iconográfico muy parecido al que vuelve a encontrarse sobre la puerta oriental de la Bastilla Saint Antoine, lo que ha llevado a suponer si no sería obra del mismo artista. Ambas se muestran en las láminas. También se supone que pudo haber



también en el ámbito peninsular, como refleja la preciosa y más tardía figura devocional de Blanca de Navarra del atrio de Santa María de Olite, de hacia 1432⁶⁸⁰, pone de manifiesto el éxito y la aceptación de este tipo iconográfico en todo el continente.

Los reyes de Aragón no vuelven a exhibirse en las portadas hasta finales del siglo XV, con los Reyes Católicos como protagonistas. En todos los casos recopilados se presentan, orantes, ante una imagen o escena religiosa. ^{*(Fig.85)} Este tipo compositivo es el que, de hecho, había primado hasta entonces en lo que concierne a la imagen del rey en los exteriores de las iglesias del ámbito peninsular: en el reino navarro, las portadas de San Saturnino de Artajona, donde se había supuesto que se mostraban las efigies de reyes navarros⁶⁸¹ aunque en realidad son los gobernadores de Tolosa⁶⁸², o la de Santa María de Ujué, esta vez con un Évreux, Carlos II⁶⁸³, así lo ponen de manifiesto. Lo mismo ocurre en Castilla donde, además de la de Carracedo, con una imagen de otra tipología, sólo se ha constatado una sola portada con representación efectiva de reyes, la de Santa María la Real de Nieva, monasterio erigido por los reyes Enrique III y Catalina de Lancaster, quienes también se presentan en su tímpano como donantes en compañía de varias figuras hoy mutiladas⁶⁸⁴.

De esta manera, la adopción de las portadas como soporte de ciertas escenas por parte de los Reyes Católicos fue consecuencia de una larga tradición medieval

representaciones de Carlos V y Juana de Borbón en la entrada de la Sainte Chapelle de Vincennes. Más detalles en *Ibidem*, págs. 305-306 y 326-330.

⁶⁸⁰ La fecha aproximada viene dada por documentos que, datados en 1432, reseñan los pagos de la reina para la realización del claustro de Santa María. La figuración es muy similar en su composición a las figuras de Philippe de Morvilliers y Juana du Drac que se encuentran en Saint Martin des Champs de Paris. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Imagen del rey*, pág. 379. Sobre la obra francesa remito a Philippe PLAGNIEUX, "La fondation funéraire de Philippe de Morvilliers, premier président du parlement. Art, Politique et Société a Paris sous la régence du duc de Bedford", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, tome 151.II, Société Française d'Archéologie, Paris, 1993, págs. 357-381. Aparecerá como PLAGNIEUX, *Fondation funéraire*.

⁶⁸¹ De finales del siglo XIII. En el tímpano se observa a San Saturnino con el toro a sus pies a cuyo lado se ha colocado una joven exorcizada que se ha identificado como la hija del gobernador de Toulouse. Flanquean la composición dos reyes arrodillados, quizás el Hermoso y su esposa. La interpretación, que fue sugerida por José María Jimeno Jurío gozó de gran aceptación. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 190. Si se mantiene la identificación de estos monarcas en las arquivoltas de la iglesia de Santa María de Olite, también de finales del siglo XIII.

⁶⁸² Expuesto, por vez primera, en MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, *Heráldica en el arte medieval navarro*, pág. 413.

⁶⁸³ Aunque el personaje carece de atributos o insignias que constaten la identificación. *Ibidem*.

⁶⁸⁴ De finales del siglo XIV. En el tímpano se coloca una representación del Cristo Juez y las figuras de la Virgen y San Juan. A su lado, otras dos, presumiblemente frailes en relación con el carácter conventual de la construcción, y los reyes Enrique III y Catalina de Lancaster como donantes. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 205.



donde las fachadas de los edificios se habían convertido en un elemento de indudable valor iconográfico. Es ahora cuando la arquitectura adquiere un nuevo carácter en todo su esplendor: el representativo o emblemático, porque es durante su reinado cuando se generaliza que los edificios hagan gala no sólo de extraordinarias composiciones heráldicas que aluden a su promotor, sino de la propia representación de sus fundadores, que ahora se convierte en habitual⁶⁸⁵. De acuerdo con Estrella Cela, el valor que hay que asignar a estas representaciones es doble. Por un lado, permite la referencia a una concepción jerarquizada y trascendente, tan propia del mundo medieval, que todavía reclama la protección de la divinidad. Por otro lado, comporta una referencia a nuevos valores individualistas que conlleva el culto a la personalidad del mecenas⁶⁸⁶. En esta misma línea, las realizaciones arquitectónicas de los Reyes Católicos articularon una referencia visual y emblemática del poder monárquico, un símbolo de los nuevos tiempos y la referencia a la culminación de un proceso histórico secular, cuyo engarce con la tradición legitimaba y fortalecía la imagen de la nueva situación política⁶⁸⁷. A ellos habría que añadir un tercero, el valor del contenido religioso del programa iconográfico que viene determinado por la orientación de la espiritualidad del momento que tendía a mostrar el valor de la figura de Cristo como modelo a imitar y, a través de él, la cuestión de la Salvación⁶⁸⁸, con bastante probabilidad como consecuencia del problema judío⁶⁸⁹. Fue precisamente esta última significación lo que llevó a la homogeneización, por así decir, de los temas de las portadas, pues en ellas los reyes siempre se muestran flanqueando la figura de Cristo, sea Niño en compañía de su Madre, sea ya adulto en algún episodio del misterio de la Pasión.

⁶⁸⁵ El arzobispo de Palencia, fray Alonso de Burgos, por ejemplo, se hizo representar en el colegio de San Gregorio de Valladolid, y también en el convento de San Pablo, que él mismo había fundado. Lo mismo sucede con el cardenal Mendoza, quien se hizo efigiar en los tímpanos del colegio de Santa Cruz de Valladolid y en la fachada del sagrario de la catedral de Málaga, donde figura acompañado por Hernando de Talavera, quien ofrece el templo a la Virgen.

⁶⁸⁶ CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 133.

⁶⁸⁷ Las edificaciones erigidas bajo el patrocinio de Isabel y Fernando se integran en el marco urbano como un monumento símbolo, a la manera de un estandarte en el que se representa una nueva imagen del poder. Cito a Víctor NIETO ALCAIDE, "Renovación e indefinición estilística. 1488-1526", en Víctor NIETO ALCAIDE, Alfredo J. MORALES y Fernando CHECA CREMADES, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1993, págs. 18 y 27 –serán referidos, NIETO, *Renovación e indefinición*, y NIETO, MORALES y CHECA, *Arquitectura del Renacimiento*-. Más detalles sobre esta cuestión simbólica en Víctor NIETO ALCAIDE, "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", en *Fragmentos. Revista de Arte*, nºs 8 y 9, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, págs. 133 y sigs.

⁶⁸⁸ CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 148.

⁶⁸⁹ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 147.



⁶⁹⁰*(Fig.86)La primera obra a la que hay que hacer referencia es la **portada del monasterio de Santa Cruz de Segovia**, en cuyo tímpano se muestra la escena de la Piedad, en compañía de tres confusos personajes⁶⁹⁰, flanqueada por las estatuas orantes de don Fernando y doña Isabel conforme al retrato del donante, tipología que, como se ha visto, ocupa un destacado lugar en la iconografía de los Reyes Católicos⁶⁹¹. Conviene tener en cuenta que el tema de la Piedad, conocido en Castilla como la Quinta Angustia⁶⁹², también aparecía en la portada de la Cartuja de Miraflores, lo que parece indicar la especial predilección que, hacia él y conforme a los gustos de la época, debía sentir la reina castellana⁶⁹³. Inspirada por el evangelio apócrifo de Nicodemo, la iconografía de la Piedad deriva, conforme a Erwin Panofsky, del *Threnos* bizantino, la lamentación de la Virgen sobre el cuerpo muerto de su Hijo y la Virgen de la Humildad⁶⁹⁴. En torno a 1245-1255 aparece el tema de la Pasión desarrollado en la portada lateral izquierda de la catedral de Reims, que se configura como ejemplo más antiguo que ha llegado hasta hoy de una serie de la Pasión en la escultura de las portadas⁶⁹⁵. Ya a finales de este mismo siglo puede encontrarse este contenido en los tímpanos, como muestra la portada occidental de la catedral de Estrasburgo, de hacia 1280; hacia 1300 el tema reaparece en el tímpano de la portada de Freiburg im Breisgau. Conforme a Soledad de Silva, en el ámbito hispano,

⁶⁹⁰ Primero se identificaron con las tres Marías. María José LLORENTE TABANERA, “El convento de Santa Cruz de Segovia”, en *Estudios Segovianos*, nº 13, Diego de Colmenares, Patronato de J. M. Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Segovia, 1961, pág. 48 –en lo que sigue, LLORENTE, *Santa Cruz*– o CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 139. La figura central es, sin duda, la Virgen María, aunque los individuos que la flanquean, uno de ellos varón, son de difícil identificación. Yarza sólo señalaba que los compañeros de la Virgen eran distintos a los usuales. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 155.

⁶⁹¹ Esta tipología había aparecido en Francia hacia 1350 según Galiene y Pierre FRANCASTEL, *El retrato*, Catedra, Madrid, 1978, pág. 72 –en lo que sigue, FRANCASTEL, *El retrato*–. Carmen Morte definía el retrato de donante como una representación del individuo en el contexto de una creencia. Formalmente, sigue una tradición iconográfica que consiste en mostrar al monarca, a veces acompañado por la reina o por su heredero y no siempre presentado por un individuo santo –como es este caso–, arrodillado ante la imagen sacra. MORTE, *Iconografía real*, pág. 151.

⁶⁹² Llamada así a partir de la elaboración de diversos textos contrapuestos a los Gozos de la Virgen en un momento en el que se habían intensificado, sobre todo de manos de los franciscanos, los aspectos más conmovedores de la Pasión. YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 147-148.

⁶⁹³ No en vano se ha considerado que era el pasaje favorito de doña Isabel. CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 146. Joaquín Yarza llamaba la atención sobre la relativa escasez de esta iconografía como tema único en las portadas en contraposición a otros géneros artísticos como la pintura o la escultura exenta. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 153.

⁶⁹⁴ Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vols. I-II, Cambridge, 1953. Citado en Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, “Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del medievo: los temas de la Piedad y el Planto”, en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos Sección de Artes Plásticas Monumentales*, nº 15, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, pág. 354.

⁶⁹⁵ Soledad DE SILVA Y VERASTEGUI, *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Diputación Foral de Álava, Arabaku Foru Aldundia, Servicio de Publicaciones, Argitalpen Zerbitzua, Vitoria-Gasteiz, 1987, pág. 101. En lo que sigue, DE SILVA, *Iconografía gótica*.



salvo en la puerta de Santa Catalina del claustro de la catedral de Burgos, del siglo XIII, donde se representa un Descendimiento. Será la escuela toledana de finales de siglo la que ofrecerá mayor número de representaciones de la Piedad, entre las cuales interesa, para el presente estudio y como queda dicho, la que se ubica en la fachada del monasterio de la Santa Cruz.

En esta obra segoviana la referencia a los reyes se logra mediante diversos mecanismos. Además de sus dos efigies, la profusión heráldica, las iniciales coronadas y el emblema “tanto monta” se repiten con tal abundancia en la fábrica que ha llegado a afirmarse que no hay manera más contundente de proclamar el nombre de los fundadores⁶⁹⁶. Su monumental decoración consta de tres partes conforme al esquema de fachada-retablo o de fachada-tapiz con que ha sido denominado tal tipo de portada, por otra parte muy frecuente a finales del siglo XV⁶⁹⁷. Además de la Piedad acompañada por otras dos figuras y las representaciones de los reyes en su parte central, una Crucifixión culmina el conjunto al tiempo que diversas referencias a la orden de Santo Domingo salpican los elementos decorativos e historiadados que invaden incluso las jambas que flanquean la entrada. Y todo ello con un especial significado. Veamos.

Con bastante probabilidad, hay que relacionar la realización de la fachada con las obras que emprendió en la contrucción ya existente el entonces prior del convento, el conocido y ya mencionado Torquemada, acérrimo defensor del ideal de doble cruzada protagonizado por los Reyes Católicos⁶⁹⁸. Es dentro del marco de incursión contra los infieles donde hay que buscar el verdadero significado de la portada, pues parece ser que en los trabajos fue utilizada una parte de los bienes expropiados a los judíos y a los sospechosos de herejía⁶⁹⁹, aspecto que lo relaciona directamente con su prior, quien ostentó el cargo, como ya se ha dicho, de Primer Inquisidor General. En esta línea, con el programa iconográfico centrado en la figura de Cristo, no sólo la fundación se convertía en un emblema de la defensa de la

⁶⁹⁶ Rosario DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, “Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 69. En lo que sigue, DÍEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y magnificencia*. El patronato también se hacía constar con representaciones pictóricas de los reyes: en el convento consta, según noticias de fray J. Navamuel –en *Cueva de Santo Domingo*, Madrid, 1752, pág. 12–, que se conservaban los retratos de los Reyes Católicos en la sala principal del convento y en la puerta de la cueva, aunque dice que “la valentía del pincel no puede darles vida”. Citado en LLORENTE, *Santa Cruz*, pág. 39, n. 27.

⁶⁹⁷ En conexión, según algunos, a la importancia que adquiere el retablo en estos años. *Ibidem*.

⁶⁹⁸ Sobre esta cuestión remito al capítulo dedicado a pintura.

⁶⁹⁹ CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 145.



ortodoxia religiosa y la renovación espiritual, sino también la orden dominica, reflejada en la iconografía de alguna de sus partes⁷⁰⁰.

Aquí, la presencia de los Reyes Católicos no está destinada a ampliar el significado de la portada, sino a confirmarlo, corroborarlo, justificarlo. Se conoce que concedieron a la institución extraordinarios beneficios⁷⁰¹, por lo que consta documentalmente la protección que ejercieron sobre el monasterio⁷⁰². Es esta protección y, por tanto, la legitimación, lo que se buscaba con sus efigies.

Arrodillados sobre sendos cojines, los soberanos oran ante la imagen de Cristo muerto. Ataviado con sobrio ropón, don Fernando ciñe, como única insignia de su condición, visible corona, al igual que doña Isabel quien, vestida con una ropa cubierta por amplio manto, sostiene un libro abierto, se supone que de oraciones. Ambos son presentados por dos personajes santos que habían sido identificados como dominicos⁷⁰³, por lo que la orden se vincularía, visual y directamente, con la monarquía y, en consecuencia, involucraría a los reyes con Tomás de Torquemada. Sin embargo, las diferencias iconográficas que se observan entre estos individuos y los frailes que flanquean a Cristo en la parte superior e inferior, claramente tonsurados y con el hábito de esta orden, obligan a descartarlo. *(Fig.87) De acuerdo con Joaquín Yarza, podrían ser San Juan Bautista y San Juan Evangelista, que gozaron de especial devoción por parte de los Reyes Católicos y que también se muestran presentando a los reyes en otra obra de muy cercana cronología, la ya analizada *Piedad de los Reyes Católicos* de la catedral granadina de San Juan⁷⁰⁴.

⁷⁰⁰ Dos dominicos flanquean al Crucificado en la parte superior y ya en la zona inferior, entre la decoración vegetal en una de las jambas, se observa a un tercero que sujeta una iglesia.

⁷⁰¹ Entre otros privilegios, otorgaron al cenobio el título de Santa Cruz la Real, ellos mismos ostentaron el patronato y donaron la primera plata llegada del continente americano para labrar un *Lignum Crucis* para su iglesia. CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 419.

⁷⁰² Cela sostenía que la fundación de este monasterio era una muestra más de la predilección de los Reyes Católicos por Segovia, en cuya iglesia de San Miguel Isabel fue proclamada reina y donde se firmaron los acuerdos de los reyes tras su matrimonio. *Ibidem*. Sin embargo, Yarza señalaba que el lugar era el idóneo, pues allí estaba el lugar llamado “cueva de Santo Domingo”, donde la tradición quería que hubiera hecho penitencia Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 218. La alegoría monárquica que se presenta en la portada de la Santa Cueva, dedicada al ámbito privado de los frailes, ha sido analizada en el reciente artículo de Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Patrocinio regio e inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia”, en *Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Actas. Burgos 13-16 de octubre de 1999. Centro cultural “Casa del cordón”*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, en especial págs. 453-456. Este último se verá, VVAA, *Gil de Siloé*.

⁷⁰³ CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 420.

⁷⁰⁴ También advertido por YARZA en *Imágenes reales*, pág. 464. Se mantiene en esta línea el reciente estudio de Fco. José PORTELA SILVA, “La escultura en Segovia en tiempos de Isabel I de Castilla”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, pág. 186 –se verán PORTELA, *Escultura en Segovia* y VVAA, *Isabel I*–.



Los autores coinciden en atribuir la fachada a un maestro de obras no muy lejano a Juan Guas, quien personificó el cargo de arquitecto al servicio de los reyes durante muchos años⁷⁰⁵. *(Fig.88) Fue precisamente su activo círculo el causante del desarrollo del tema iconográfico de la Pasión en las portadas dentro del ámbito segoviano, como manifiestan otras dos obras de las cuales se ha afirmado que también contienen las efigies de los monarcas: la **puerta del claustro de la catedral de Segovia** y la cercana fachada de la **iglesia del Paular**.

Se sabe que Juan Guas diseñó la puerta de comunicación entre la iglesia y el claustro de la catedral de Segovia⁷⁰⁶, aunque fue Sebastián de Almonacid el encargado de colocar una Quinta Angustia en su tímpano⁷⁰⁷. Así, sobre este acceso al templo se presenta la Piedad, en su versión más tradicional, escoltada por dos personajes que María José Llorente identificaba con los monarcas conforme a la promoción que doña Isabel había desempeñado en las obras⁷⁰⁸. Sin embargo, conviene constatar, la posición estante de las figuras, su actitud, que no es orante, y la ausencia de insignias hacen más probable su identificación con personajes sacros, acaso Juan y Magdalena⁷⁰⁹, lo que descartaría su condición regia. Es la misma autora quien relaciona esta puerta con la de la iglesia del Paular, muy cercana a Segovia y asimismo vinculada con el arte del arquitecto toledano o de alguno de sus discípulos⁷¹⁰. En su tímpano se presenta, del mismo modo, una Piedad flanqueada por dos personajes orantes, probablemente María Magdalena y San Juan⁷¹¹, a quien la autora identificaba con los soberanos debido al lazo existente entre el templo y la familia real, en concreto la castellana, pues consta que el Paular recogía una

⁷⁰⁵ LLORENTE, Santa Cruz, pág. 48; CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 530; DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 103 o YARZA, *Imágenes reales*, pág. 463.

⁷⁰⁶ La participación de Guas en la fábrica de la catedral de Segovia está probada desde la obra de HERNÁNDEZ, "Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1947, págs. 57-100. Reseñado en CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 146, n. 162. A él se debe fundamentalmente la ejecución del claustro, cuyas obras se realizaron entre 1484 y 1486 por encargo de la reina Isabel.

⁷⁰⁷ Se le menciona con ocasión de esta portada entre 1486 y 1487. DE SILVA, *Iconografía gótica*, pág. 107.

⁷⁰⁸ LLORENTE, *Santa Cruz*, pág. 48. Su interpretación es aceptada por CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 139.

⁷⁰⁹ DE SILVA, *Iconografía gótica*, pág. 107; o YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 154.

⁷¹⁰ LLORENTE, *Santa Cruz*, pág. 48.

⁷¹¹ Que Béatrice Guilman advertía eran de distinta escala que la empleada para el grupo de la Piedad. Béatrice GUILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Published by order of the Trustees, New York, 1951, pág. 162.



fundación de Juan I⁷¹². Una inscripción corre debajo haciendo constar el sufrimiento de María: “*Videte si est dolor sicut dolor meus*”.

*(Figs.89-91) Ya fuera del entorno segoviano y castellano, la última obra a analizar en este bloque es la **fachada de Santa Engracia**⁷¹³ que, ubicada en lo que antes era conocido como monasterio de las Santas Masas de la ciudad de Zaragoza⁷¹⁴, se configura como la empresa más importante del rey de Aragón⁷¹⁵. La construcción, en

⁷¹² Según cita CELA, *Elementos simbólicos*, pág. 530. Portela también ha identificado a las figuras con los Reyes Católicos en PORTELA, *Escultura en Segovia*, pág. 186. No se va a profundizar sobre las suposiciones de María José Llorente relativas a la primitiva y hoy desaparecida portada de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, que suponía similar al proyecto del retablo que, de Juan Guas, todavía hoy se conserva y, por tanto, muy afín a las portadas que aquí se analizan. LLORENTE, *Santa Cruz*, pág. 48. De todos modos, se señalará la otra teoría, más temprana a la anterior, ofrecida por José María Azcárate, quien opinaba que la portada toledana podría haber sido parecida a la estructura sencilla de la fachada de la capilla de San Gregorio de Valladolid, de gran sencillez y conforme a la estética mudejarizada de Guas que se mantiene en la parte exterior del edificio. José María DE AZCÁRATE, “La obra toledana de Juan Guas”, en *Archivo Español de Arte*, n° 113, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956, pág. 18. En adelante, AZCÁRATE, *Juan Guas*.

⁷¹³ Entre la abundante bibliografía que, con carácter monográfico, se ocupa de este monasterio se citarán las obras del padre León Benito MARTÓN, *Origen y antigüedades del subterráneo y celeberrimo Santuario de Santa María de las Santas Masas, hoy real Monasterio de Santa Engracia, edición facsimil del libro impreso en Zaragoza en 1737 por Juan Malo*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1991, citado en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico”, en *Cuadernos de Aragón*, n° 26, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000, pág. 336 –aparecerán como MARTÓN, *Origen y antigüedades* e IBÁÑEZ, *Portada escultórica*–; José GALIAY SARAÑANA, “Retrato de los Reyes Católicos en la portada de la Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza”, en *Seminario de Arte Aragonés*, n° 1, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1945, págs. 7-14 –en lo que sigue, GALIAY, *Retrato de los Reyes*–; Arturo ANSÓN NAVARRO, “La iglesia alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza: aproximación a un monumento desaparecido”, en *Seminario de Arte Aragonés*, n°s XXIX-XXX, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1979, págs. 5-26 –se verá como ANSÓN, *La iglesia alta*–; José Antonio ARMILLAS, “Fernando el Católico y el Monasterio de las Santas Masas”, en *Heraldo de Aragón*, 3 de noviembre de 1991, Zaragoza, citado en IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 334; Ricardo CENTELLAS SALAMERO, “Iconografía del Antiguo Monasterio e Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza”, en *Aragonia Sacra*, n°s VII-VIII, 1992-1993, págs. 427-444; fray Ignacio DE MADRID, “El monasterio Jerónimo de Santa Engracia en la obra del Padre Sigüenza”, en *Aragonia Sacra*, n°s VII-VIII, 1992-1993, págs. 155-160; o Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “La portada de Santa Engracia”, en VVAA, *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza, 2002, pág. 183 –en lo que sigue, IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia* y VVAA, *Santa Engracia*–. Para el presente análisis tan sólo se ha empleado la bibliografía más reciente y la que hace especial hincapié en la iconografía de los reyes.

⁷¹⁴ Se había erigido en recuerdo al martirio de Santa Engracia y sus compañeros, los Innumerables Mártires, tras la persecución decretada por Diocleciano en el año 304. Se fundó en tiempos del obispo Máximo (592-619) y estaba semiderruido en tiempos de Juan II de Aragón. UBIETO, *Monasterios medievales*, pág. 19.

⁷¹⁵ El mecenazgo del rey Fernando con el monasterio de Santa Engracia fue generoso y constante, convirtiéndose en la mayor empresa financiada por la monarquía en el reino de Aragón conforme a las noticias de Lucio Maríneo Siculo. Citado en Carmen MORTE GARCÍA, “Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del gótico y durante el renacimiento”, en VVAA, *Art i Cultura a l'època del Renaixement*, pág. 150 –se verá como MORTE, *Patrocinio artístico*–. Se ha afirmado, aunque con ciertas reservas, que la fundación se convirtió en la particular Miraflores del rey Fernando. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 64; IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 183. El carácter diferente de la construcción castellana obliga a rechazar la hipótesis. Téngase en cuenta que Miraflores estaba destinada a ensalzar la legitimidad dinástica de doña Isabel honrando la memoria de su hermano, el



principio, había sido promovida por Juan II, a quien, tras encomendarse a Santa Engracia, le fue devuelta la vista tras una operación de cataratas practicada por el prestigioso médico judío Crexcas Abialar en 1468⁷¹⁶. Las agitadas circunstancias de su reinado le impidieron, sin embargo, llevar a buen término sus pretensiones, por lo que encomendó a su hijo y sucesor, Fernando el Católico, de quien se dijo que “holgava de ver las trazas, por tener gusto de Architectura”⁷¹⁷, construir lo que su padre se había comprometido y no había podido consumir⁷¹⁸.

De esta manera, en abril de 1493 llegó a Zaragoza una comunidad de veinticuatro Jerónimos procedentes de Cotalba para instalarse en torno al antiguo santuario de los mártires y fundar un monasterio que, como queda dicho, nació bajo la protección y el impulso regio⁷¹⁹; ya el 8 de mayo de aquel año el rey Fernando escribía desde Barcelona “Queremos y vos mandamos que por agora cesse la obra del Aljafferia e que todo lo que alli se havia de gastar se convierta en la dicha obra de Santa Engracia”⁷²⁰. En un principio, el peso específico de los trabajos de la

ilegítimo y efímero rey Alonso y sus padres, y en detrimento de su otro hermano y predecesor Enrique, IV. Por otra parte, y en íntima relación con lo anterior, también gozaba de un indudable carácter funerario, pues fue cobijo del sepulcro de don Alonso, y de Juan II e Isabel de Portugal, padres de la reina. Joaquín YARZA LUACES, “Isabel la Católica, promotora de las artes”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional año XXVIII*, n.º 110, Madrid, págs. 58-59 –aparecerá como YARZA, *Isabel la Católica*–. Se finalizará con la reflexión de Yarza que llama la atención sobre el protagonismo que, en Zaragoza y en contraposición a Miraflores, alcanzan los Reyes Católicos y no Juan II y Juana Enríquez, a quienes ningún elemento parece recordarlos. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 64.

⁷¹⁶ MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 162. José Galiay fechaba el milagroso hecho en 1459. GALIAY, *Retratos de los Reyes*, pág. 10.

⁷¹⁷ Extraídas de José SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Bailly-Bailliere, Madrid, 1909, vol. II, pág. 52 –en lo que sigue, SIGÜENZA, *San Jerónimo*–. Las líneas proceden de MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 155.

⁷¹⁸ Así es como se refiere el padre Sigüenza: “El rey don Juan, el segundo de los de Aragón, padre de nuestro rey don Fernando *el Católico*, tenía grande devoción a la virgen y mártir Engracia. Diole una enfermedad muy recia en los ojos estando en Zaragoza el año de 1459. Encomendose muy de veras a la santa, y cobró luego la sanidad y la vista que casi tenía perdida. Como vio tan claro el favor de su abogada, quiso servírselo en algo. Celebrábase en aquel año capítulo general [en la Orden de San Jerónimo], y escribió una carta, rogándole a la Orden encarecidamente quisiese recibir la iglesia de Engracia para monasterio de la Orden”. El fragmento, que procede de SIGÜENZA, *San Jerónimo*, se ha extraído de UBIETO, *Monasterios medievales*, pág. 19.

⁷¹⁹ Más detalles en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, “Las reliquias en la historia del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza”, en VVAA, *La orden de San Jerónimo y sus Monasterios, espiritualidad, historia, arte, economía y cultura de una Orden religiosa ibérica*, vol. II, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas, Madrid, 1999, págs. 1097-1111. Citado en IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 183, n. 11. Como muestra de la magnificencia de los reyes, que también evidenciaron en otras fundaciones reales, se citará el conjunto de libros que los Católicos regalaron al monasterio de Santa Engracia. Domingo BUESA CONDE, “El prestigio de la cultura en la España de los Reyes Católicos”, en VVAA, *Artes en Aragón*, pág. 37 –en lo que sigue, BUESA, *Prestigio de la cultura*–. Carmen Morte también advierte la mención en el testamento del rey Fernando, fechado el 22 de enero de 1516, de su voluntad de incrementar la dotación del monasterio y la recomendación a sus herederos de proveer de todos los bienes necesarios para concluir las obras. MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 163. A esta cuestión también se refiere YARZA, *Política artística*, pág. 20.

⁷²⁰ Archivo de la Corona de Aragón. Canc. Reg. 3571, fol. 73v. Texto y referencia de Carmen MORTE, *Patrocinio artístico*, pág. 150, n. 7.



construcción del cenobio recayó casi exclusivamente en los mismos artífices que había contratado el hijo del rey, el arzobispo don Alonso, para la fábrica catedralicia y que contaban con una larga experiencia al servicio de la monarquía⁷²¹. En este análisis interesa, del edificio monástico que resultó muy dañado en varias ocasiones⁷²², la fachada de alabastro adosada al último de los muros construidos y que da acceso a lo que se denomina para diferenciarla de la cripta “iglesia alta”, pues presenta, en el segundo de sus cuerpos, las efigies orantes de los Reyes Católicos ante la Virgen con el Niño o la Virgen de las Santas Masas⁷²³.

Catalogada como uno de los más tempranos ejemplos de portada renacentista en España⁷²⁴, su autoría, tras ciertas confusiones que la creían de Damián

⁷²¹ IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 184. Hay autores que consideran la posibilidad de que el arzobispo don Alonso II de Aragón aconsejara en temas de índole artística a su padre, pues creen bastante probable que fuera él quien le recomendara la elección del escultor darocense. MATEOS, *Gil Morlanes*, pág. 314.

⁷²² Poco después de 1737, la fachada que cobija la portada escultórica se hundió, por lo que se acordó desmontarla. El *Libro del Real Acuerdo* da cuenta de ello: “mas hallándose en el día con la novedad de venirse a tierra la fachada de la yglesia, la que se adorna de la alaja más preciosa, que es la portada de piedra de alabastro [...] la que es preciso desmontar”. Archivo de la Audiencia de Zaragoza. *Libro del Real Acuerdo*, año 1753, “Orden de la Cámara para que la Audiencia informe en razón del Memorial dado por el Rl. Monasterio de Santa Engracia de esta Ciudad, en que pide se le conceda algún título de Castilla, u otra gracia para beneficiarla, y con su producto poder reedificar la iglesia”, fols. 78v-80v. En Arturo ANSÓN NAVARRO, “La reedificación barroco-clasicista de la Iglesia Alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1755-1762), obra del arquitecto Fray Vicente Bazán”, en *Aragonia Sacra*, VII-VIII, 1992-1993, págs. 174-175. Citado en IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 282, n. 25. Más adelante en el tiempo, durante la guerra napoleónica, el edificio sufrió enormes daños tras el estallido de una mina. Como señalaba Alcaide Ibieca, “dadas las doce sentimos una explosión tan horrenda, que todos los edificios se conmovieron [...] a seguida supimos que habían volado el Monasterio de Santa Engracia [...]. El pórtico [...] obra de Morlanes, quedó en pie, aislado, aunque con muchos balazos”. Agustín ALCAIDE IBIECA, *Historia de los Sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1988, págs. 251-252. Citado en *Ibidem*, pág. 292, n. 34.

⁷²³ Quizás la representación más temprana de reyes orantes ante la imagen de una Virgen con el Niño sea la de la *porte Rouge* de Notre-Dame, en París, de mediados del siglo XIII. Los monarcas fueron identificados, tradicionalmente, con Luis IX y su esposa, Margarita de Provenza, aunque como advierte Cecilia Gaposchkin, esta familia real nunca fue patrona de la iglesia. En realidad la catedral se apropiaba de la imagen de la autoridad real suplicante ante María, que simbolizaba la iglesia, para expresar el ideal del rey subordinado al poder espiritual ante la catedral triunfante. Fue modelo de la posterior portada de la *coronación*, también en Notre-Dame, aunque son ángeles quienes se ubican al lado de las figuras sacras, Dios y la Virgen. Más detalles en Cecilia GAPOSCHKIN, “The King of France and the Queen of Heaven: the Iconography of the Porte Rouge of Notre-Dame of Paris”, en *Gesta. International Center of Medieval Art*, vol. XXXIX/I, Paris, 2000, págs. 58 y 62.

⁷²⁴ Aragón participaba del movimiento renacentista a través de sus territorios italianos. Uno de los cauces por los que llegaron a Zaragoza muchas de las novedades que se fraguaban en Italia y en el resto de Europa fue la imprenta, que empezó a funcionar en la ciudad en torno a 1473. También tuvieron especial papel en esta importación el Estudio General de Artes de Zaragoza y no sólo el arzobispo de la diócesis Juan I (1458-1475), sino también su sobrino y sucesor en el cargo, el ya aludido don Alfonso (1478-1520). IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 269. Sobre la auténtica novedad que debió de constituir esta portada en territorios de Aragón remito a Carmen MORTE GARCÍA, “La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)”; en BELENGUER (Coord.), *De la unión de coronas*, págs. 53-120 –se verá MORTE, *Llegada del Renacimiento*–. Hay autores que la califican inserta en el estilo plateresco. Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, “Retratos de Isabel la Católica”, en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, nº 110, Madrid, 1991, pág. 55 –aparecerá como



Forment⁷²⁵, hoy está fuera de toda duda. El primero en atribuirle a los Morlanes fue Jusepe Martínez⁷²⁶, y parece ser que la obra escultórica, que se había comenzado en torno a 1511, ya estaba competamente terminada hacia 1516 o 1517⁷²⁷. De todos modos, Carlos I, V de Alemania, prosiguió con los trabajos de construcción del edificio, tal y como había encomendado su abuelo en sus disposiciones testamentarias, lo que explica que sus emblemas también aparezcan en algunos detalles de la decoración escultórica.

Cuenta el padre Martón que don Fernando, “deseando fuesen muy Regios todos los edificios de esta Casa”, impuso su criterio trasladando desde el monasterio de la Sista de Toledo a fray Martín de Vaca “por ser hábil y entendido de Arquitecturas y Obras” para ocupar el cargo de prior en la fundación, función que cumplió desde 1511 a 1517⁷²⁸. Este hecho es el que ha servido de argumento para sospechar que el prelado colaboró con Gil Morlanes el Joven en la definición y materialización de la magnífica portada cuya iconografía está condicionada por varios elementos: su carácter real, los antiguos cultos del santuario y los de la Orden que se hace cargo el

BERMEJO, *Retratos de Isabel*–; Fernando COLLAR DE CÁCERES, *El plateresco*, Cuadernos de Arte Español, nº 59, Historia 16, Madrid, 1992, lám. III, nº 3; o DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 112. Sobre el complejo problema del plateresco remito a NIETO, *Renovación e indefinición*, en especial págs. 58-65.

⁷²⁵ Pues está documentada su presencia en Santa Engracia durante las mismas fechas en que se debía estar terminando la fachada. José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, part. 3, lib. 1, cap. 12, fol. 62, según Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón. Siglo XVI*, tipografía la Editorial, Zaragoza, 1917, vol. II, págs. 93-94 –en adelante, ABIZANDA, *Documentos*–. La referencia se ha recogido de IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 273, n. 2.

⁷²⁶ El documento que corrobora su autoría es, además de un albarán algo anterior en el que Gil Morlanes el Viejo cobra por lo hecho hasta la fecha, es un documento de 1515 en el cual el maestro no se siente capaz de seguir adelante con sus trabajos y sus hijos se comprometen a hacer volver de Madrid a Gil Morlanes el Joven para que concluya lo que falta de la obra. Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos Practicables sobre el Nobilísimo Arte de la Pintura*, edición a cargo de Julián Gallego, Akal, Madrid, 1988, págs. 252-255 –aparecerá como MARTÍNEZ, *Discursos practicables*–. Citado en *Ibidem*, pág. 274, n. 7. Recuérdese que Gil Morlanes había ejecutado el sepulcro de Juan II en Poblet y que fue también el autor de la tumba de Pedro de Arbués. Además, había sido contratado por el arzobispo Alonso de Aragón para que realizase el retablo del monasterio de Montearagón. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 116. El primer contacto que puede intuirse entre Gil Morlanes el Viejo y la realeza aragonesa debió de establecerse con el administrador del arzobispado don Juan I de Aragón, cuya figura como mecenas de las artes suele permanecer en la sombra. Sobre su personalidad artística, remito, entre otros, a Maria Carmen LACARRA DUCAY, “Mecenazgo de los prelados zaragozanos durante la Baja Edad Media (1318-1520)”, en VVAA, *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991, págs. 479-488. Este último se verá como VVAA, *El espejo*.

⁷²⁷ CHECA, *Poder y piedad*, pág. 39.

⁷²⁸ MARTÓN, *Origen y antigüedades*, págs. 475-505, 705-731, 3, 9-11. Cito la referencia de MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 162, n. 21. No obstante, de acuerdo con Jusepe Martínez, la portada debió iniciarse antes de 1504, año de la muerte de Isabel. Tras unos años de interrupción, las obras se reanudaron en 1511, en tiempos de fray Martín de Vaca. MARTÍNEZ, *Discursos practicables*, págs. 253-255, n. 19; MORTE, *Llegada del Renacimiento*, pág. 81.



monasterio⁷²⁹, y las connotaciones que subyacen bajo la significativa forma y parte de la ornamentación que toma la puerta: la de Arco de Triunfo⁷³⁰. No en vano, Joaquín Yarza la definió como auténtico escaparate de intenciones⁷³¹.

La portada se concibe como un retablo dividido en tres cuerpos⁷³². El primero e inferior, que es el que ha sufrido más alteraciones, presenta cuatro hornacinas que contienen las esculturas de cuatro santos obispos y mártires –Valero, Esteban, Vicente y Prudencio– flanqueadas por dos columnas entre las que se sitúan los Doctores de la Iglesia –Agustín, Gregorio el Magno, Ambrosio y Jerónimo–. La puerta había sido concebida con un parteluz que, adornado con una imagen de santa Engracia, fue regalado a Felipe II al quedar impresionado, según cuenta la tradición, por su belleza⁷³³.

El segundo cuerpo exhibe las efigies de los reyes, quienes acompañan, arrodillados como es habitual, a Nuestra Señora de las Santas Masas, realizada de acuerdo con los preceptos italianos de la época al igual que el resto del conjunto⁷³⁴. En la parte superior, un Calvario, con el esquema tradicional del Crucificado, la Virgen y san Juan, flanqueado por las alegorías de la Iglesia y la Sinagoga corona el conjunto. Todos los autores coinciden en que, según denuncia la diferencia de factura entre unas partes y otras, esta ornamentación fue fruto del cincel de varias manos⁷³⁵, hipótesis que parece corroborarla un albarán fechado en 1514 en el cual

⁷²⁹ IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 206.

⁷³⁰ Carmen Morte señalaba que se trata de uno de los primeros arcos triunfales que, con claras alusiones regias, se levantaron en España. Es dentro de esta simbología tal y como deben ser entendidas las representaciones de los reyes y las láureas con efigies, tal vez, de reyes y emperadores romanos. MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 176. Sobre la iconografía de los tondos remito a la obra de IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, págs. 324-332.

⁷³¹ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 64.

⁷³² Sigue un esquema similar al que se verá en el Hospital Real de la ciudad de Granada que, por ser posterior a la muerte del rey Fernando, aquí no se analiza. También se han puesto de manifiesto concomitancias entre esta portada y la de la capilla del patrocinio de la iglesia colegial de Daroca según informa IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 191.

⁷³³ Dio orden que se llevara al Escorial. IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 280.

⁷³⁴ La Virgen entronizada, los ángeles, las victorias clásicas que sostienen la corona, etc. Estos italianismos fueron puestos de manifiesto por MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 176. Joaquín Yarza señalaba, pese al evidente diseño renacentista, cierta ambigüedad en las esculturas, ambigüedad que explicaba como el deseo del escultor de ponerse al día, dado que entonces Damián Forment gozaba de mucha fama. YARZA, *Política artística*, pág. 20.

⁷³⁵ Apuestan por la mano de dos escultores MARTÍNEZ, *Discursos practicables* o PONZ, *Viage de España*, ambos citados en IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 189, y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Arte y etiqueta*, pág. 103 –quien señala únicamente a los dos Morlanes–. Por otra parte, no determinan el número de artesanos MORTE, *Fernando el Católico*, pág. 177 o IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 189, por ejemplo.



Gil Morlanes se compromete a sustentar “a todos los obreros que oy tengo en la dicha obra”⁷³⁶.

Sea como fuere, del complejo programa iconográfico destaca, en el segundo cuerpo, la representación orante de los Reyes Católicos, fundadores, a instancias del rey Juan II, del cenobio jerónimo⁷³⁷. Sus figuraciones, forjadas en el lenguaje naturalista de encrucijada entre la tradición del último gótico y la incorporación de algunos elementos de procedencia italiana, se hallan alojadas en hornacinas aveneradas y han sido concebidas como piezas exentas y de potente volumen al tenerse en cuenta su altura y la vista del espectador⁷³⁸. Los dos reyes se encuentran flanqueados por las esculturas de san Lamberto y san Luprecio, ambos relacionados con el culto a santa Engracia⁷³⁹, y, en los extremos del cuerpo, sendos reyes de armas⁷⁴⁰ cuyas ropas reproducen no sólo las enseñas de los Católicos, sino también, entre otras expresiones, su lema “tanto Monta”⁷⁴¹. Como viene siendo habitual en la iconografía regia, Fernando se ubica a la derecha de la imagen sacra, es decir, a la izquierda del espectador⁷⁴². Así, don Fernando, arrodillado ante un lujoso atril

⁷³⁶ Publicado por vez primera por ABIZANDA, *Documentos*, vol. II, pág. 98, según noticias de IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 190, n. 48. Sobre la actividad de Morlanes como artista-empresario remito a MATEOS, *Gil Morlanes*, págs. 307-316.

⁷³⁷ La fachada, como se ha advertido, sufrió diversas remodelaciones. Pero según se desprende del grabado que ilustra la obra de fray Benito Martón, cuyo original se guarda en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, el segundo cuerpo parece que se mantuvo al margen de estas intervenciones, aunque con la excepción de la cabeza de San Jerónimo, como más adelante se verá.

⁷³⁸ MORTE, *Llegada del renacimiento*, pág. 82. De ellos Enrique Pardo diría que son “los más excelentes y perfectos que se conservan, ya como arte ya como retrato de aquellos gloriosos monarcas”. Enrique PARDO CANALIS, *Iconografía de Fernando el Católico*, Insitución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1963, pág. 21. En lo que sigue, PARDO, *Iconografía de Fernando*.

⁷³⁹ La hagiografía cuenta que una vez decapitado, san Lamberto cogió su cabeza y marchó hacia el pozo en el que se hallaban los restos de los mártires compañeros de santa Engracia, al fondo del cual saltó para descansar en paz. Por su parte, san Luprecio era tío de santa Engracia. IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 310.

⁷⁴⁰ También aparecen en otras fundaciones regias, como en San Juan de los Reyes o en la portada del Alcázar, ambas en Toledo, o en la Capilla Real de Granada. Según noticias de Javier Ibáñez, la decoración heráldica parece que también se extendía por las vidrieras. IBÁÑEZ, *Portada de Santa Engracia*, pág. 204.

⁷⁴¹ En la ropa de uno de ellos también se lee: “No temas” y la fecha “1410”. IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, págs. 308-309.

⁷⁴² Del corpus de imágenes, de las trece representaciones votivas del matrimonio regio sólo se han constatado dos con la colocación inversa, esto es, con la reina a la derecha de la imagen santa. Nos referimos a la pintura mural de *la Comunión de los reyes en Daroca*, de hacia 1377-1387 y el *Libro de horas de Juana Enríquez*, fol. 360v, anterior a 1480. Por otra parte, conviene señalar, conforme al repertorio conseguido de efigies, no sólo pertenecientes al reino de Aragón, puede afirmarse que lo habitual en la presentación de matrimonios regios es la colocación del rey a la izquierda de la composición. Por citar algunas de las foráneas, el marfil de *Cristo coronando a Romano y Eudoxia*, del 944-949; las pinturas de *San Isidoro de León*, de inicios del siglo XII; las esculturas de los reyes de Castilla del claustro de Burgos, de la 2ª ½ s. XIII; la *Elevación de la Cruz de Carlos IV de Bohemia y Ana de Schweinitz*, posterior a 1355 o el *Paramento de Narbona*, anterior a 1377, así parecen corroborarlo. Excepciones, en lo que respecta a la iconografía del rey de Aragón, son las dos obras anteriormente



similar al de Isabel, es presentado a Nuestra Señora de las Santas Masas por quienes han sido identificados como san Juan Bautista y san Jerónimo⁷⁴³. Su efigie, representada en edad adulta, viste traje civil y ciñe corona sobre tocado, quizás una carmeñola. En sus manos, sostiene un gran rosario de cuentas. Carmen Morte⁷⁴⁴ creyó posible que el escultor se basara, para el rostro del rey, en un retrato que se conservaba en la sacristía del monasterio real y del cual ya se ha hecho referencia en el capítulo dedicado a pintura, aunque José Galiay sostenía que la fidelidad de los rasgos fisonómicos era resultado de los estrechos contactos que Gil Morlanes el Viejo mantuvo con los reyes, con quienes trató en persona en numerosas ocasiones⁷⁴⁵.

Por su parte, doña Isabel, también arrodillada y en oración a tenor del rosario que sostienen sus manos, es presentada a la Virgen con el Niño en su regazo por santa Paula de Roma, fundadora de la rama femenina de la Orden⁷⁴⁶, y santa Catalina de Alejandría, advocación asociada a la corona de Castilla⁷⁴⁷. Podría sorprender su efigie, con un rostro más juvenil e idealizado que el de su esposo, pues la reina había fallecido algunos años antes, en 1504, y don Fernando había contraído segundas nupcias, al año de enviudar, con la valenciana Germana de Foix⁷⁴⁸. No obstante, la cuestión tiene pronta respuesta, pues las efigies no hacen sino reflejar y acentuar la idea de patronato que ambos reyes ejercieron sobre la fundación, teoría corroborada por la heráldica y divisas de los Católicos que se despliega, con abundancia, en la decoración. Por otra parte, la fachada, además de ensalzar la gloria de sus promotores es una muestra, en términos de Yarza, de la política

mencionadas y las ménsulas de la llamada *Puerta Real* del monasterio de Santes Creus, de hacia 1332-1336.

⁷⁴³ En la restauración que concluyó en 1899, Carlos Palao Ortubia decidió volver la cabeza del santo hacia Fernando el Católico. Vid. ^{*(Fig.90)}. Y es que tanto san Jerónimo como santa Paula parecen desatender a los monarcas. Tal y como indicaba Javier Ibáñez, quizás se los quiso representar así, mirando al vulgo o al lugar donde según la tradición tuvo lugar el martirio de santa Engracia y sus compañeros y que, por entonces, estaba señalado por una cruz cobijada por un templete gótico. IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 315. Por su parte, Carmen Morte cree que es un recurso para romper la ausencia de movimiento de las figuras. Carmen MORTE GARCÍA, "El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real", en VVAA, *Santa Engracia*, pág. 160.

⁷⁴⁴ MORTE, *Iconografía real*, pág. 54 y MORTE, *Santa Engracia*, pág. 160.

⁷⁴⁵ Galiay suponía que Gil Morlán, el padre, había sido el autor material de estas figuras. GALIAY, *Retratos de los Reyes*, pág. 13.

⁷⁴⁶ Viuda romana de origen noble que tuvo como maestro a San Jerónimo. Su tumba fue cavada en la gruta de la Natividad y San Jerónimo compuso su epitafio. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Serbal, 1998, tom. II, vol. 5, pág. 41 –a partir de ahora, RÉAU, *Iconografía*–.

⁷⁴⁷ Según Javier Ibáñez esta misma santa es la que acompaña a la Isabel de Portugal, madre de Isabel la Católica, en el retablo de Miraflores. IBÁÑEZ, *Portada escultórica*, pág. 312. La mayoría de autores opinan, sin embargo, que es santa Isabel, como muestra, por ejemplo, el estudio iconográfico que, del retablo, realizó Joaquín YARZA LUACES en "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en VVAA, Gil de Siloé, págs. 231-232.

⁷⁴⁸ También advertido por MORTE, *Patrocinio artístico*, pág. 151.



artística de Fernando, quien siempre procuró dignificar la imagen del monarca que se había deteriorado tanto en Cataluña, por la guerra civil contra su padre, como en Castilla, donde el poder real había sido cuestionado por una nobleza de carácter altanero⁷⁴⁹. Finalmente, y al igual que el resto de obras promovidas por ambos reyes, se refleja la defensa de la fe a través de las esculturas, incluidas las del ático, con las figuras sedentes de la Iglesia y de la Sinagoga a los pies del Calvario⁷⁵⁰.

- En los exvotos

*(Fig.92) Un segundo grupo de figuraciones de carácter devocional son las que componen el conjunto de exvotos que, de acuerdo con las noticias contemporáneas que desgranar los documentos, ofrecieron los reyes de Aragón a los santos con el fin de ser beneficiarios o de agradecer algún auxilio o favor divinos⁷⁵¹. Y es que, al igual que el resto de integrantes de la sociedad medieval, fuese cual fuese su condición social, la enfermedad o las incertidumbres de los miembros de la familia real instaron también a los soberanos a seguir la costumbre de donar cera a los santuarios más venerados, generalmente marianos⁷⁵². Lo más habitual era su ofrenda informe⁷⁵³ o en forma de cirios, aunque existieron otros tipos o alternativas más sugerentes, como la representación de las partes del cuerpo enfermas o, incluso, de la efigie del solicitante⁷⁵⁴. La función efímera de estos exvotos, pues se mantenían hasta que la

⁷⁴⁹ YARZA, *Política artística*, pág. 21.

⁷⁵⁰ MORTE, *Llegada del Renacimiento*, pág. 83. Por haberse mencionado en anteriores líneas, nada va a señalarse en este punto sobre la política religiosa de los reyes que les valió el sobrenombre de Católicos y que les colmó de nobles comparaciones con héroes de la antigüedad –quizás por ello en la decoración de la puerta se advierten tantos clasicismos– y honrosísimos calificativos.

⁷⁵¹ Joan Amades definía dos tipos de exvotos. Uno era resultado de la ofrenda hecha en agradecimiento a Nuestra Señora, a la Virgen o a algún santo como cumplimiento de una promesa, por haber escuchado una súplica fervorosa y otorgado una gracia en ocasión de una gran dificultad, un peligro o un mal tránsito, y como recuerdo de la gracia implorada. El otro era el exvoto petitorio o de demanda, realizado con el fin de implorar el favor y para solicitar ayuda a las personas celestiales. Joan AMADES, *Art popular. Els ex-vots*, Orbis, Barcelona, 1952, pág. 15 –será referido, AMADES, *Els ex-vots*–. Aunque sin desmentir la función votiva, Miguel Falomir señala que no conviene descartar otras funciones. FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 185.

⁷⁵² ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 219. Apréciase que, tal y como señalaba David Freedberg, las imágenes de cera se veían en dos contextos: las ceremonias fúnebres y el dominio votivo. FREEDBERG, *Pouvoir des images*, pág. 246. En ambos casos consta, en el ámbito de la Corona de Aragón, iconografía regia.

⁷⁵³ En bruto, sin moldear. Por citar unos pocos ejemplos, en 1323 un feligrés ofrecía 30 libras de cera a la Virgen de Montserrat, en 1342 una mujer de Tortosa le ofrecía 30 libras, mientras que otra de Guardia le regalaba, a la misma Virgen, 20 libras. Más casos ilustrativos en Gabriel LLOMPART I MORAGUES, “Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tom. XXIX, cuadernos 3-4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, 1973, pág. 398. Se reseñará, en adelante, como LLOMPART, *Aspectos folklóricos*.

⁷⁵⁴ Un fiel ofreció a la Virgen de Bellulla una efigie suya si le devolvía la salud. Tras recuperarse, presentó una estatua de piedra, arrodillada y en actitud de oración. Tomàs PALLAROLS, *La perla de*



cera envejecía⁷⁵⁵, ha impedido que hoy puedan ser contemplados, lo que junto a la parquedad de las referencias documentales, que apenas se detienen en la iconografía, imposibilita que puedan ser analizados con la profundidad deseada.

El origen de tales imágenes es incierto, aunque ya se ven en diversos santuarios ibéricos cuyos restos muestran profusión de exvotos de bronce, la mayoría fundidos y algunos de plancha metálica recortada⁷⁵⁶. También constan en la Grecia antigua⁷⁵⁷; Plinio cuenta que era costumbre llevar exvotos a las casas de los enfermos y hacerlos besar para que recobrasen la salud⁷⁵⁸. Por su parte, la iglesia cristiana pronto acogió, del mundo romano⁷⁵⁹, este tipo de prácticas, pues siempre fue receptiva a la cera al ser abundantemente utilizada en el culto; las representaciones en la catacumba de Commodilla así lo corroboran⁷⁶⁰. *(Fig.93) Muestras iconográficas que evidencian que en la Edad Media la utilización de exvotos céreos fue una práctica muy extendida y popular son algunos retablos de finales del siglo XIV y del XV de ámbito barcelonés, por citar los más cercanos⁷⁶¹. Por otra parte, también se han conservado, por ejemplo, diversas notificaciones de pagos del capítulo de la catedral de Barcelona, donde se consignan las liquidaciones para los listones y los clavos

Catalunya, pág. 105. Por otra parte, el santuario de Nùria, muy frecuentado por aquellos que suplicaban sucesión, estaba lleno de imágenes de cera de medida y peso iguales a los hijos concebidos por su intercesión. Francesc MARÈS, *Història i miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Nùria*, Imprenta i Llibreria de Joan Diumenge, Puigcerdà, 1850, págs. 250 y 276. Ambos autores citados en AMADES, *Els ex-vots*, pág. 27, n. 4 y 5. Sobre la realización y comercialización de estos elementos céreos, vid. LLOMPART, *Aspectos folklóricos*, pág. 400.

⁷⁵⁵ Momento en el que se fundían y pasaban al culto del santuario respectivo. Josep Gudiol halló un documento fechado en Vic en mayo de 1310, donde se prohibía fundir los exvotos figurados antes del año de exposición. La necesidad de cera por parte del templo destino de estos exvotos tendría mucho que ver en su desaparición. *Ibidem*, págs. 400-401.

⁷⁵⁶ AMADES, *Els ex-vots*, pág. 60.

⁷⁵⁷ BLÜMNER, *Technologie und Terminologie des Gewerbes und der Künste bei Griechen und Rómen*, vol. II, pág. 155. Citado en VON SCHLOSSER, *Portrait en cire*, pág. 69.

⁷⁵⁸ PLINIUS le jeune, *Histoire Naturelle*, Paris, 1988, pág. 354, citado en AMADES, *Els ex-vots*, pág. 63, n. 1.

⁷⁵⁹ André GRABAR, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1998, pág. 99. Se verá referido como GRABAR, *Iconoclastia*.

⁷⁶⁰ Una de las pinturas presenta, ante la Virgen entronizada con el Niño y flanqueada por dos mártires, el retrato de la donante, Türtura, quien ofrece a María dos cirios colocados bajo un lienzo. *Ibidem*, pág. 98.

⁷⁶¹ Gabriel Llopart distinguía, en el retablo de San Esteban de Granollers, de los Vergós, dos lámparas, una maqueta de nave, dos cabezas, una pierna y dos objetos indeterminados. En el retablo de Sant Vicenç de Sarrià, de Huguet, observaba dos lámparas, una tinaja, tres figuras de infantes o niños, dos bustos, un brazo, una pierna y un pie. LLOMPART, *Aspectos folklóricos*, pág. 395. En el retablo del milagro ante la tumba de san Nicolás de Tolentino, de Antoine de Lonhy y procedente del convento de agustinos del *Domus Dei* de Miralles, se distinguen, entre otros objetos, tres lámparas, dos bustos, cuatro figuras completas de individuos, una de ellos arrodillada, una pierna y un brazo. Detalles de las tres se encuentran reproducidos en las láminas.



destinados a colgar las imágenes que los feligreses ofrecían al ya analizado sepulcro de Santa Eulalia⁷⁶².

El primer ejemplar de exvoto en cera del que hay constancia mostraba iconografía del rey de Aragón data de 1273. Según el documento que lo corrobora, en aquel año un maestro llamado Martí recibió una cantidad de cera destinada a una **imagen del rey Jaime I**⁷⁶³. Lo cierto es que la fecha es bastante temprana, pues las reseñas medievales más antiguas se remontan a la primera mitad de aquella misma centuria, con las estatuas de cera de tamaño natural que del papa Gregorio IX (1227-1241) y de sus sobrinos se encontraban Notre-Dame de París todavía en el siglo XIV⁷⁶⁴. Por otra parte, ya en lo que concierne a la iconografía regia europea, ciertos testimonios señalan que hacia 1275-1276, esto es, poco después a la del Conquistador, fueron empleadas 300 libras de cera para una imagen votiva de Eduardo I de Inglaterra, “*ad faciendam suam imaginem pro nobis*” según el manuscrito⁷⁶⁵. A partir de entonces los ejemplos no sólo se multiplican sino que se atestiguan nuevos encargos destinados a reemplazar exvotos anteriores; sirva como ejemplo la determinación de la condesa de Artois quien, para sustituir una estatuilla votiva en cera pintada de su padre ubicada en la catedral de Bolonia desde 1290, hizo hacer, en 1305, un caballo y un caballero en madera en su memoria o, en términos del instrumento contractual, “*en la remembrance*”⁷⁶⁶.

⁷⁶² Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, carp. 4 según el fondo de los documentos ordenados y recopilados por el archivero de la Catedral de Barcelona. Noticia extraída de AMADES, *Els ex-vots*, pág. 27, n. 2. Para más información, en el inventario del santuario de Nùria, levantado en 1460, se dice que había hasta 160 imágenes de cera entre cabezas y manos. *Ibidem*, pág. 123.

⁷⁶³ Mn. Josep GUDIOL CUNILL, *Els primitius*, 1927, pág. 74. Citado en Joaquín YARZA LUACES, “Artista-artesano en el gótico catalán”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, vol. III, 1983-1985, Amics de l’Art Romànic, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1987, pág. 166. Se verá como YARZA, *Artista-artesano en el gótico*.

⁷⁶⁴ VON SCHLOSSER, *Portrait en cire*, pág. 71. Caso excepcional es un exvoto documentado en Cataluña en el siglo XII. Se trata de la imagen en cera de una criatura ofrendada por una mujer de Piera; su peso era equivalente al del infante. El texto, que procede de una relación de milagros montserratinos del fondo de Ripoll del Archivo de la Corona de Aragón (Ms. Rip. 193, fols. 171r-172v, dice: “*Puer etiam cuiusdam mulieris filius, de castro Apiera, surdus et mutus atque contractus extiterat, ita ut eius tibiie natibus iungerentur. Pro quo mater eius orationem fudit deo et Sancte Marie ad iam dictam ecclesiam cum populo qui ibi tunc aderat, et votum vovit postulans pueri sui sanitatem, et ymmaginem eius ceream decem librarum, ad instar contracti obtulit atque pendere fecit ante sanctum altare. Et non multo post puer, gressum, loquelam et auditum recepit. Cuius ymmago in presenti adhuc dependit in testimonio. Gloria Deo*”. Se ha destacado el fragmento que más interesa con letra normal. El fragmento fue publicado por Cebrià BARAUT, “Les Cantiques d’Alfons el Savi i el primitiu *Liber Miraculorum de Nostra Dona de Montserrat*”, en *Estudis Romànics publicats a cura de R. Aramon i Serra*, vol. 2, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1949-1950, pág. 91.

⁷⁶⁵ Quien se encargó de su realización fue el maestro Robertus de Beverlaco, quien recibió 66 chelines y 8 peniques por la obra. *Ibidem*. Parece ser que en 1284 se volvió a encargar otra figura de cera de Eduardo I en su peso. CLAUSSEN, *Ritratto*, pág. 36.

⁷⁶⁶ Françoise BARON, “Sculptures”, en VVAA, *Rois maudits*, pág. 55. Aparecerá como BARON, *Sculpture*.



De la prematura imagen de Jaime I de la significativa iglesia valenciana nada se sabe, al igual que tampoco se conocen muchos detalles de las efigies que, se supone que a semejanza de la pequeña Constanza, confió Leonor de Sicilia al cerero/candelero P. Janer en el mes de marzo de 1343 destinadas al altar de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona y al monasterio de Montserrat “*per rahó, de la infanta dona Constança, qui no era sana*”⁷⁶⁷. Este encargo ofrece la seguridad de que las reinas no se mantuvieron al margen de esta práctica, en especial doña Leonor, de la que hay constancia que envió regularmente retratos de la familia regia y otras imágenes a diversos y conocidos santuarios⁷⁶⁸. De hecho, se conocen **otras figuras de cera**, fechadas en dos momentos distintos, que ordenó modelar esta misma reina con su propia efigie y la de su esposo, Pedro IV.

La primera de ellas, realizada por Bernat Mercer en 1355, consistía en una imagen tallada en madera recubierta en cera y hecha, como queda dicho, “*a semblança de la dita senyora*”⁷⁶⁹. Fue enviada, tal y como refiere el documento, a Santa María de Bonaire del castillo de Cáller.

La segunda, modelada en 1357 a semejanza de Pedro IV y destinada al ya citado monasterio valenciano del Puig, fue encargada al valenciano Llorenç Jofre⁷⁷⁰. Según las referencias escritas, pesaba más de siete arrobas de peso⁷⁷¹.

Una tercera, quizás la más interesante por conocerse mayor número de detalles sobre su iconografía, fue elaborada por Esteban de Burgos, calificado en el

⁷⁶⁷ El documento, publicado por RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CXXVI, pág. 125, n. 1, dice: “*Item done an P. Janer, de la cambra e especier de la senyora reyna, ab albarà de scrivà de ració, los quals li eren deguts per ·XIII· lliures de cera que pesaren ·II· ymages de cera que féu de manament de la dita senyora en lo mes de març, proppassat, per rahó, de la infanta dona Constança, qui no era sana de les quals donaren la ·I· al altar de Santa Eulàlia e ·I· altra fo enviada a santa Maria de Montserrat, qui a raó de ·II· sol., ·VI· diners de la lliura fan ab ·XXIV· sol. que constaren ·II· tabernacles de fust en què estaven les dites ymages e de pintar aquells, e són notats en compte seu el primer llibre comun en ·XI· cartes: CXXIX· sol. barchs*”.

⁷⁶⁸ Un documento también menciona un “*tabernacle de fust pintat*” que la reina ofreció a la Virgen del Portal Nou de Barcelona. LLOMPART, *Aspectos folklóricos*, pág. 398. Sobre la devoción de Leonor de Sicilia a este tipo de encargos, vid. Joseph M^a ROCA, “*Documents historichs comunicats per en Joseph M^a Roca. La devoció de la Reyna d’Aragó Dona Elienor de Sicilia a Madona Sancta Maria de Montserrat*”, en *Analecta Montserratensia*, n^o V, Abadía de Montserrat, Montserrat, 1922, en especial R. 468, fol. 67, pág. 430; R. 474, fol. 78, pág. 431; R. 481, fol. 93, pág. 432; R. 483, fol. 51g, pág. 433, o R. 1575, fol. 41g, pág. 433.

⁷⁶⁹ La referencia documental dice: “*Item done an Bernat Mercer, pintor de València, ab albarà de scrivà de ració, los quals li eren deguts per rahon d’una image de fust coberta de cera, que ha feta a semblança de la dita senyora e la qual la dita senyora ha donat a madona Santa Maria de Bon Ayre de Castell de Caller ·XIV· florins d’or*”. Procede de AMADES, *Els ex-vots*, pág. 26.

⁷⁷⁰ También desde Valencia la duquesa de Montblanch encargó al barcelonés Jacme Desbosch una representación del futuro Juan I, efigie que sería de gran dimensión según se desprende del peso del exvoto, que alcanzaba el quintal. Agustí DURÀN I SANPERE, “*Ex votos reales*”, en *Diario de Barcelona. De avisos y noticias*, 7 de junio de 1970, siglo III, año 179, n^o 134, pág. 4. Será reseñado como DURÀN, *Ex votos reales*.

⁷⁷¹ En concreto, siete arrobas y tres libras de peso. LLOMPART, *Aspectos folklóricos*, pág. 398.



documento como pintor de la ciudad de Huesca⁷⁷². Destinada a la capilla de San Martín de Valldossera, dependiente de Santes Creus, su albarán de pago indica que era una gran imagen de cera pintada “*a semblança del senyor rey, daurada e ab diversos colors, ab lo pom e ab la verga que la dita himaja te en las mans*”⁷⁷³.

Consta también una última efigie de Pedro IV que, parece ser, tenía la misma estatura del rey y que fue llevada en 1394, es decir, fallecido el soberano, al ya referido monasterio del Puig⁷⁷⁴.

*^(Fig.94)La cera era relativamente económica, cuestión que explica la gran aceptación que tuvo este material, por otra parte tan dúctil, para la elaboración de este tipo de *presentalles*⁷⁷⁵. No obstante, se certifica también la utilización de otras materias más nobles o duraderas, como por ejemplo la plata, metal precioso que tampoco dudaron en emplear los soberanos para ocasiones especiales. La primera referencia escrita sólo hace mención a un oratorio que el acreditado agentero de la corte real del Ceremonioso, Pere Barnés⁷⁷⁶, labraba en 1356 con la Virgen y el Niño y las figuras orantes de los reyes Pedro IV y Leonor de Sicilia destinado al monasterio de El Puig de Valencia⁷⁷⁷. Las otras dos son mucho más tardías, pues fechan ya en

⁷⁷² No obstante, como ya se ha mencionado en anteriores líneas, ejerció también como escultor, campo artístico en el cual destacó pues se encargó, de entre otros, de labrar los sepulcros de los Queralt, en el antiguo convento mercedario conocido como Belloc, en Santa Coloma (Tarragona). Vid. la ya referida obra de ESPAÑOL, *Esteban de Burgos*, págs. 125-175.

⁷⁷³ El documento explica: “*Item done an Esteve de Burgos, pintor de la ciutat de Oscha, ab albarà de scrivà de ració, los quals li eren deguts per rahó de una himage de cera gran, que havia feta pintada semblança del senyor rey, daurada e ab diversos colors, ab lo pom e ab la verga que la dita himaja te en las mans e ab ·I· tabernacle de fust pintat en lo qual esta la dita himaja, la qual la senyora regina [Leonor de Sicilia] ha feta posar en la capella de Sant Martí de Valldossera ·DIIV· solidos jaccenses*”. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CXXXVI, pág. 125.

⁷⁷⁴ DURÁN, *Ex votos reales*, pág. 4.

⁷⁷⁵ Término empleado en AMADES, *Els ex-vots*, pág. 123.

⁷⁷⁶ En los documentos se le menciona también como Berneç o Berners. Originario de Valencia, sus obras certifican que fue un excelente artista de orfebrería. Dr. Fr. DURÁN CAÑAMERAS, *La escultura en los países que formaron parte de la Corona de Aragón y especialmente en Cataluña desde el siglo V al XVI*, Impr. Inocente Porcar, Barcelona, 1924, pág. 37. Aparecerá, en adelante, como DURÁN CAÑAMERAS, *La escultura*.

⁷⁷⁷ La noticia procede de un albarán en el que consta el pago de diversas joyas hechas por Bernés por orden del rey. Entre ellas destacan, además de algunas espadas de plata decoradas, “*·I· oratori d argent ab ymage de la verge santa Maria ab l infant el braç, ab la figura del senyor rey e de la senyora reyna ab sengles angels*”. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CCV, pág. 192. Pere Bernés fue, junto con el gerundense mestre Andreu, autor del bancal del retablo de Gerona, pues unas letras rezan “*Pere Berneç me feu*”, retablo considerado como el más importante de la Península en aquel momento y obra de primera fila en la orfebrería europea medieval. Nuria DE DALMASES BALAÑA, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, vol. I, Consideracions generals i catalogació d'obra, Institut d'Estudis Catalans, Monografies de la secció històrico-arqueològica I/1, Barcelona, 1992, págs. 81-82 –en lo que sigue, DE DALMASES, *Orfebreria catalana*–. También hizo, en 1348, un sello de Leonor de Portugal, en 1349 el sello de Leonor de Sicilia, en 1353 una figura de san Martín, en 1354 un retablo dedicado al mismo santo, el sello secreto de Pedro IV, los troqueles para la fabricación de la moneda valenciana y varios sellos, etc. Las últimas noticias que se tienen de él fechan en 1383. DURÁN CAÑAMERAS, *La escultura*, pág. 37. Todavía constaba en el lugar en 1534, cuando se realizó un



época de los Reyes Católicos. Conforme a los datos documentales, una reina en principio de insegura identificación, pues el documento carece de fecha, ofreció dos imágenes de plata, una de la Virgen María y otra de Santa Eulalia a la catedral de Barcelona. Los encargados de labrar tales figuras fueron dos ilustres plateros barceloneses, Berenguer Palau y su hijo Pere Joan, quienes habían trabajado la urna argéntea destinada a guardar el cuerpo del Príncipe de Viana y la gran cruz procesional de la ciudad de Gerona⁷⁷⁸. Las noticias brindadas por Josep Mas⁷⁷⁹ no sólo ofrecen una descripción puntual de tales imágenes, sino también otras cuestiones de gran interés en lo que concierne a la iconografía del rey de Aragón. Explica el autor que ambas tenían, en sus respectivas peanas principales, la representación de Fernando II⁷⁸⁰, quien se mostraba arrodillado y con las manos unidas en actitud de oración⁷⁸¹. ^{*(Fig.95)}Al parecer, fueron el exvoto ofrecido por la reina Isabel después del atentado del que fue víctima don Fernando en Barcelona un 7 de diciembre de 1492 y que con tanto detalle, incluso con dibujos a pluma en los márgenes, se describe en el *Dietari del consell de la ciutat de Barcelona*⁷⁸². También constan encargos de obras pictóricas como exvotos, como fue el caso de la *Madonna della Pace* obrada por Jacomart en torno a 1444 en Nápoles donde se veía representada la aparición en sueños de la Virgen al Magnánimo durante el sitio a la ciudad de Partenopea⁷⁸³.

acta que lo menciona y que, erróneamente, lo atribuye a Jaime I: "Item, en el lado derecho hay un retablo de plata que dio el rey D. Jaime de buena memoria, el cual tiene la Virgen con Jesús al brazo, de alto relieve, el de D. Jaime á la una parte y la Reina á la otra, cada uno con un ángel, y cuatro columnas de plata, todo dorado; el marco es de madera". Padre Fr. Agustín ARGUÉS, *Extracto de los Capítulos Generales* (Archivo de la Corona de Aragón, Cod. De la Merced, nº 45. El fragmento procede de Fr. Faustino D. GAZULLA, "Don Jaime I y la orden de Nuestra Señora de la Merced", en *Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al rey don Jaime I y a su época*, 1ª parte, Stampa d'en Francisco Altés, Barcelona, 1909, pág. 388.

⁷⁷⁸ DURÀN, *Ex votos reales*, pág. 4.

⁷⁷⁹ Josep MAS, *Inventari de la sacristia de la seu de Barcelona pres en 1522*, Barcelona, 1923, pág. 60. Citado en LLOMPART, Aspectos folklóricos, pág. 60, n. 35.

⁷⁸⁰ La descripción revela el nombre del rey Fernando. DURÀN, *Ex votos reales*, pág. 4.

⁷⁸¹ Núria de Dalmasas transcribe un documento fechado el 29 de marzo de 1496 según el cual Berenguer y Pere Joan Palau reconocen haber cobrado el importe de dos imágenes de plata hechas por ellos y destinadas al altar mayor de la Seu de Barcelona: "*una quarum est Virginis Marie et altera Beate Eulalie*". Tanto el pago, llevado a cabo por miembros del colegio catedralicio, como la ausencia de referencias a los reyes indican que se trata de una obra diferente a la que aquí se ha comentado. Otra referencia documental, en cambio, menciona la realización de dos oratorios y seis cajas pertenecientes a la reina por parte de Pere Joan Palau. Fechado el 20 de julio de 1496, el manuscrito indica que el argentero barcelonés cobraba de Lluís e Santàngel, *escrivà de ració* del rey, los trabajos de orfebrería encargados por la reina. De su forma e iconografía, nada se señala. Los documentos completos en DE DALMASES, *Orfebreria catalana*, vol. II, Argenters i documents, doc. 268, pág. 302 y doc. 270, pág. 303.

⁷⁸² DURÀN, *Ex votos reales*, pág. 4. Las ilustraciones de las páginas del *Dietari* que ilustran el atentado que pudo costarle la vida al rey han sido analizadas en el capítulo de miniatura.

⁷⁸³ Camillo MINIERI RICCIO, "Alcuni fatti di Alfonso di Aragona", en *Archivio Storico per le province napoletane*, nº VI, 1881, pág. 244. Citado en Joan MOLINA I FIGUERAS, "La hagiografía del poder.



Puede observarse que este grupo de exvotos con figuración real, que casi alcanza la decena, no conforman una unidad homogénea. Lo cierto es que la sobriedad documental, que pasa por alto los pormenores de cada una de las obras tratadas, imposibilita una valoración de conjunto. Desde luego, en casi todas se hace constar que representaban la efigie real, pues reiteran los términos *a semblança de*, pero se desconocen más detalles. Las excepciones de la destinada a Valldossera, en la que consta que Pedro IV se presentaba con el cetro y el pomo en sus manos, y de las ofrecidas a la catedral de Barcelona, con las efigies orantes de Fernando II, muestran una diversidad que tan sólo permite conjeturar una relativa riqueza iconográfica en lo que concierne a la representación del rey de Aragón en el soporte muchas veces efímero de las entonces tan popularizadas *presentalles*⁷⁸⁴.

- En los retablos

Contrariamente al soporte de la pintura, en escultura tan sólo han sido recopiladas dos obras que puedan integrarse dentro de este epígrafe. No obstante, las dos muestras de las que hay constancia existió la imagen del rey aragonés, o tal y como se pretendió en el proyecto, incluyen temas iconográficos que fueron recurrentes en la iconografía del rey de Aragón en los retablos del género pictórico: el milagro de los Corporales y un tardío retrato de devoción.

^{*}(Fig.96) La primera de ellas, el **retablo del milagro de los Corporales**, es una obra aragonesa que fue realizada a partir del segundo tercio del siglo XV, cuando se comenzó la decoración de la capilla de los Corporales de la iglesia de Santa María de Daroca⁷⁸⁵. Es, recuérdese, una centuria en la cual hay una verdadera expansión figurativa de este episodio al cual ya se ha hecho oportuna referencia en el capítulo anterior. Las estatuas de este retablo muestran evocaciones o reminiscencias propias de la escultura borgoñona⁷⁸⁶, lo que ha llevado a pensar que quizás pudieran ser obra de Juan de La Huerta, originario de Daroca aunque conocido por sus trabajos

Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos”, en *XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte: el Mediterráneo y el Arte Español. Valencia, septiembre de 1996*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, pág. 87.

⁷⁸⁴ Aún hoy pueden verse, en distintos santuarios de la península, la continuidad en la utilización de los exvotos, sobre todo como *acción de gracias* por un favor recibido.

⁷⁸⁵ AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 237. Juan Ainaud y Agustí Duràn ponían de manifiesto el sentido compositivo y realista del escultor, cuya mano denuncia cierto carácter popular. DURÀN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 282.

⁷⁸⁶ Juan Ainaud y Agustí Duràn calificaban el retablo de “pulcramente borgoñón”. *Ibidem*.



en el convento de los carmelitas de Chalon-sur-Saône⁷⁸⁷. No obstante, lo que se conoce del autor, tanto en cuanto a su biografía como a su estilo, impide verificar la hipótesis, y más cuando parece muy poco probable que volviera a la Península tras 1462, cuando se le constata en Mâçon en una lamentable situación de pobreza y enfermedad⁷⁸⁸. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el anónimo autor del retablo darocense hubiese colaborado con Claus de Werbe en Dijon en el primer cuarto del siglo XV, lo que explicaría las conexiones borgoñonas de su escultura⁷⁸⁹.

Fuera como fuese, de acuerdo con el suceso milagroso, acontecido un 23 de febrero de 1239 en plena campaña contra Valencia⁷⁹⁰, el soberano que se presenta, en primer término, en una de las escenas, habría que identificarlo con Jaime I. Aunque sólo se le efigia en un solo panel, que ya es suficiente teniendo en cuenta que el soberano nunca presencié el milagro, las referencias a la monarquía aragonesa son constantes, pues la mayoría de composiciones se ven adornadas con profusión de banderas que exhiben el señal real⁷⁹¹. ¿Habría que explicar tal reiteración en recuerdo de la soberanía a la delicada situación de la comunidad de Daroca?⁷⁹² Téngase en cuenta, tal y como señalaba M^a Luz Rodrigo, que los constantes ataques castellanos en una zona de frontera como Daroca y su tierra, motivados por la política del rey de Navarra cuyas ambiciones personales se centraban en el reino vecino, adquirieron una virulencia especial durante el año 1449 y motivaron la ruina y la despoblación de muchos lugares y aldeas⁷⁹³. Estas circunstancias provocaron el

⁷⁸⁷ Parece que, además, fue solicitado por Felipe el Bueno para que labrase la tumba del duque Juan sin Miedo y la duquesa Margarita de Baviera. Pierre QUARRÉ, "Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta", en VVAA, *Mediterráneo y Atlántico*, vol. I, págs. 457-458. En lo que sigue, QUARRÉ, *Capilla de los Corporales*.

⁷⁸⁸ "pôvre et malade" según cita *Ibidem*, pág. 458. También Azcárate la cree improbable de este maestro. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 237.

⁷⁸⁹ QUARRÉ, *Capilla de los Corporales*. Pág. 460.

⁷⁹⁰ Seis obleas consagradas en la celebración de una Misa quedaron empapadas en sangre dentro del paño que las cubría; son los tan venerados Sagrados Corporales. Sobre las versiones del milagro, remito a las páginas del capítulo dedicado a pintura.

⁷⁹¹ Sobre la abundancia de gonfalones que hacen referencia al rey de Aragón, como el ya aludido palado o las enseñas con la cruz de San Jorge, remito a Guillermo FATÁS Y BORRÁS y Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, *Blasón de Aragón. El escudo y la bandera*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1995.

⁷⁹² Sobre el complejo entramado de la sociedad darocense, véase Miguel Ángel MOTIS DOLADER, Javier GARCÍA MARCO y María Luz RODRIGO ESTEVAN, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad (Estudios preliminares, edición e índices)*, colección Documentos para la Historia de Daroca y su comunidad, nº 2, Centro de Estudios Darocenses, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995, en especial págs. XXVI-L.

⁷⁹³ Situación que motivó la visita del gobernador general de Aragón y lugarteniente de Alfonso V, Juan de Navarra, quien pernoctó en la ciudad de Daroca a mediados de 1449. M^a Luz RODRIGO ESTEVAN, "El poder real y los rituales públicos de exaltación de la monarquía en una ciudad aragonesa: Daroca (1449-1525)", en VVAA, *Poder real*, pág. 462 -en adelante, RODRIGO, *Poder real*-.



consiguiente descontento de la comunidad que fue respondido, por parte de la institución monárquica, con un eficaz aparato propagandístico⁷⁹⁴.

La escena que interesa al presente análisis muestra, entre un nutrido grupo de soldados ataviados con completo arnés de guerra que se entremezclan con varios individuos vestidos a lo morisco, a un rey en pie acompañado por un alto dignatario musulmán. El pasaje es posterior al prodigio de los Corporales pues, justo al lado del supuesto don Jaime y también en primer término, dos soldados exponen, con gran respeto, una de las Sagradas Formas milagrosas. Acaso se trate del momento durante el cual el rey advirtió a los alcaides de Bairén, Villaluenga y otros que se rindiesen⁷⁹⁵, aunque en la composición no se advierte ninguna referencia iconográfica que permita asegurarlo. En cualquier caso, el monarca, engalanado con indumentaria civil, se acompaña no sólo de su regio emblema, que ondea junto con el de San Jorge sobre el fondo azul del cielo, sino también de otras significativas insignias: en primer lugar, la visible corona floronada que ciñe su cabeza; y en segundo lugar, la ostensible espada que, como ya ha sido observado en varias ocasiones, cobró con el Conquistador un nuevo significado como atriburo regio renovado en tiempos del Católico.

^{*(Fig.97)}Dejando al margen el Retablo de la Cartuja de Miraflores, cuyas efigies reales tienen que ser identificadas, necesariamente, con Juan II e Isabel de Portugal⁷⁹⁶, a quienes estaba dedicado el edificio, ^{*(Figs.98-99)}la segunda obra a analizar es el **proyecto del retablo para la capilla mayor de San Juan de los Reyes**, en Toledo⁷⁹⁷. El dibujo a pluma sobre vitela realizado por el arquitecto y escultor Juan

⁷⁹⁴ *Ibidem*. Por otra parte, consta, según explica por ejemplo Jerónimo de Zurita, que la iglesia de Santa María de Daroca fue lugar de reunión de las cortes generales, como fue el caso de una celebrada en tiempos de Jaime II, a la que se refiere en estos términos: “yuntada la corte general en la iglesia de Santa María de Daroca, parte de los perlados, ricos hombres, mesnaderos y de los procuradores de las ciudades y villas del reino”. DE ZURITA, *Anales*, lib. V, cap. XCIV.

⁷⁹⁵ Según narra *Ibidem*, en su lib. III, cap. XXXVII.

⁷⁹⁶ Aunque algunos autores afirmaron que se trataba de Isabel y Fernando. Vid, por citar a uno de ellos, MAYER, *Estilo gótico*, págs. 150 y 151, fig. 70.

⁷⁹⁷ El dibujo forma parte de una colección de bosquejos dedicados a la cabecera y que se conservan en el Museo del Prado, en Madrid. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, “El dibujo de Juan Guas (arquitecto español del siglo XV)”, en *Arquitectura*, n.º 115, año X, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1928, pág. 341. En adelante, SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujo*. Las más recientes referencias al dibujo pueden encontrarse en Teresa PÉREZ HIGUERA, “Juan Guas. Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo”, en M^a José HUESO SANDOVAL (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, pág. 279 y en el trabajo de Joaquín YARZA LUACES, “Un arte al servicio de los reyes”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 139-140.



Guas hacia 1485-1490⁷⁹⁸, muestra, siguiendo la forma típica de los retablos de la época⁷⁹⁹, a Isabel y Fernando presentados por dos santos y en actitud de oración ante la figura de san Juan. La presencia de los soberanos se explica, claro está, por el propio carácter de la fundación, que fue erigida para conmemorar la victoria obtenida en la batalla de Toro, en 1476⁸⁰⁰, triunfo que consolidaría a doña Isabel en el trono castellano⁸⁰¹. De hecho, hay quien ha afirmado que ningún otro convento constituye mejor ejemplo de un edificio representativo de patrocinio real, pues se advierte incluso en su advocación, que lo vincula al recuerdo de los monarcas sin distinción⁸⁰², pues ambos fueron fervientes devotos de los santos Juanes, como ha sido indicado en reiteradas ocasiones y tal y como evidencia su iconografía en los diversos soportes artísticos⁸⁰³. Su significación política no se reduce a este carácter glorioso, sino que además, de acuerdo con Fernando Chueca, habría que ver en la elección de Toledo un símbolo de la España unificada y la recuperación del poder visigodo, constante ideal en los tiempos de la mal llamada Reconquista⁸⁰⁴.

Por otra parte, no convendría olvidar otra de las funciones iniciales de la construcción, esta vez de índole religiosa: la de servir de capilla funeraria de los Reyes Católicos, deseo que se vio alterado tras la anhelada conquista de Granada⁸⁰⁵.

⁷⁹⁸ Lo que explica las concomitancias compositivas con otras obras de su círculo, como las ya examinadas portadas segovianas, por ejemplo. Egas Cueman también colaboró con Juan Guas, ambos artistas relacionados con Hanequin de Bruselas, quien había llegado a ser maestro de obras de la catedral de Toledo tras su intervención en la reconstrucción de la capilla de los Luna. Jonathan BROWN, "España en la era de las exploraciones. Una encrucijada de culturas artísticas", en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 118. Se reseñará como BROWN, *Encrucijada de culturas*.

⁷⁹⁹ Un Calvario en la parte superior o "espina", el cuerpo central, dividido por sus correspondientes calles, y un banco o predela en la zona inferior, todo ello rodeado por un guardapolvo, en este caso adornado con una inscripción.

⁸⁰⁰ Comenzó a construirse en aquel mismo año bajo la dirección de Juan Guas. En la línea de este propósito triunfalista, Joaquín Yarza advertía que la victoria de Toro era la situación invertida de Aljubarrota, a consecuencia de la cual se había edificado, en el reino de Portugal, el extraordinario monasterio de Batalha. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 43.

⁸⁰¹ Varios autores han llamado la atención sobre el carácter triunfal de la construcción como, por ejemplo, CHUECA, *Casas reales*, pág. 88; CHECA, *Poder y piedad*, pág. 39, YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 43, o BUESA, *Prestigio de la cultura*, pág. 37.

⁸⁰² Aunque hay documentos que se refieren a él como "monasterio de San Juan de la Reina". Jesús M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla", en VVAA, *Artes en Aragón*, pág. 225. Aparecerá como CAAMAÑO, *Arquitectura y mecenazgo*.

⁸⁰³ Juan y Juana fueron los nombres elegidos por ambos reyes para dos de sus hijos, el príncipe de Asturias y duque de Gerona don Juan (†1497), y doña Juana (†1555), reina de Castilla a partir de 1504 y de la Corona de Aragón a partir de 1516. Por otra parte, Juan era también el nombre del padre de Isabel y del progenitor de don Fernando.

⁸⁰⁴ En términos del autor, Toledo no era una ciudad puramente castellana que podría haber despertado celos en los aragoneses, sino que era entendida por todos como una ciudad símbolo. CHUECA, *Casas reales*, pág. 88.

⁸⁰⁵ A esta cuestión se hace referencia en los epígrafes correspondientes a los sarcófagos de los reyes y sus respectivos panteones. Indicaba Fernando Chueca que quizás también hubiera podido ser morada y retiro espiritual de sus fundadores en vida. *Ibidem*. Sobre las problemáticas intenciones iniciales al



Y es que, en el centro de la tan ornamentada cabecera de San Juan, iban a reposar, se supone que de acuerdo con el cercano precedente de Miraflores, los restos de Isabel y Fernando guardados en un magnífico túmulo.

Teniendo en cuenta estas consideraciones políticas y religiosas, es comprensible que no se escatimasen esfuerzos para dotar al edificio de grandeza y majestad no sólo en los materiales, sino también en la decoración, que exhibe profusión heráldica, con ausencia aún de la granada, insistentemente proclamadora del regio mecenazgo⁸⁰⁶. En efecto, además de la obsesiva prodigalidad de escudos de los Reyes, de los yugos y las flechas, y de las conocidas iniciales góticas coronadas de Isabel y Fernando, una inscripción reza: “D. Hernando e Doña Isabel, Rey y Reina de Castilla, de León, de Aragón, de Sicilia, los cuales señores por bienaventurado matrimonio yuntaron los dichos Reynos”⁸⁰⁷.

De la construcción, completamente gótica en contraposición al mudejarismo reinante en toda la ciudad de Toledo⁸⁰⁸, nada va a decirse. El análisis se centrará tan sólo en una parte de los esbozos que proyectó Juan Guas para mostrar cómo tenía pensado se organizase el muro de la cabecera, donde se encontraría el altar mayor; en concreto, la parte del retablo dedicado, al igual que el templo como queda dicho, a la advocación de san Juan Evangelista.

Conforme al esquema tradicional, como ya se ha advertido, el retablo proyectado presentaba a ambos lados de san Juan, que se ubica bajo dosel gótico y que sostiene

concebir el proyecto, si se trataba de una fundación con canónigos, una colegiata, etc., vid., de entre otros, la anterior referencia y YARZA, *Paisaje artístico*, en especial, pág. 43.

⁸⁰⁶ La crónica de Hernando del Pulgar se hacía eco de esta magnificencia: “especialmente fundaron un monesterio de la órden de Sant Francisco, cerca de dos puertas de la cibdad, que se llama la una puerta de San Martín, la otra puerta del Cambrón. Et mercaron algunas casas que estaban cercanas á aquellas puertas de la cibdad, que fueron derrocadas para fundar aquel monesterio, según está magníficamente edificado a la invocación de Sant Juan, el cual se llama hoy Sant Juan de los Reyes”. Las cursivas son mías. También menciona que, para la fundación, los monarcas emplearon “grandes suntuos y gastos”. Hernando DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, Biblioteca de Autores Españoles, tom. LXX. Crónicas de los Reyes de Castilla, III, Madrid, 1953, 2ª parte, cap. LXV, pág. 318 –en lo que sigue, DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*–. Por su parte, fray Pedro de Salazar afirmaba que era “la Iglesia la mayor que se ha visto en España en templo de frayles”, y añade una anécdota en la cual la reina Isabel hacía ostensible su deseo de levantar una obra monumental: “Quando la Reyna lo vió se descontentó y dixo: ¿Esta nonada me aveys fecho aquí?, dando a entender que quisiera que fuera mayor”. Texto extraído de AZCÁRATE, *Juan Guas*, pág. 12. Sánchez Cantón suponía que Guas se había extremado en el ornato temiendo que la reina repitiese este juicio. SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujo*, pág. 432. Francisco Checa ofrece otras reseñas contemporáneas, como la de Jerónimo Münzer por ejemplo. CHECA, *Poder y piedad*, págs. 37-39. Las enormes cantidades de dinero destinadas a su construcción y disposición de su funcionamiento alcanzaron, entre 1480 y 1504, los 16 millones de maravedíes. Miguel Ángel LADERO QUESADA, *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 1973, pág. 282. Citado en YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 43.

⁸⁰⁷ La inscripción ha sido tomada de BROWN, *Encrucijada de culturas*, pág. 118.

⁸⁰⁸ Con la excepción, claro está, de la catedral. Como señalaba Joaquín Yarza, Toledo era, junto con Zaragoza, la principal urbe mudéjar hispana. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 312.



con una de sus manos el cáliz de veneno exorcizado por la Sagrada Forma⁸⁰⁹, las figuras orantes de los reyes fundadores. También bajo dosel de similares características al anterior, a la izquierda del panel central, y por tanto, a la derecha de la sagrada imagen, el rey Fernando es presentado por el Bautista. De rostro joven e idealizado, al igual que el de su esposa, el rey, con las manos unidas en señal de plegaria, se arrodilla sobre dos esteras y ante un atril vestido sobre el cual ha sido dispuesto un libro abierto, acaso de oraciones. Luce espectacular corona flordelisada, y bajo el regio manto, asoman los distintos elementos de su armadura: falda de malla, peto, guardabrazos y hombreras en su torso y brazos, y grebas, rodilleras, quijotes y escarpes en sus extremidades inferiores. De punta en blanco, no podría faltarle como complemento la espada que, enfundada en vaina lisa, pende del cinto. Tal ostensible manifestación del arnés de guerra ha sido explicada por Carmen Morte, quizás con acierto, en concordancia con la victoria de Toro que, con tal fundación, pretendía celebrarse. Así, don Fernando llevaba armadura completa por su éxito militar que legitimó en el trono a Isabel y que, visualmente aquí, se relacionaba con la protección divina⁸¹⁰.

De muy diferente guisa se muestra la reina Isabel, ataviada con precioso brial de mangas abiertas y decoradas con motivos vegetales del que sobresale una fina camisa de hilo. Su espléndida corona, también flordelisada, descansa sobre un delicado velo que cubre su joven rostro. Del mismo modo arrodillada, aunque presentada esta vez por san Antonio de Padua⁸¹¹, la soberana se dispone a pasar uno de los folios del libro devocional colocado sobre el atril, con lo que pone de manifiesto que se encuentra en plena oración. Con este proyecto, donde puede apreciarse que las efigies regias responden, en líneas generales, a la misma iconografía que se observaba en otras fundaciones reales contemporáneas, el tipo de donante, finaliza el segundo bloque de imágenes del rey de Aragón dedicado a las obras de carácter devocional para iniciar un tercero consagrado a las de naturaleza conmemorativa.

⁸⁰⁹ Cuenta la leyenda que san Juan fue obligado en Éfeso a beber una copa de veneno que, poco antes, había fulminado a dos malhechores. Pero el santo hizo una señal de la cruz y absorbió el contenido sin experimentar daño alguno. En recuerdo de tal suceso milagroso suele ser representado, además de con el águila, el caldero de aceite o la palma del paraíso, con una copa de líquido mortal. El Seudo Isidoro de Sevilla recogió una tradición según la cual el narcótico había sido introducido en un cáliz eucarístico, por lo que la copa envenenada a menudo tiene la forma de un cáliz encima del cual sobresale una Sagrada Forma, como es este caso. La información sobre la iconografía del santo ha sido tomada de RÉAU, *Iconografía*, tom. 1, vol. 4, págs. 187 y 190.

⁸¹⁰ MORTE, *Iconografía real*, pág. 153.

⁸¹¹ *Ibidem*. San Antonio de Padua fue, después de san Francisco de Asís, el más popular de los santos franciscanos. RÉAU, *Iconografía*, tom. I, vol. 3, pág. 124. No se acompaña del Evangelista, como cabría esperar, porque dicho santo se encuentra en la parte central del retablo.



3.1.3.- Con carácter conmemorativo

También en el presente epígrafe se han recogido, tan sólo, dos producciones artísticas. Bien es cierto que muchas otras creaciones ya analizadas podrían formar parte de este grupo, como por ejemplo, y por citar la más cercana, la inmediatamente precedente, pero en su iconografía priman otras cuestiones, en el caso anterior devocional, que han inclinado a que fuesen analizadas en otros apartados. En este sentido, las dos obras aquí recopiladas no sólo fueron erigidas o elaboradas con el fin de celebrar y glorificar un acontecimiento, sino que su iconografía responde y evidencia esta voluntad conmemorativa, lo que justifica que ambas sean examinadas bajo un título aparte.

*(Fig.100)La primera de ellas es la **cruc de término o peiró de Morella** fechada entre 1423-1455 y, por tanto, bastante posterior a 1414, cuando tuvo lugar el suceso que rememora⁸¹². De carácter muy distinto al de las cruces funerarias o *memorials* europeas⁸¹³, por lo que a pesar de exhibir figuración regia no pueden ser consideradas como precedentes de la que aquí se analiza, estas cruces terminales cumplían la función esencial y primera de delimitar los confines de una parroquia, de una propiedad o el límite del espacio destinado al enterramiento de una iglesia⁸¹⁴. Los monumentos principalmente pétreos que se alzaron para amojonar villas fueron denominados *peirons* o *prigons* en el histórico Maestrazgo⁸¹⁵, ámbito que, junto al resto del territorio del reino de Valencia, fue pródigo en la erección de estos testimonios de marcado espíritu religioso⁸¹⁶.

⁸¹² Según fechan Manuel MILIÁN BOIX y Juan B. SIMÓ CASTILLO en *El Maestrazgo histórico y Morella (puertos y comarca). Historia y Arte*, Castell, Vinarós (Castellón), 1983, pág. 282. Reseñado, en lo que sigue, como MILIÁN y SIMÓ, *Maestrazgo histórico y Morella*.

⁸¹³ Es decir, las cruces que fueron erigidas para marcar el funeral o la procesión fúnebre que llevaba los restos de san Luis desde París a Saint Denis o las doce llamadas *cruces de Leonor*, erigidas en Inglaterra unos 20 años después, en el cortejo de 1290, que ordenó construir el afligido Eduardo I a lo largo de la ruta tomada para el funeral de su esposa. Sobre el caso francés vid., de entre otros, Robert BRANNER, "The Montjoies of Saint Louis", en VVAA, *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkouer*, Phaidon Press, Paris, 1967, págs. 13-16. Sobre el inglés, Howard Montagu COLVIN, "Royal Tombs and Monuments", en COLVIN (Ed.), *King's works*, págs. 477-485, o "The Eleanor Crosses", en ALEXANDER y BINSKI (Eds.), *Age of chivalry*, págs. 361-364.

⁸¹⁴ Josep GUDIOL I CUNILL, *Assaig d'un inventari de les creus monumentals de Catalunya*, Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona, s/f, págs. 7-9. Se verá como GUDIOL, *Creus monumentals*.

⁸¹⁵ MILIÁN y SIMÓ, *Maestrazgo histórico y Morella*, pág. 97.

⁸¹⁶ Aunque constan, claro está, en el resto de territorios. Por citar una sola provincia, en Tarragona fueron contabilizadas casi una decena de cruces de término medievales, localizadas en Biure, Conesa, Santes Creus, Fores, Prades o Vallfogona de Riucorb. LIAÑO, *Inventario*. Mayoritariamente del siglo XV y con la representación del Calvario, constan también en Fatarella, Bitem -Tortosa- y Horta, esta última tratada como una pieza de orfebrería. Un corpus fotográfico de las cruces de término catalanas, aunque sin ninguna descripción -sólo se ofrece la fotografía y el año en el que fue realizada, el nombre del



Pese a su origen remoto⁸¹⁷, es en el siglo XV cuando consta un auge indudable en el levantamiento de cruces de carácter monumental, algunas de ellas sin duda preciosas, como la *bona e bella* que debía realizar el conocido Jordi de Déu hacia 1402, la cual tenía que pintarse en oro, azur y otros colores⁸¹⁸. Es durante esta centuria, en un momento de auge demográfico, económico y cultural de las comarcas de la actual provincia de Castellón⁸¹⁹, y a partir de los documentos exhumados, cuando se constatan nuevas funciones: la de motivo para excitar la piedad de los fieles al lado de caminos y a la salida de las poblaciones⁸²⁰, y también la de hacer memoria de algún suceso relevante que, por alguna razón, debía ser recordado⁸²¹. Es dentro de este último grupo donde podría insertarse la cruz erigida en la localidad de Morella.

Trabajada por el escultor morellano Antonio Sancho⁸²², el *peiró de Santa Llúcia, de Sant Miquel, creu testada o creu de les tres testes coronades*⁸²³, como se ha denominado en el término esta cruz conmemorativa tan similar a las cruces procesionales de orfebrería que se conservan en la zona⁸²⁴, presenta, bajo hermosa

monumento, y la población y comarca donde se encuentra-, en Albert BASTARDES I SAMPERE, *Les creus al vent*, Millà, Barcelona, 1983. Será citado como BASTARDES, *Creus al vent*.

⁸¹⁷ Por citar una muestra temprana, en el año 978, en una venta de alodios en el condado de Urgell, figura como límite territorial una cruz. El documento señala: “*in ipsa cruce que nominant super villa Nonsuville*”. Citado en *Ibidem*, pág. 22.

⁸¹⁸ Documento publicado por Mossen Joan Segura según se cita en GUDIOL, *Creus monumentals*, pág. 10, n. 2. También dorada y pintada era la cruz que había erigido Juan Martí en el camino real de Játiva en 1516. Salvador CARRERES ZACARÈS, “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIII, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1927, pág. 96. Este artículo es la primera parte de un estudio que el mismo autor completó en “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIV, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1928, págs. 65-83.

⁸¹⁹ Esplendor que alcanzó la segunda mitad del siglo XIV y todo el siglo siguiente a raíz de la actividad mercantil de la lana, los cereales, el vino, etc. MILIÁN y SIMÓ, *Maestrazgo histórico y Morella*, pág. 97.

⁸²⁰ Consta, en la documentación de las consuetas desde el 400 en adelante, que bajo ellas se leían fragmentos de los Evangelios entre las festividades de la Santa Cruz de mayo y la Santa Cruz de septiembre. Antoni PLADEVALL I FONT, y Eduard RIU BARRERA, “Els camins, els ponts i les creus de terme”, en PLADEVALL (Dir.), *L’art gòtic*, vol. III, pág. 297.

⁸²¹ Que podía ser memorable o nefasto. El asesinato del arzobispo de Tarragona Berenguer de Vilademuls incitó el levantamiento de una cruz monumental, al igual que se cuenta que en Sales, Olot, existe otra unida a la tradición de una maldad acometida por el cabecilla Janot de Malarç, lo que la fecha a finales de siglo. GUDIOL, *Creus monumentals*, págs. 14-15.

⁸²² MILIÁN y SIMÓ, *Maestrazgo histórico y Morella*, pág. 282. Antonio Sancho fue quien construyó, en 1448, la casa de Joan Espigol en Catí.

⁸²³ Juan B. SIMÓ CASTILLO, “El papa Luna en Morella”, en VVAA, *Miscel·lània dedicada a la memòria de Mossèn Manuel Milián Boix (Morella, 1908-1989)*, Asociación Amigos de Morella y Comarca, Morella, 1991, pág. 388. Será referido como SIMÓ, *Papa Luna*.

⁸²⁴ Como por ejemplo las anónimas cruces de principios del siglo XV pertenecientes a la parroquia de San Juan Bautista, de Mora de Ebro, o la conservada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid (nº inv. 577), que presenta la marca de Morella. Formaron parte de la exposición *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa* y figuran, con su estudio correspondiente, en el catálogo Emma LIAÑO MARTÍNEZ (Com.), *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa. Març-juliol de 2000. Catedral de Tortosa*, Bisbat de Tortosa, Fundació “La Caixa”, Barcelona, 2000, págs. 56 y 58-59. Manuel Milián y



V. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura

847

cruz de trazo gótico a la que se ha superpuesto una Virgen con el Niño, un nudo adaptado a la forma octogonal del mástil que se decora con tres bustos colocados con rigurosa frontalidad fácilmente identificables por sus emblemáticos tocados: un santo, un obispo y un rey⁸²⁵.

A nivel iconográfico muy poco es lo que puede señalarse de la efigie regia. A la izquierda del obispo y por tanto en el extremo derecho de la composición, se presenta un rostro imberbe con serio semblante ataviado con sobria camisa y sencillo sayo. El único elemento que permite su individualización es la visible corona que, trabajada con delicadeza, ostenta sobre su cabeza. Si se acepta que esta cruz fue realizada para conmemorar algún acontecimiento extraordinario, no es difícil adivinar a quién puede representar, puesto que tan sólo en una ocasión se reunieron en Morella tres individuos con tales jerarquías: nos referimos al encuentro que protagonizaron, entre el 18 de julio al 11 de septiembre de 1414⁸²⁶, el que sería San Vicente Ferrer, el papa Benedicto XIII y el rey Fernando I con el fin de solucionar la cuestión del cisma que había sesgado a la iglesia.

Las relaciones entre los tres personajes se constata en la documentación de la época. Por sólo citar dos testimonios, se destacará que, por un lado, el primer acto que realizó Fernando I como rey fue el de acudir a Tortosa para entrevistarse con el papa cismático, a quien tanto debía por su nombramiento en el Compromiso de Caspe⁸²⁷. Por otro, y en relación con lo anterior, quien luego sería San Vicente Ferrer,

Juan B. Simó también hallaban conexiones con la cruz procesional de San Mateo. MILIÁN y SIMÓ, *Maestrazgo histórico y Morella*, pág. 98. Recientes estudios sobre estas cruces de piedra y de orfebrería morellanas en *La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Diputació de Castelló, Ibercaja, Fundació Generalitat Valenciana Iberdrola, Valencia, 2003. En adelante, VVAA, *Memòria daurada*.

⁸²⁵ En el otro lado se observan los bustos del Salvador y de los Apóstoles. Además, campean por la composición escudos de Aragón y Morella. Luis TRAMOYERES BLASCO, "La Arquitectura gótica en el maestrazgo. Morella, Forcall, Catí, San Mateo, Traiguera", en *Archivo de Arte Valenciano*, año V, enero.diciembre, publicación Semanal de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1919, pág. 31. Que fray Vicente Ferrer haya sido representado con la aureola de santo podría retrasar la fecha de realización de la cruz hasta, cuanto menos, 1455.

⁸²⁶ Manuel MILIÁN BOIX, *El papa Luna y su evocación en el arte castellonense, Basilica Pontificia del Castillo de Peñíscola, del 8 al 15 de agosto de 1982*, Excelentísima Diputación Provincial de Castellón, Castellón, 1982, pág. 7. En esta obra se prescinde de cualquier comentario relativo a esta cruz monumental.

⁸²⁷ Algunos creen que para prestarle sumisión. SIMÓ, *Papa Luna*, pág. 376. Otros suponen que se entrevistó para poner fin a la división de la Iglesia. José SEGURA Y BARREDA, *Morella y sus aldeas. Geografía, Historia, Tradiciones, Costumbres, Industria, Varones ilustres, etc. de esta antigua población y de las que fueron sus aldeas. Edición facsímil de Amigos de Morella y su Comarca*, tom. III, Javier Soto, Morella, 1868, pág. 99 –será citado SEGURA, *Morella*–. Por haberse comentado en anteriores capítulos, no se señalará nada sobre la introducción de la dinastía castellana en la sucesión del reino de Aragón. Sobre el papel de don Pedro de Luna en el Compromiso remito a Begoña PEREIRA PAGÁN, *El Papa Luna. Benedicto XIII*, Aldebarán, Madrid, 1999, en especial el capítulo XII, "Compromiso de Caspe" y, fundamentalmente, págs. 165-168. Será reseñado como PEREIRA, *Papa Luna*.



que además fue confesor de Benedicto XIII⁸²⁸, también tuvo especial papel en la elección del futuro rey de Aragón pues, poco antes de la votación, había realizado un sermón elogiando las condiciones personales del de Antequera⁸²⁹.

El rey Fernando I, pese a la ayuda de Pedro de Luna para su nombramiento, desde el principio de su reinado procuró poner fin a la división de la Iglesia⁸³⁰. Tras un primer intento fallido, el 18 de junio de 1414 don Fernando llegó a la población de Morella, donde se le recibió con todos los honores⁸³¹ y desde la cual partió una comisión hacia Peñíscola para concertar una segunda entrevista con el cismático pontífice⁸³². La razón por la cual Morella fue sede de las conversaciones radica en que ofrecía garantías a ambas cortes, tanto la apostólica como la real⁸³³. Los largos parlamentos estaban destinados a discutir tres puntos: la realización de una conferencia conjunta entre el emperador, el Papa y el monarca aragonés; la conveniencia de la renuncia de los tres Papas y la determinación por un jurado de una nueva elección pontifical, y la fijación de un nuevo plan de *vía compromissi*, que

⁸²⁸ FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 177.

⁸²⁹ Vicente DE CADENAS Y VICENT, "La extraña dinastía de los Trastámara", en *Hidalguía. La Revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año IL, n° 284, enero-febrero, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, pág. 91. Biografía reciente sobre San Vicente en Joan Francesc MIRA CASTERÀ, *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador*, Biografies Bromera, Alzira, 2002, de donde se ha extraído la fotografía que se aporta en las láminas. Sobre las relaciones del fraile con los reyes de Aragón, Joan Ernest MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente y la Casa Real de Aragón*, Balmesiana, Barcelona, 1955.

⁸³⁰ Ya en las celebraciones de su coronación constan alusiones al Cisma. Parece ser que en la degustación del primer plato, don Fernando, ya rey, pudo ver el *Entremès del Cisma*: un ángel bajó en una nube y se dirigió al nuevo soberano encomiándole como paladín de la cristiandad a dar fin al cisma, expectativa deseada por sus súbditos, lo que le proporcionaría el reposo celestial. El texto íntegro del entremés procede de Alvar GARCÍA DE SANTAMARÍA, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón* (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Esp. 104, fol. 199v) según cita y transcribe Francisc MASSIP BONET, "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara", en VVAA, *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. III, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, pág. 378, n. 19 –en adelante, MASSIP, *Imagen y espectáculo y VVAA, Poder real*–. Recuérdese que la importante labor efectuada por el rey Trastámara y su esposa Leonor de Albuquerque para que el antipapa aragonés abdicase de la dignidad suprema fue lo que llevó a Valentín Carderera a suponer que los reyes efigiados en el Juicio Final de Gherardo Starnina, de hacia 1400-1410, eran ellos. CARDERERA, *Iconografía española*, lám. XXXIX. Más información en el capítulo dedicado a pintura.

⁸³¹ SEGURA, *Morella*, pág. 99.

⁸³² Parece ser que fue instada por una embajada presidida por Ottobonus de Bellonis, representante directo de Segismundo, e integrada por el caballero de Chambelard, el abad de Cormer y otros dos miembros del parlamento de París representando al rey francés, así como el patriarca de Constantinopla en nombre de Juan XXIII. Esta triple embajada llegó a Zaragoza a finales de mayo o a principios de junio de 1414 para proponer al monarca aragonés, en nombre del emperador, la celebración de una entrevista entre ambos y Benedicto XIII con objeto de provocar la aceptación de Benedicto XIII de la vía de cesión. SIMÓ, *Papa Luna*, pág. 377.

⁸³³ Era territorio de las potestades de ambas jurisdicciones, lugar de realengo fidelísimo al rey y, al mismo tiempo, fervorosamente adicto al conocido como papa Luna. Además, era una ciudad-fortaleza capaz de albergar con la seguridad necesaria a tan insignes personajes, al tiempo que ambos séquitos, el pontificio y el real, contaban con influentes morellanos. *Ibidem*, pág. 378.



entrevistaría a los tres adversarios y determinaría cuál de ellos era el legítimo⁸³⁴. Las conversaciones, que se prolongaron hasta cincuenta días, fueron inútiles según denunciaba el mismo monarca en una carta enviada al Consejo de Murcia el 18 de diciembre de 1415: “nuestro señor el Papa non quiso renunciar puramente el derecho que ha al Papado porque en la Iglesia de Dios fuese dada verdadera unión”⁸³⁵.

No obstante, lo que aquí interesa, es que el consejo morellano, por la trascendencia universal que pudo haber tenido tal acontecimiento o, tal vez, por la singularidad de haber reunido al mismo tiempo a un santo⁸³⁶, un papa y un rey, quizás decidió erigir el monumento de piedra para recordar el mayor hito de la historia de la ciudad; su papel promotor viene constatado por la presencia del escudo de Morella esculpido, junto con el real, en la hermosa cruz⁸³⁷. *(Fig.101) Algo similar se encontrará, a finales de siglo, en el claustro del monasterio jerónimo de La Murtra, donde dos ménsulas emparejadas presentan las supuestas efigies de Martín I y Benedicto XIII⁸³⁸.

A pesar de la prodigalidad de cruces monumentales, no vuelve a encontrarse ninguna otra con representación real hasta 1568 en Poblet⁸³⁹, lo que no quiere decir que no hayan existido. Por citar un caso ilustrativo, uno de los grabados de Parcerisa referente al monasterio de Santes Creus demuestra que, ante la plaza llamada *del joc de pilota*, se erigía una cruz gótica hoy ausente⁸⁴⁰. Por otra parte, la cruz populetana, donde consta en uno de los lados poligonales la efigie de un rey, quizás sustituya otra anterior de similares características. De hecho, tanto algunas cartas reales como ciertas instrucciones de la Casa Real dirigidas al cenobio confirman la presencia de una cruz ante las puertas del monasterio que no hay que confundir con la de

⁸³⁴ PEREIRA, *Papa Luna*, pág. 202.

⁸³⁵ Archivo Municipal de Murcia. Libro Registro de Cartas Reales de 1411 a 1429, fol. 35r. Editado en Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Castilla, el cisma y la crisis conciliar*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960, pág. 70, n. 19. Citado en SIMÓ, *Papa Luna*, pág. 389, n. 20. La sustracción de obediencia de Aragón al papa cismático fue efectiva tras unas conferencias celebradas en Perpiñán en septiembre de 1415. Fue poco después cuando Pedro de Luna, en Peñíscola, escribiría el tratado “*Super horrendo et funesto casu obedienciae papae substracte in regno Aragoniae*”. Archivo de la Corona de Aragón, cod. 132. *Ibidem*, pág. 389, n. 23.

⁸³⁶ Téngase en cuenta que fray Vicente Ferrer fue canonizado el 29 de junio de 1455. Rafael NARBONA VIZCAÍNO, “La fiesta cívica: el rito del poder real”, en VVAA, *Poder real*, pág. 411.

⁸³⁷ Conviene tener en cuenta que no todos los autores opinan que la cruz efigia a estos tres personajes; recientemente Josep Alanyà señalaba que era “una opinión más que discutible” al tiempo que identificaba a los bustos con Santa Lucía, San Blas y un rey sin especificar. Véase Josep ALANYÀ I ROIG, “Morella, floreciente villa real (siglos XIII-XVII)”, en VVAA, *Memòria daurada*, pág. 25.

⁸³⁸ Se volverá sobre ellas más adelante.

⁸³⁹ Esta cruz de piedra es una de las obras que encargó el abad fray Joan de Guimerà (1564-1583), entre otras consistentes a la renovación de la muralla del huerto de la comunidad, el pozo grande para la reserva de agua, o los abrevaderos de la plaza. ALTISENT, *Història de Poblet*, págs. 423-425.

⁸⁴⁰ El carácter real del cenobio permite conjeturar que pudo haber en ella figuración regia.



término, que aún hoy se conserva en el margen izquierdo del camino que conduce hacia la abadía. Así, en la respuesta de Pedro IV al memorial de puntos que le había enviado el abad de Poblet referente al traslado de los restos de doña Leonor de Sicilia, en uno de sus epígrafes dice: “Item, cuando el dicho cuerpo entrará en el monasterio si el convento saldrá más allá de la Cruz. –Dice el Señor Rey que basta salgan hasta la cruz”⁸⁴¹. También *Les funeralies* de Maestre Miquel Longares se refieren a ella: “*E ab temps lo Abat vaga sen primer a Poblet et lo Covent estiga amanit en lo Abat vistas en pontifical ab sos ministres et ab tot lo Covent ixquen a rebre lo cos fins la creu*”⁸⁴².

Desde luego, estas noticias tan sólo confirman la existencia de una cruz hoy perdida, pero su función como punto de encuentro entre la comunidad de monjes y el cortejo real en liturgias de especial simbolismo, como eran los funerales regios, y el levantamiento de otra cruz posterior donde se manifiesta, en uno de sus lados, la imagen de un rey, admiten presumir la posibilidad de la existencia de otra cruz anterior, de características góticas, con similar iconografía.

*(Figs.102-123) La segunda obra a tratar en el epígrafe es de excepcional importancia en lo que concierne a los propósitos del promotor, al planteamiento iconográfico del conjunto esculpido, y a la abundancia de representaciones regias que exhiben sus escenas. Se trata de los paneles de la **sillería baja de la catedral de Toledo**⁸⁴³, fruto del mecenazgo artístico del ya aludido cardenal Mendoza que pretendía, con ellos, exaltarse a sí mismo por su estrecha colaboración al lado de los Reyes Católicos en la campaña contra Granada⁸⁴⁴. En esta línea, Fernando Checa advertía que no hay duda de que a finales del siglo XV don Pedro ya tenía muy claro el valor conmemorativo de la imagen artística⁸⁴⁵, por lo que es así tal y como debe ser

⁸⁴¹ Estas instrucciones fechan a 1 de junio de 1378. DEL ARCO, *Sepulcros*, págs. 79-80. Vuelve a mencionarlas en pág. 295.

⁸⁴² En el apartado “*Del que deu fer lo Abat e Covent de Poblet lo jorn que lo cos entra en lo Monestir*”. LONGARES, *Les funeralies*, pág. 27.

⁸⁴³ El primer estudio crítico de los relieves fue el de L. MAETERLINCK, “Les stalles de la cathédrale de Toledo: la conquête de Granade par Rodrigo Alemán”, en *Revue de l’Art Ancien et Moderne*, vol. XXVII, pág. 389. Citado en Isabel MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979, pág. 287. Este último se verá como MATEO, *Temas profanos*.

⁸⁴⁴ Luis Arena suponía que era muy probable que proviniera del mismo cardenal la idea de decorar los dorsales con episodios de la guerra. Hector Luis ARENA, “Las sillerías de coro de maestro Rodrigo Alemán”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXII, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1966, pág. 95. Se citará como ARENA, *Sillerías*.

⁸⁴⁵ CHECA, *Poder y piedad*, pág. 30. Pedro González de Mendoza era el cuarto hijo del marqués de Santillana y se había educado en un ambiente en el cual el arte y la cultura eran objeto de gran estimación. Fue coleccionista de medallas, monedas o estatuas antiguas, por ejemplo. Sobre su colección, José María AZCÁRATE, “El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España”, *Santa Cruz*, n° XVII, Universidad de Valladolid, Colegio Mayor Universitario Felipe II, Valladolid, 1962, págs. 7-



entendida esta magnífica obra de ebanistería, manifestación de poder y patrocinio similar a su retrato del ya referido hospital de Santa Cruz de Toledo, por citar un caso ilustrativo. Por otra parte, que la sillería fuese comenzada antes de la conclusión de la campaña granadina pone de manifiesto la profunda convicción de su promotor en el final feliz que se prometía a su guerra santa⁸⁴⁶.

No obstante, la sillería toledana que cincelaba Rodrigo Alemán⁸⁴⁷ entre 1489 y 1495⁸⁴⁸ ofrece, como se acaba de adelantar, ciertos aspectos que merecen especial atención⁸⁴⁹. Uno de ellos es el deseo del cardenal por constatar iconográficamente su

16. Citado en *Ibidem*, n. 21. Sobre el cardenal y el uso que supo hacer del arte, remito a Rosario DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza Forma, Madrid, 1987, en especial págs. 27-47 –en adelante, DÍEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo*– y YARZA, *Paisaje artístico*, págs. 175-180.

⁸⁴⁶ Felipe PEREDA ESPEJO, “Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas”, en Isidro COLOMA MARTÍN, y Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ (Eds.), *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga. Del 18 al 21 de septiembre de 2002. correspondencia e integración de las artes*, tom. I, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, 2003, pág. 345. Se verá PEREDA, *Relieves toledanos*.

⁸⁴⁷ Quizás se trate del maestro Rodrigo, flamenco e hidalgo, padre de un Rodrigo Enrique, entallador vecinado en Belmonte. Su cualificada labor escultórica contrasta con la parquedad documental que alude a su persona. Sus noticias biográficas se inician en 1489, en que se le cita en relación con la sillería del coro de la catedral de Toledo, y concluyen en 1512, fecha que figura en la inscripción de Puente de la Isla, Plasencia, mandada hacer por los Reyes Católicos. Sobre el problema del origen y de la formación del maestro, vid. ARENA, *Sillerías*, págs. 117-121 y también Jesús M^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, “Unas consideraciones a propósito de Rodrigo Alemán”, en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*, págs. 285-288 –referido como CAAMAÑO, *Rodrigo Alemán*–. Una síntesis sobre las tres posibles hipótesis acerca de su origen en José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO y Manuel ARIAS MARTÍNEZ, “La silla de Rodrigo Alemán en el Museo Nacional de Escultura”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, Valladolid, 1995, págs. 373-374.

⁸⁴⁸ Datación que ofrece Juan de Mata CARRIAZO Y ARROQUÍA en “Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de Toledo”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n^o 7, Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, enero.abril, 1927, pág. 22 –en lo que sigue, CARRIAZO, *Guerra de Granada*–. El resto de autores siguen esta cronología: MAYER, *Estilo gótico*, pág. 249; BERMEJO, *Retratos de Isabel*, pág. 52; CHECA, *Poder y piedad*, pág. 28; DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta*, pág. 102; o MORTE, *Iconografía real*, pág. 161. Aunque Domingo Buesa adelanta la fecha de conclusión a 1493 –BUESA, *Prestigio de la cultura*, pág. 38– hay que decir que el 10 de enero de 1495 se apreciaba, a través de un documento, el valor de las últimas sillas, dato que confirma que se concluyeron en una fecha muy cercana. Manuel R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales para la historia del arte español*, vol. II. Documentos de la Catedral de Toledo, Centro de Estudios Históricos, tom. I, Madrid, 1916, págs. 18-20. Citado en Juan de Mata CARRIAZO Y ARROQUÍA, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Hospital Real, Granada, 1985, pág. 18 –se verá CARRIAZO, *Relieves de la guerra*–. Dorothy y Henri Kraus señalan que es casi imposible creer que Rodrigo hiciera él sólo todas estas tallas en el plazo aproximado de seis semanas que deben asignarse a cada estalo. Es seguro que tuvo ayudantes, pues nadie, según ellos, podría haber ganado 10.000 maravedíes por su propio trabajo en un período tan corto. Pero los otros tendrían que haberse encargado de muchos trabajos de detalle. Por otra parte, en cuanto a las tallas, la alta calidad técnica atestigua la mano de un maestro. Dorothy y Henri KRAUS, *Las sillerías góticas españolas*, Alianza Forma, Madrid, 1984, págs. 176-177. En adelante, KRAUS, *Sillerías góticas*.

⁸⁴⁹ Sobre el contenido simbólico de las sillerías, que impulsaría la elaboración de complejos programas iconográficos, vid. Isabel MATEO, *Temas profanos*, cap. I y M^a Dolores TEJEIRA PABLOS, “La sillería



participación directa en la histórica campaña que, sin duda, consideró como un acontecimiento de las más altas consecuencias políticas y religiosas⁸⁵⁰. Bien es cierto que no hay que considerar como extraña esta relación entre la religión, el alto clero y el poder real y sus acciones, pues era harto frecuente en los reinos medievales. No obstante, en la península dicha correspondencia adquirió una categoría especial a finales del medioevo por la lucha contra el islam, acometida de cruzada en parte secularizada por Isabel y Fernando al ser los principales promotores y que añadía a la imagen del matrimonio real un evidente papel de protectores y restauradores de la iglesia⁸⁵¹, lo que les valió el sobrenombre de Católicos. Podría afirmarse que, en realidad, el principal interés de González de Mendoza era, más que glorificar las figuras de los soberanos, la exaltación de su propia persona y de la campaña militar contra los infieles que, por su directa y estrecha colaboración con los reyes⁸⁵², se desarrollaba en aquellos momentos⁸⁵³.

Y es que, en relación con esto último, y lo que aquí supone una novedad, el cardenal Mendoza encargó o propuso lo que iba a convertirse en una crónica estrictamente simultánea a la importante contienda⁸⁵⁴. *(Fig.103) Desde luego, se han conservado muchos ejemplos de obras conmemorativas cuya iconografía narra los triunfos militares, como pueden ilustrar las romanas columnas de Trajano o de Marco Aurelio, por recordar tan sólo dos obras conocidas procedentes del mundo clásico⁸⁵⁵ que sigue el mismo sistema narrativo que Franz Wickhoff llamó

coral en el edificio catedralicio”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 365. Se reseñará como TEIJEIRA, *Sillería coral*.

⁸⁵⁰ Se han contabilizado siete representaciones del cardenal Mendoza en los paneles. En seis de ellas acompaña al rey Fernando, mientras que en la restante se hace efigiar en compañía de doña Isabel. Vid. *(Fig.102).

⁸⁵¹ Miguel Ángel LADERO QUESADA, “El proyecto político de los Reyes Católicos”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 97. En lo que sigue, LADERO, *Proyecto político*.

⁸⁵² No sólo aportó el mayor número de hombres, sino que intervino en todas las misiones diplomáticas en Roma para que todo funcionase lo mejor posible. Acompañó a la reina en diversas ocasiones, acudió cuando fue necesario a las campañas, y tuvo especial papel en la reorganización del territorio una vez conquistado. Más detalles en YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 16.

⁸⁵³ Fue la influencia y el poder que ejerció hasta su muerte lo que le llevó a ser denominado como “el tercer rey de España”. LADERO, *Proyecto político*, págs. 93-94.

⁸⁵⁴ Algo ya advertido por Jerónimo Münzer, quien llegó a Toledo el 14 de enero de 1495, coincidiendo con el entierro del ilustre cardenal Mendoza. En su descripción señala: “Las sillas del coro son muchas y han sido labradas recientemente por uno de la Baja Alemania [lo que parece indicar que la obra se había concluido]. En cada silla está muy bien esculpido un triunfo de ciudad o fortaleza de Granada, *que casi parece poner ante los ojos la guerra granadina*”. Las cursivas son mías. Fragmento extraído de CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 16.

⁸⁵⁵ Sobre su valor como propaganda oficial y como relieves históricos vid, entre otros, Xavier BARRAL I ALTET, “The Roman World”, en DUBY y DAVAL (Eds.), *Sculpture*, págs. 156-162 y 175-180. En lo que sigue, BARRAL, *Roman world*.



representación continua⁸⁵⁶. En esta línea, nótese que, como ya ha sido señalado en alguna otra ocasión, en la cultura visual y literaria del cardenal Mendoza, la narración continua estaba intrínsecamente unida a la antigüedad⁸⁵⁷. Felipe Pereda recordaba un ejemplo cercano aunque hoy desaparecido, la sarga de la batalla de la Higuera, hoy sólo conocida a través de su reproducción escurialense donde la narración, menos estructurada, se organiza desde el desfile de las tropas en dirección hacia la representación de su objetivo, la ciudad de Granada⁸⁵⁸. Otro ejemplo de gran narrativa épica contemporánea fueron los tapices que Alfonso V de Portugal mandó tejer para conmemorar la batalla de Arzila (1471) y que se encontraban en manos de la familia Mendoza⁸⁵⁹. O también los tapices que fueron regalados al conde de Tendilla, sobrino del Cardenal, por Ferrante de Nápoles y que podrían haber estado al alcance del eclesiástico poco antes de que encargara la obra de la sillería⁸⁶⁰. En este mismo ámbito italiano, existía otro ejemplo casi contemporáneo y relativamente cercano que, pese a no constituir tampoco una narración sincrónica a los acontecimientos que exhibía en sus paneles, fue encargada a Gulielmo lo Monaco⁸⁶¹ con el fin de conmemorar una batalla muy reciente, acaecida entre 1459 y 1462, que había dado la victoria a su promotor, Ferrante de Aragón. Nos referimos a las puertas de bronce del castillo nuevo de Nápoles, batidas necesariamente entre 1462 y 1477⁸⁶², cuyas hojas presentan seis paneles con las escenas más remarcables del

⁸⁵⁶ Una narración en la que los sucesos se desarrollan a lo largo de una faja compartiendo un mismo marco pero duplicándose los personajes, los cuales se agrupan formando escenas independientes aunque participan de la misma historia que les sirve de vínculo. Citado en L. ANDREWS, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, págs. 120-126.

⁸⁵⁷ Don Pedro González había traducido durante sus años de estudiante en Salamanca las obras de Homero, por ejemplo. Por otro lado, a lo largo del siglo XV el interés por los tratados de *militia antiqua* y, por extensión, las ruinas romanas que celebraban estos mismos hechos, habían despertado la curiosidad de intelectuales, diplomáticos y nobles españoles. Sobre la importancia de las fuentes de inspiración clásica en los relieves de la sillería de Toledo remito al estudio de PEREDA, *Relieves toledanos*, págs. 345-374.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, pág. 348.

⁸⁵⁹ *Idem*, pág. 353.

⁸⁶⁰ *Id*, pág. 354.

⁸⁶¹ Un tondo, rodeado por la leyenda "*Guillelmus Monachus me fecit*", exhibe su busto. Descripción de las puertas y su significado con respecto al simbólico vestíbulo del arco triunfal mandado erigir por Alfonso el Magnánimo, en George L. HERSEY, *The aragonesa arch at Naples. 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, págs. 42-44. Será reseñado como HERSEY, *Aragonesa arch*.

⁸⁶² Pues en dos medallones se encontraban las efigies de Ferrante con su primera mujer, Isabelle Chiaramonte. En 1477 Ferrante contraía segundas nupcias con Juana de Aragón. Caterina SAMÀ, "Porte de bronze du Château-Neuf de Naples", en VVAA, *L'Europe des Anjou*, pág. 393. En lo que sigue, SAMÀ, *Porte de bronze*. George L. Hersey las fechaba entre 1474 y 1477. HERSEY, *Aragonesa arch*, pág. 42.



episodio militar que le dio el triunfo sobre los barones rebeldes de Troya y Apulia y que le consagró como rey a los ojos de sus súbditos⁸⁶³.

El carácter triunfal de los relieves se observa también en la temática de la sillería toledana que, salvo unos pocos paneles, representan los rendimientos de las ciudades, las consiguientes entregas de las llaves por parte de los alcaides vencidos al rey o las ulteriores entradas del soberano a las villas sometidas por fin. Desde luego, hay que poner esta iconografía en relación con los distintos episodios de la guerra granadina que se iban sucediendo conforme el maestro alemán tallaba los paneles y, por tanto, hay que descartar una posible influencia del cada vez más obsesivo deseo de emulación del tema del triunfo militar por parte de la sociedad del tránsito del 1500, tan dada a las escenografías de los héroes del mundo clásico⁸⁶⁴. No obstante, la guerra de Granada llevada a cabo por los Católicos jugó, sin duda, especial papel en la revalorización o recuperación del ideal de caballero y del de la lucha épica⁸⁶⁵.

*^(Fig.102)Tras estos comentarios preliminares, antes de iniciar el análisis de cada uno de los tableros en los que consta figuración real, se hará un breve comentario de carácter general que engloba la iconografía de todo el conjunto escultórico. En primer lugar, conviene tener en cuenta la ubicación de los paneles, que se integran dentro el primer nivel de sillería. Luis Arena ya explicó que la presencia de esta crónica militar en un ámbito catedralicio, algo por otra parte totalmente desacostumbrado⁸⁶⁶, sólo podía ser explicado bajo la consideración de la guerra de Granada no como un simple acto político, sino como una cruzada bendecida por Dios⁸⁶⁷ y, por tanto, respaldada por uno de los adeptos más firmes a la contienda, uno de sus más importantes protagonistas y, a su vez, el principal promotor de la obra, el cardenal Mendoza.

⁸⁶³ Un estudio relativamente reciente de las mismas en la ya referida obra de SAMÀ, *Porte de bronze*, págs. 392-393.

⁸⁶⁴ BUESA, *Prestigio de la cultura*, pág. 23.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, págs. 16-17. Este autor advierte incluso un cambio en las fiestas de Zaragoza celebradas con motivo de la llegada de los reyes. Si primero la población los recibió al modo de las ciudades medievales, en 1492, cuando don Fernando “venía victorioso de la presa del regno de Granada”, la ciudad lo recibió construyendo un nuevo portal y engalando sus calles, recorridas por músicos alemanes y por carros y representaciones que todos alababan. Domingo BUESA CONDE, “Manifestaciones de la religiosidad popular en Zaragoza del siglo XV. Las procesiones devocionales, penitenciales y en acción de gracias por la toma de Granada”, en *Aragonia Sacra*, vol. II, Zaragoza, 1987, pág. 57. Citado en BUESA, *Prestigio de la cultura*, pág. 23.

⁸⁶⁶ No consta ningún conjunto similar en otro lugar de Europa, aunque pudo haber algún proyecto hoy desaparecido. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 16.

⁸⁶⁷ ARENA, *Silleras*, pág. 95. Hipótesis que confirma YARZA en *Imágenes reales*, pág. 456.



Por otro lado, en lo que concierne a la elaboración de cada uno de los paneles, que siguen la estética gótica pese a la modernidad en su concepción cronística⁸⁶⁸, no debe olvidarse que se iniciaron en pleno fervor de la guerra, en 1489, cuando ya se adivinaba un final próximo y favorable⁸⁶⁹. De este modo, el maestro Rodrigo fue ordenando los relieves, aunque a veces con claras alteraciones, de acuerdo con un orden cronológico⁸⁷⁰ y con la ayuda de las noticias que se iban sucediendo – referencias directas o de testigos, cartas, memoriales, relaciones y romances precoces, etc.⁸⁷¹– conforme ocurrían los acontecimientos⁸⁷². Felipe Pereda supone que en un primer momento se pensó en reproducir los relieves en una secuencia perfecta siguiendo un sistema de representación en forma de ábside, es decir, que envolviera el coro desde la entrada girando en sentido de las agujas del reloj, sistema al que se renunció en algún momento por razones que se desconocen⁸⁷³.

La narración comienza en la primera silla de la Epístola, dedicada al asalto y conquista de Alhama, mientras que su final, la esperada entrega de las llaves de la ciudad de Granada, se encuentra en uno de los tableros centrales del fondo, donde reina una mayor confusión organizativa⁸⁷⁴. De los 54 tableros esculpidos 36 presentan, con total seguridad⁸⁷⁵, las efigies de los reyes: 33 con el rey Fernando⁸⁷⁶ y los 4 restantes con el matrimonio regio⁸⁷⁷. Salvo una, concerniente al atentado

⁸⁶⁸ Contraste ya puesto de manifiesto por CHECA, *Pintura y escultura*, pág. 67.

⁸⁶⁹ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 456.

⁸⁷⁰ CARRIAZO, *Guerra de Granada*, pág. 29.

⁸⁷¹ CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 24.

⁸⁷² No obstante, la sillería muestra equívocos, saltos cronológicos o plazas en las que no consta ningún nombre identificativo. Conforme a Isabel Mateo todas estas escenas sin inscripción pueden deberse a un exceso de sillas, pues el número de canónigos rebasaba el de plazas cuya conquista debía tener relieve histórico, por lo que, por expresarlo de algún modo, son una especie de “relleno” –MATEO, *Temas profanos*, pág. 290–. Sin embargo, según Joaquín Yarza estas últimas escenas serían una muestra de que el artesano se habría adelantado a los acontecimientos, es decir, las habría ejecutado previamente, lo que explicaría la ausencia del rótulo que las identifique –YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 17–.

⁸⁷³ PEREDA, *Relieves toledanos*, pág. 346.

⁸⁷⁴ Muchas de sus escenas no han podido ser identificadas. CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 25.

⁸⁷⁵ Hay tres dudosos: dos con una posible representación de don Fernando y uno con doña Isabel.

⁸⁷⁶ Juan de Mata Carriazo señalaba que el rey Fernando se le había representado “como 34 veces” –CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 29–, mientras que Carmen Morte contabilizaba 40 –MORTE, *Iconografía real*, pág. 161–. Joaquín Yarza explicaba que la divergencia numérica de representaciones entre el rey y la reina se debía a que era a don Fernando a quien le correspondía la dirección de la campaña. YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 71. No obstante, aunque reafirmando la explicación anterior, como se verá de inmediato, no es que haya divergencia numérica entre ambos personajes, sino que la reina aparece, tan sólo, en compañía de su esposo.

⁸⁷⁷ Por lo que de los 54 paneles, tan sólo 13 no contienen figuración regia. En ninguno de ellos se encuentra el cardenal Mendoza solo, quien se presenta, siempre, en compañía de alguno de los reyes. Por otra parte se advertirá que aunque Juan de Mata suponía que la efigie real de los paneles 11, 27 y 39 –relativos a las tomas de Moclín, Granada y Purchena– pertenecía a la reina Isabel, los análisis de indumentaria realizados aquí llevan a afirmar que se trata, en todos los casos, de una representación del rey Fernando.



sufrido por los reyes en el cerco de Málaga, en apariencia son iguales, pues todas muestran la victoria por parte de los ejércitos cristianos plasmada mediante cuatro actos diferentes: el asalto y la rendición o entrega de la villa, la rendición de la plaza, la entrega de las llaves por parte del alcaide, o la entrada a la población sometida. Con arreglo a este tema triunfal o de éxito del rey y sus huestes, el soberano, la mayor parte de las veces coronado y en ocasiones con cetro corto en alguna de sus manos⁸⁷⁸, siempre se presenta ecuestre, montando indistintamente a la brida o a la jineta, ataviado por lo general de punta en blanco y con una actitud de gran dignidad ante el vencido, como corresponde a un verdadero héroe victorioso. Se acompaña, en todos los casos, de sus fieles hombres de guerra, mayormente de caballería aunque también de infantería⁸⁷⁹, que visten arnés y muestran la mayor parte de las veces largas lanzas y altos pendones con ondeantes enseñas que no han sido entalladas. Muchas veces estas lanzas, y por ende sus soldados, son guiadas por la cruz y el estandarte. Para merced de tal equivalencia la escenografía también repite cierto esquema: el de la ciudad amurallada que abre sus puertas al vencedor y de la que sale una comitiva compuesta por la jerarquía islamita a pie, signo de sometimiento o inferioridad⁸⁸⁰, para rendir homenaje al conquistador. Por lo general, entre las almenas de las torres pueden observarse varios personajes con distinta actitud; unas veces muestran gestos de súplica, en ocasiones observa simplemente el acto que se desarrolla a las puertas de su localidad y, otras veces, uno de ellos, casi siempre dispuesto sobre el acceso principal, exhibe la llave de la población rendida.

Con todo, como se verá de inmediato, los paneles ofrecen algunas variaciones que hacen que esta obra, considerada como una de las joyas de la escultura medieval española, cobre mayor interés por el detalle en la representación de la nueva tecnología militar⁸⁸¹, por sus intentos de localización, a veces por la arquitectura o el paisaje, a veces tan sólo por las letras que identifican cada una de las plazas, y por

⁸⁷⁸ El cetro corto rememora el antiguo bastón de mando y, en lo que concierne a la iconografía del rey de Aragón, sólo aparece en la sillería de Rodrigo Alemán.

⁸⁷⁹ En algunos tableros puede apreciarse la presencia de musulmanes entre los hombres del rey. Conforme la hipótesis de Juan de Mata, la presencia de estos islamitas entre los jefes cristianos hace pensar en los sucesos posteriores a la rendición de Baza, Guadix y Almería, cuando combaten al lado de los cristianos muchos caudillos musulmanes. CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 92.

⁸⁸⁰ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 457.

⁸⁸¹ Es evidente que el escultor quiso enfatizar el uso masivo de artillería en la contienda. En términos de Felipe Pereda, por primera vez en la llamada Reconquista y una de las primeras ocasiones en el conjunto de la historia militar europea, el uso masivo de la artillería iba a desempeñar un papel trascendental en el desenlace de la guerra. PEREDA, *Relieves toledanos*, pág. 348.



los personajes de alto rango efigiados que varían según el episodio narrado⁸⁸². Veamos.

^{*(Fig.104)}Por suponer una curiosidad iconográfica, el análisis se iniciará con la representación del atentado que sufrieron los reyes durante el cerco de Málaga, “*mlgā*” en el tablero. El suceso fue recogido en diversas crónicas⁸⁸³, si bien son las líneas de Mosén Diego de Valera las que ofrecen más detalles del terrible acontecimiento⁸⁸⁴. De acuerdo con las referencias contemporáneas, quienes sufrieron la agresión fueron, en realidad, la marquesa de Moya y don Álvaro, hermano del condestable de Portugal, por lo que, tras una primera vista de la escena del panel, donde se presenta una gran tienda ocupada por dos personajes ataviados con opulencia, cabría preguntarse si los efigiados son los Reyes Católicos o sus ilustres acólitos víctimas reales del atentado. Desde luego, tanto los relatos coetáneos del episodio como la ausencia de insignias regias en las imágenes parecerían indicar que son la marquesa y don Álvaro, identificaciones que ni sus indumentarias ni los emblemas que coronan la cubierta de lona, el escudo sobre el acceso y el ondulante

⁸⁸² Juan de Mata Carriazo advirtió, entre otros, la presencia de los Reyes Católicos, el cardenal Mendoza, la infanta Isabel, la marquesa de Moya, el marqués de Cádiz, don Álvaro de Portugal, el conde inglés de Rivers o los condes de Cabra y Tendilla. Entre los musulmanes distinguió, por ejemplo, a Boabdil, a su tío Zagal, a su suegro Aliatar, a Hamet el Zegrí, defensor de Málaga y al regicida Abrahim Alquerbí. CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 29.

⁸⁸³ Como las de Jerónimo de Zurita, por ejemplo, quien dice: “La obstinación de los de dentro [los musulmanes malagueños] llegó a una furiosa conjuración de muchos que se ofrecieron a la muerte si por alguna ocasión pudiesen matar al rey” –DE ZURITA, *Anales*, lib. XX, cap. LXXI– o la de Hernando del Pulgar, que explica: “El moro que no sabía la lengua, creyó según el aparato é vestiduras que vido á Don Álvaro é á la Marquesa, que aquellos serian el Rey é la Reyna, é poniendo en obra su propósito, sacó aquel terciado é dio á aquel caballero Don Álvaro una gran cuchillada en la cabeza” –DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*, tercera parte, pág. 466, cap. LXXXVII–. Sobre las diversas narraciones que cuentan los episodios de la guerra remito a la reciente publicación de Miguel Ángel LADERO QUESADA, “La guerra de Granada”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, en especial págs. 271-272. Este último se verá VVAA, *Reyes Católicos*.

⁸⁸⁴ “Este moro [Abrahen Algerbí] salió con intención de matar al rey e a la reyna si pudiera, queriendo morir por levantar el çerco de aquella çibdad; el qual creyó que muriendo el rey e la reyna de neçessidad se levantaría”. Tras engañar al marqués de Cádiz sobre la conquista de la ciudad, “el marqués enbió este moro al rey en la forma que allí avía venido, y enbió con él a un tornadizo suyo llamado Luís. Y el moro llevaba una espada e un albornoz, y era hombre viejo e pequeño. E porque el rey dormía al tiempo que el moro llegó, preguntaron a la reyna si lo quería ver. La qual respondió que esperase fasta que el rey se levantase de dormir; y entonces metiéronlo en la tienda de la marquesa de Moya, que posava ende cerca [...] Y el moro no sabía hablar ladino, e como vido el aparato de la marquesa e a don Alvaro asentado hablando con ella, pensó que fuesen el rey e la reyna. E preguntó al tornadizo que le avía trahido si eran ellos, e por burla dixo que sí. E como esto oyó el moro, puso mano a la espada e tiró una estocada a la marquesa, que si no se dexara caer en el suelo se la pusiera por los pechos. E luego dio a don Alvaro una gran cuchillada en la cabeça, e fizolo tan presto que fue maravilla [...] E mataron al moro. E la marquesa fue dando bozes a lo dezir al rey e a la reyna; y el rey salió enbuelto en una colcha, como estava durmiendo la siesta”. Mosén Diego DE VALERA, “Crónica de los Reyes Católicos, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo”, *Anejos de la Revista de Filología Española*, VIII, Madrid, 1927 –en lo que sigue, DE VALERA, *Crónica*–. Citado en CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 70.



gonfalón superior, consiguen desmentir. ^{*}(Fig.105) En este sentido, obsérvese que en otros paneles se muestran algunos ilustres acompañantes con vestimenta similar, incluso en lo que concierne a las joyas, del mismo modo que también se aprecian enseñas que campean sobre los picos de otras tiendas, tanto en adargas como en estandartes. Por otra parte, no hay que olvidar que, tal y como advierten las crónicas, fue precisamente la fastuosidad y la riqueza de la marquesa lo que confundió al regicida musulmán, de manera que no debería extrañar un símil tan evidente entre las iconografías de los supuestos nobles y la de los reyes.

Sin embargo, existen otras cuestiones que llevan a suponer que, a pesar de adulterar las narraciones del suceso, el maestro Rodrigo Alemán concibió el atentado siendo perpetrado, directamente, contra los soberanos; de hecho, era la muerte de los Católicos lo que pretendía el homicida. Quizás la evidencia iconográfica más notable sea la representación de un vasto tejido que cubre uno de los muslos del rey; acaso sea la colcha a la que aludía de Valera en su crónica, cobertor que arrojó al rey durante su accidentado descanso. Además, las fuentes señalan que la marquesa estaba acompañada en su tienda no sólo por don Álvaro, sino también por el tesorero Ruy López “e muchos otros que entraron con el moro por lo ver”⁸⁸⁵, personajes que, como se ve, el escultor no ha incluido en la composición.

En este caso, quien hay que identificar con doña Isabel, cuya representación en la sillería es mucho menos frecuente que la de don Fernando, aunque siempre figura cuando su presencia en los episodios de la campaña consta documentalmente⁸⁸⁶, viste un sayo escotado, de anchas mangas y ajustado a la cintura mediante amplio cinturón, cuyo ribete se ha ornamentado con gran artificio. Sobre su pecho pende

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ Las crónicas insisten en la ejemplaridad de la reina por su eficacia como coordinadora de toda clase de preparativos y del abastecimiento y por el valor que su actitud tenía para alentar y estimular a los combatientes mediante el envío de cartas o mediante su presencia en los campamentos durante las campañas más duras, porque su llegada era señal cierta de que no se iban a rendir en el empeño. En este sentido, durante el cerco de Málaga, en 1487, fue requerida por don Fernando: “que ella viniese en persona y estuviese en aquel sitio porque los moros por experiencia viesan la voluntad de que él [el rey] y ella [la reina] tenían de permanecer en aquel cerco y de lo no alzar por ninguna cosa que ocurriese, hasta ganar la ciudad. La venida de la reina pareció a los combatientes cristianos serles alivio de los trabajos [...] y se esforzaron más para continuar”. Fragmento de Hernando DEL PULGAR, *Crónica de los reyes*, cap. CCVII, extraído de Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Grandes Batallas. Las Guerras de Granada en el siglo XV*, Ariel, Barcelona, 2002, pág. 118. Henrique Flórez también se hacía eco de la importancia de la asistencia de la reina en determinados episodios: “Alentados con una voz esparcida de que la Reyna instaba al Rey por cartas que levantase el asedio [en Málaga] [...] daba mas audacia a los moros. Para desvanecer la falsedad se puso la Reyna personalmente en los Reales, siendo recibida con muchas aclamaciones”. Henrique FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, *Memorias de las Reynas Catholicas, historia genealogica de la casa Real de Castilla y de León, todos los infantes: trages de las Reynas en Estampas; y nuevo aspecto de la Historia de España*, 3ª edición, tom. II, Oficina de la Viuda de Marin, 1740, pág. 820.



una gruesa cadena de la que cuelga una cruz, mientras que su cabellera, peinada como es habitual en ella, se acicala mediante una cofia sencilla. Se observa que no ciñe corona, atributo regio que, en cambio, es ostensible en el resto de paneles con figuraciones de ambos soberanos. Aunque no puede asegurarse que don Fernando tampoco la ostenta⁸⁸⁷, cabría sospechar que en esta composición el entallador ha optado por omitirla en ambos casos con el fin de dar realismo a la escena; y es que el rey dormitaba, en privado, en compañía de su esposa, por lo que la utilización de las insignias correspondientes a su dignidad no tenía, aquí, ningún sentido.

La reina, al apresar con una de sus manos parte de la manta con la que se cubría el rey parece indicar alarma, actitud de sobresalto que no manifiesta don Fernando quien, con rapidez, lleva su mano diestra hacia su izquierda para, quizás, desenvainar su espada⁸⁸⁸. Tampoco debe extrañar que el soberano, interrumpido en su reposo, pueda hacer uso de su arma ofensiva, pues va ataviado, conforme a la situación de conflicto en la cual se inserta la imagen, con completo arnés de guerra según atestiguan la falda de malla, el rígido peto, los guardabrazos, las hombreras, los codales, las grebas y rodilleras, y los quijotes y escarpes. Como complementos sólo se aprecia el ancho collar en forma de cordón del cual pende una medalla, tan característico de su persona.

^{*(Fig.106)}Tipológicamente la escena sigue un esquema ya tradicional aunque adaptado, claro está, al episodio del fracasado magnicidio. Representaciones similares, donde las tiendas de lona dispuestas en un campamento bélico se abren al espectador para mostrar lo que se encuentra en su interior, se confirman ya en la segunda mitad del siglo XIII, como revela, por exponer un ejemplo en el que también se presenta a un rey de Aragón, uno de los fragmentos de las pinturas murales del palacio Aguilar que exhibe a Jaime I reunido con sus más altos dignatarios en un momento previo a la conquista de la ciudad de Mallorca⁸⁸⁹. La posición frontal sigue, según Isabel Mateo, el esquema establecido por la ya analizada moneda llamada

⁸⁸⁷ Las sombras de la fotografía no lo permite.

⁸⁸⁸ El elemento circular que se observa sobre su rodilla izquierda parece denunciar el pomo de una espada.

⁸⁸⁹ Nótese que también en este caso temprano el autor utilizó algunas narraciones referentes a la conquista balear incluyendo ciertas anécdotas constatadas, igualmente, en la documentación escrita. Detalles sobre el mural y sus conexiones tipológicas con otras composiciones, en el capítulo dedicado a pintura.



excelente en la que los reyes aparecían de cuerpo entero, sentados en sendas sillas y de frente⁸⁹⁰.

El resto de paneles, como se sabe, reproducen los éxitos militares acaecidos tras el rosario de asaltos efectuados por los ejércitos durante la larga empresa de cruzada, la mayor parte de las veces con el rey al frente. Como se ha adelantado, se han distinguido hasta cuatro grupos iconográficos diferentes para exhibir las victorias: los tableros que muestran todavía el asalto a las villas, los de las rendiciones, los que presentan las entregas de las llaves por parte de los alcaides sometidos y, para finalizar, de acuerdo con el orden cronológico de los acontecimientos, las entradas de las huestes cristianas a la ciudades ganadas.

^{*(Figs.107-108)}El primer grupo, englobado por los paneles que presentan el asalto y rendición, entrega o entrada a una población, es el menos numeroso conforme a la idea de triunfo que la sillería pretende proporcionar⁸⁹¹. Carriazo interpretaba estos tableros como reflejo de dos acciones anacrónicas que habían sido talladas en un mismo relieve⁸⁹², aunque también podrían interpretarse como la clara evidencia del final de una penosa lucha que, aunque todavía persiste en algún punto muy localizado, ya ha sido ganada. De cualquier forma, la certeza de la victoria se halla justo en el lado opuesto del combate, donde el rey se dispone a entrar en la villa o a recibir al regidor musulmán que, a veces con gesto humilde, le rinde pleitesía.

Salvo en Vélez-Málaga, donde don Fernando se muestra entre sus tropas y de cara, como si todavía estuviese de camino hacia las puertas de la fortaleza⁸⁹³, el soberano aparece, en primer plano y al frente de sus hombres, sobre un hermoso caballo con ricos jaeces que varían en su decoración según caprichos del imaginero. En todos los casos el rey va ataviado de punta en blanco y coronado, pues esta insignia se observa, con distintos tipos y remates, sobre cervellera o gorra⁸⁹⁴, esta

⁸⁹⁰ MATEO, *Temas profanos*, pág. 288. El temprano ejemplo barcelonés parece desmentir la hipótesis de modelo iconográfico planteado por la autora.

⁸⁹¹ Son los tableros nos 4, 9, 10, 13, 20 y 46 que se corresponden a los asaltos y tomas de Ronda, Loja, Illora, Vélez-Málaga, Almería y Gor.

⁸⁹² CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, págs. 48, 54, 56, 62 y 102, respectivamente.

⁸⁹³ Carriazo interpretaba este tablero como el asalto y los preliminares de la entrega de Almería. Para ello se basaba en ciertos elementos arquitectónicos, como el edificio abovedado, que él identificaba con la mezquita, y el acueducto que, según noticias de Münzer, llevaba a la ciudad un copioso caudal de agua. *Ibidem*, pág. 110.

⁸⁹⁴ La gorra apareció en los últimos años del siglo XV como una variedad del bonete, en la forma de un tocado de copa baja y redondeada, con una vuelta que presentaba la novedad de no rodear totalmente la copa, modelo que algunos textos citan con las expresiones de “media gorra”, o “gorra de media vuelta”. Definición de Carmen BERNÍS MADRAZO, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. II, Los hombres, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987, pág. 92. En adelante, BERNÍS, *Reyes Católicos*.



última la mayor parte de las veces con vuelta en la parte posterior de la cabeza. Es posible afirmar que el soberano utiliza carmeñola cuando emplea un amplio manto para cubrir su arnés de guerra, del mismo modo que parece deducirse que, en todas aquellas escenas donde se presenta con estos elementos más propios de la indumentaria civil, prescinde del arma ofensiva por antonomasia: la espada. La razón quizás pueda estribar en la propia escena en la que se incluye don Fernando así engalanado, pues aparece con estos complementos en los paneles que lo figuran a punto de entrar en la ciudad ganada⁸⁹⁵.

Por otra parte, las actitudes de los vencidos varían según la representación. En la señalada rendición de Ronda⁸⁹⁶, Alhaquim, que ha salido de su ciudad acompañado por otros tres hombres claramente distinguibles por su vestimenta “a la morisca”, se inclina y besa la mano al rey para manifestar, según narran las crónicas, su sumisión y la de su pueblo⁸⁹⁷. Por el contrario, en Vélez-Málaga, donde consta la presencia del cardenal Mendoza al lado del rey⁸⁹⁸, también son tres los musulmanes que salen de las puertas de la ciudad al encuentro de las tropas encabezadas por don Fernando, aunque la actitud del principal, en pie ante el corcel del soberano, no muestra el mismo grado de sometimiento que el que evidenciaba Alhaquim en la anterior composición y, por tanto, no establece idéntico nivel de contacto entre ambos personajes. Muy similar es, en este sentido, la escena relativa al asalto y rendición de Illora.

Finalmente, en el resto de paneles, que se refieren a las poblaciones de Loja y Gor, ya no son islamitas quienes reciben o se presentan ante el rey, sino que miembros de las huestes cristianas preceden al Católico, con arnés cubierto por amplio manto y corona sobre carmeñola, que se dispone a entrar en la ciudad recientemente conquistada con todos los honores que merece.

⁸⁹⁵ Algo que no se hace extensivo al resto de la sillería: en 5 de los 12 paneles contabilizados con iconografía de entradas a ciudades, el rey Católico ostenta, exclusivamente, indumentaria militar.

⁸⁹⁶ “Haberse ganado esta cibdad, fue cosa más digna de admiración que gobernada por razón; porque [...] no se pudiera imaginar por los homes de la sitiar con esperanzas de la ganar en muchos tiempos en con gran multitud de gentes”. DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*, págs. 417-420. Extraído de CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 48.

⁸⁹⁷ “El día de Pascua, después de bisperas, los moros demandaron seguro al rey para salir a hablar con su alteza, y el rey se lo mandó dar. E salieron de la cibdad el alguazil Alhaquín que es el principal della, e otros quatro moros, e asentaron con el rey de dar la cibdad el lunes siguiente”. DE VALERA, *Crónica*, págs. 189-192. Citado en *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Iconográficamente, aunque no documentalente. Según noticias de Carriazo, este tablero no se acomoda en nada a los datos literarios que se conservan de la toma de esta plaza. *Idem*, pág. 62.



*^(Figs.109-111)Un conjunto compuesto por 7 paneles es el que proclama las rendiciones de algunas ciudades⁸⁹⁹. Tampoco aquí se advierte mucha variación en los esquemas compositivos, aunque sí se observan ciertas diferencias en la indumentaria, en los complementos y en los gestos del monarca a quien, en todos los casos, de acuerdo con la iconografía, han salido a saludar y rendir homenaje los respectivos grupos de mandatarios musulmanes. Salvo en dos excepciones, donde se muestra con vestuario civil⁹⁰⁰, el Católico aparece con todos los elementos de arnés de guerra ya citados aunque en una ocasión parece que se ha protegido con un paletoque⁹⁰¹ y, en otras, la cervellera que le correspondería ha sido sustituida por la ya acostumbrada media gorra. Aunque no en todas las escenas, se presenta con un corto cetro o con una visible espada, siempre envainada como es habitual y de acuerdo con el tema iconográfico.

Al igual que ocurría con el conjunto anterior, los altos dignatarios islámicos varían algo en sus disposiciones. En primer lugar, destaca el representante de Coín quien, al contrario de lo que señalan algunas crónicas⁹⁰², se inclina hacia el monarca para dar la mano al soberano. También llama especial atención el alcaide de Vera por su evidente genuflexión ante don Fernando quien, con su mano diestra, señala al caballero de su lado, quizás el marqués de Cádiz, caballero que finalmente recibió la rendición de la plaza según los relatos de las crónicas⁹⁰³. También es digna de

⁸⁹⁹ En el relieve perteneciente a Casarabonela se puede ver, en el extremo derecho, a dos soldados cristianos que luchan contra dos musulmanes. No se ha incluido este panel en el grupo anterior porque la pelea no se mantiene entre el ejército y la ciudad, simbolizando el cerco de la población, sino que parece estar totalmente aislada.

⁹⁰⁰ Se trata de las rendiciones de Casteldererro y de Zújar. En ellas el rey Fernando II lleva una sencilla ropa corta, aunque con abundancia de pliegues, sobre la cual ha dispuesto una loba abierta por delante y con maneras para sacar los brazos, tipo de indumentaria que apareció a finales del siglo XV según BERNÍS, *Reyes Católicos*, pág. 100. Sus piernas están cubiertas por unas calzas largas, y en sus pies se observan largas botas de piel. En ambos casos ciñe corona sobre gorra de media vuelta. Tan sólo en el panel dedicado a Zújar se observa un ancho collar de eslabones del que le cuelga una medalla en forma de cruz.

⁹⁰¹ En la correspondiente a la rendición de Baza.

⁹⁰² Como la de Hernando del Pulgar, quien dice: “al punto [de poner fin a las hostilidades] salieron los cautivos a besar la mano de sus libertadores”. DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*, pág. 413. Citado en CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 46.

⁹⁰³ Una vez obtenida la rendición de Vera por parte del marqués de Cádiz con otros caballeros, el rey acudió a la plaza. Así lo relata Valera: “Sabido por el rey el término en que el marqués tenía el fecho de Vera, luego se partió para allá [...]. E luego el alcaide e moros de aquella ciudad le vinieron a besar las manos, e por su mandado entregaron la fortaleza al marqués”. VALERA, *Crónica*, pág. 278. Citado en *Ibidem*, pág. 74.



destacar la especial actitud de interés de don Fernando, inclinado hacia delante y en escorzo, para atender al alcaide de Casarabonela⁹⁰⁴.

*(Fig.112) No va a insistirse sobre los precedentes iconográficos que, de estos temas de victoria, pueden encontrarse en los relieves históricos y triunfales del siempre aludido arte romano, en especial de las ceremonias de *adventus*, tan frecuentes en su escultura, no sólo monumental, como evidencia, por ejemplo, una medalla de oro que conmemora el advenimiento de Constancio Cloro⁹⁰⁵. En su campo, el emperador se acerca, cetro en mano, montando un magnífico corcel y ataviado con arnés y corto manto, hacia un hombre que, de hinojos, le rinde pleitesía ante su ciudad rendida. Las conexiones con los relieves analizados son evidentes, del mismo modo que se observan similitudes con un cofrecillo de marfil conservado en el tesoro de la catedral de Troyes cuya labra presenta el caso del triunfador en idéntica ceremonia simbólica que pone de manifiesto la continuidad, aunque con variantes, en la utilización de estos tipos compositivos. De fecha indeterminada, pues se ha datado entre los siglos VIII-XI, uno de sus frentes muestra al *basileus* sobre un caballo ante las puertas de una ciudad amurallada en cuya entrada una mujer lleva una corona. En las ventanas, varios personajes hacen gestos de súplica⁹⁰⁶. Se trata, claro está, de la toma de una ciudad por un emperador bizantino que se dispone a recoger la ofrenda simbólica de la corona como signo de sumisión y el homenaje de los habitantes⁹⁰⁷, acción, esta última, que conecta con el tercer bloque que se ha distinguido en la sillería.

*(Figs.113-117) Este conjunto, mucho más extenso, pues se han contabilizado hasta 13 paneles, está compuesto por los respaldos que presentan el acto inmediatamente sucesivo a la rendición: la entrega, por parte de los musulmanes, de las llaves de la plaza conquistada al ejército cristiano encabezado, la mayor parte de las veces, por el Católico. Desde luego, el elemento esencial que distingue estas escenas de las

⁹⁰⁴ Advertía Carriazo que la presencia del rey aquí es anacrónica ya que los relatos de las crónicas explican que el rey envió al capitán don Sancho de Rojas, hermano del conde de Cabra y Bernáldez, para recibir la villa, que se había rendido sin esperar el ataque. *Idem*, pág. 52.

⁹⁰⁵ Se conserva en el British Museum de Londres. André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, 1994, fig. 35 –se verá como GRABAR, *Las vías de la creación*–. También son similares a las escenas de *submissio* o *deditio*, aunque en ellas el emperador aparece, en general, en posición estante.

⁹⁰⁶ André Grabar sostiene que está representado dos veces por una cuestión decorativa. André GRABAR, *L'Empereur dans l'art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Les Belles Lettres, Paris, 1936, pág. 50. En adelante, GRABAR, *L'empereur*.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.



anteriores es la presencia física de las llaves⁹⁰⁸ las cuales, a veces, se hallan todavía en manos de los alcaides, efigiados en pie o efectuando una clara postración al vencedor⁹⁰⁹, o, en ocasiones, ya siendo recogidas por don Fernando⁹¹⁰. Por otro lado, llama la atención la representación de trompeteros con instrumentos cilíndricos engalanados con pendones que anunciarían, con su música llena de alegría y regocijo, la solemne entrega⁹¹¹.

Lo cierto es que casi nada, salvo en las variaciones de su indumentaria⁹¹², puede añadirse a lo que ya se ha dicho sobre la figura del rey, pues se muestra prácticamente idéntico que en el resto de representaciones ya analizadas. No obstante, es preciso hacer algunas consideraciones con respecto a ciertos tableros. *(Fig.115) Por un lado, cabría la posibilidad de cuestionar la identificación del monarca en el panel que se refiere a la entrega de Nieles. Y es que, en él, el supuesto rey se presenta con un atuendo nada frecuente. Es verdad que don Fernando, como soberano, puede vestir grueso sayo y, encima, tabardo con cuello sobre el cual se superpone la ya acostumbrada loba sin maneras. Pero sorprende su tocado, pues no sólo cubre su cabeza un insólito bonete del cual pende una gran pluma, sino que, lo que es más importante, no ciñe corona. ¿A qué se debe esta significativa ausencia? Lamentablemente, Carriazo no aporta ninguna fuente documental que aluda a dicha escena⁹¹³, por lo que se desconoce si el Católico presenció la entrega. Pese a la ausencia literaria que corrobore o no su participación y a la afirmación de Carriazo de que se trata del rey Católico⁹¹⁴, las diferencias entre esta figura y las constatadas del soberano, por otra parte bastante uniformes en la sillería, obligan, cuanto menos, a acentuar esta rareza y a plantear que, en realidad, no se trata de la representación de Fernando II.

Por otro, conviene hacer unas breves referencias al tablero dedicado a la entrega de Granada que, como relieve final que exhibe la culminación de la campaña, se coloca al fondo de la sillería y en el área de mayor honor. Como es acostumbrado, en un lado se representa la ciudad, en este caso también amurallada aunque totalmente

⁹⁰⁸ Como la de Salobreña, algunas han sido arrancadas de los tableros.

⁹⁰⁹ En el tablero 31, en la entrega de las llaves de una plaza indeterminada, el alcaide se postra ante el rey y apoya una de sus manos sobre su escarpe en señal de acatamiento.

⁹¹⁰ Su presencia en Montefrío es, al igual que ocurría en casos anteriores, anacrónica. CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 60.

⁹¹¹ Como evidencian las entregas de llaves de Alora, Marbella o Málaga, por ejemplo.

⁹¹² El rey viste paletoque sobre armadura en Setenil.

⁹¹³ CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 126.

⁹¹⁴ *Ibidem*.



V. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura

865

desierta, de enormes dimensiones y tomada desde un punto de vista aéreo que permite observar los tejados de las casas, intuir las callejuelas y apreciar el caudal del río Darro que la atraviesa. En la puerta, un hombre⁹¹⁵ observa a Boabdil, que se encuentra en genuflexión ofreciendo a Fernando II la llave de su preciada Granada. Causa admiración la riqueza de las vestiduras del islamita, pues presentan ricos bordados y abundante pedrería, magnificencia también ostentada en parte por el rey cristiano en los espléndidos jaeces de su caballo y en el ancho collar del cual pende, encima de su pecho, una visible cruz. Como viene siendo habitual en la mayoría de composiciones, va armado de punta en blanco y luce, en cuanto a insignias, además de la ostensible espada envainada⁹¹⁶, bastón de mando en su izquierda y corona sobre gorra de media vuelta. Desde luego, no hay ninguna duda de que la escena representa, en efecto, la entrega de llaves de Granada, si bien conviene señalar que Rodrigo Alemán no se adaptó íntegramente a las descripciones de las crónicas⁹¹⁷. Dejando al margen los actos que precedieron y sucedieron al encuentro de Boabdil con el rey aragonés⁹¹⁸, la narración de Bernáldez declara que el rey musulmán salió de la Alhambra acompañado por caballeros para entregar las llaves de su ciudad “y quísose apearse [de su caballo] para besar la mano al rey, y el rey moro le besó en el brazo y le dio las llaves, e dijo: Toma, señor, las llaves de tu ciudad, que yo y los que

⁹¹⁵ Carriazo creía ver una mujer, que identificaba la sultana Aixa, madre de Boabdil. *Idem*, pág. 142.

⁹¹⁶ Que guarda importantes analogías tipológicas con la espada que recibió el cabildo de la capilla de Granada en 1518 por disposición del monarca, para que con ella y la corona y el cetro de la reina y las banderas, se hiciese una solemne procesión anual, la “Fiesta de la Toma”, conmemorando la entrega de la ciudad. Parece ser que el arma, con pomo esférico decorado con parejas de rodela ovaladas, no es obra española sino florentina según los estudios de Gómez Moreno. Manuel GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, “La espada del rey Católico”, en *Coleccionismo*, nº 129, Madrid, 1923. Citado en GALLEGO, *Capilla Real*, págs. 152 y 244, n. 158.

⁹¹⁷ Esta discrepancia entre la imagen y las crónicas es un ejemplo de lo que Louis Marin ha llamado “heterogeneidad semiótica” de texto y de imagen. Louis MARIN, *Des pouvoirs de l’image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993. Citado en PEREDA, *Relieves toledanos*, pág. 358, n. 36.

⁹¹⁸ El relato más documentado de las ceremonias que comprendieron la rendición y entrega de Granada es el de Miguel LAFUENTE ALCÁNTARA en *Historia de Granada*, vol. IV, Imprenta y Librería de Sanz, Granada, 1843-1846, págs. 129-138, junto a las referencias de un anónimo francés que asistió a la entrada de los reyes y cuya traducción se encuentra en Leopoldo EGUILAZ, en *Boletín del Centro Artístico de Granada*, tomo I, 1887, págs. 74-76 y 87-88. Todos citados en CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, págs. 142 y 146 n. 4 y 6. Las descripciones de los actos previos conciernen a la colocación de la cruz sobre la torre más alta de la casa real de la ciudad ganada, la aclamación al apóstol Santiago, las voces en honor a los reyes, a Castilla y a Granada, la liberación de los cautivos cristianos o los sonidos de las trompetas, clarines y otros instrumentos en demostración del contento de los vencedores. Las que aluden a los actos que se sucedieron a la entrega de llaves mencionan la entrada en la ciudad, la exhibición de la cruz, del estandarte de Santiago y del pendón real, el homenaje a los reyes y el canto de la plegaria del *Te Deum Laudamus*. Sobre los elementos empleados para celebrar la conquista destaca la cruz primada que don Pedro siempre llevó consigo y que fue la primera que se alzó en Granada. Su valor simbólico fue puesto de manifiesto por el propio cardenal en su testamento: “Mandamos que la dicha nuestra cruz con su asta guarnecida de plata así como nos trahemos sea puesta en el sagrario de la dicha nuestra santa iglesia en memoria de la tan gran victoria e por decor e honor della e de los prelados della”. DÍEZ DEL CORRAL, *Arquitectura y mecenazgo*, pág. 36.



estamos dentro somos tuyos. Y el rey don Fernando tomó las llaves y dióselas a la reyna, y la reyna se las dio al príncipe [don Juan], y el príncipe se las dio al conde de Tendilla”⁹¹⁹. Como puede verse, la escena tallada en la sillería no muestra ni el séquito ni el rocín de Boabdil, así como tampoco la representación de la reina Isabel pues la figura ubicada a la derecha del rey es, según indica su indumentaria y su tocado, un hidalgo. Por otra parte, según consta en el panel, es evidente que el maestro Rodrigo tampoco quiso hacer referencia iconográfica a la anécdota de la que se hacía eco el continuador de la crónica de Hernando del Pulgar sobre la actitud del Católico que no consintió que el rey musulmán se humillara ante él: “é [Boabdil] se quiso aprear a le besar las manos. Y el Rey ni lo uno ni lo otro no le consintió”⁹²⁰.

*(Fig.118)De acuerdo con las afirmaciones de Yarza⁹²¹, los orígenes del motivo iconográfico de la entrega de llaves y a pie, se encuentran en los relieves históricos romanos que, con ciertas alteraciones, llegó al arte de la Edad Media. Por haberse hecho referencia en diversas ocasiones, no se insistirá sobre este aspecto aunque, antes de concluir con este grupo, se recordarán dos obras similares muy cercanas en el tiempo y en el espacio. Por un lado, una de las miniaturas surgidas en ámbito balear: la *Crónica de Pere Marsili*, uno de cuyos folios representa a Jaime I el Conquistador entregando una llave a un fraile tras haber decidido asignar a los monjes el cuidado de sus casas y tesoro mallorquines. Por otro, ya en reino castellano, la ya aludida *Genealogía de Alonso de Cartagena* de la Biblioteca del Palacio Real, donde uno de los dibujos a pluma muestra la entrega de la llave de la ciudad de Sevilla a Fernando III con un esquema prácticamente gemelo al empleado por Rodrigo Alemán en los paneles de su sillería⁹²².

Para finalizar con este grupo se mencionará una última cuestión de indiscutible interés figurativo: la ausencia, casi absoluta, de la reina Isabel en todas las escenas

⁹¹⁹ CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 144.

⁹²⁰ DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*, tercera parte, cap. CXXXIII, pág. 511. Es una escena bastante similar a la que cuenta Pedro Mártir de Anglería sobre la llegada de don Fernando a Almería: el musulmán se acercó al soberano “y porque no era decoroso que un Rey, aunque vencido y despojado de su reino, saludase a otro Rey, aunque vencedor, en forma tan humillante, le mandó levantarse y montar inmediatamente en su caballo. Y así, de igual a igual, después de abrazarse, vencedor y vencido, emparejados, se dirigen los dos hacia nuestras tiendas”. Pedro MÁRTIR DE ANGLERÍA, *Epistolario*, lib. III, n° 81, págs. 140-141. Texto y referencia de YARZA, *Imágenes reales*, pág. 457, n. 42.

⁹²¹ *Ibidem*, pág. 458.

⁹²² Por citar las más evidentes, la escena de la entrega se desarrolla ante la puerta de la ciudad, también flanqueada por torres. En lo alto, al igual que en varios paneles de la sillería toledana, un individuo musulmán acosa a las huestes cristianas, que aquí no están visibles. Las analogías conciernen también a la figura del rey quien, montado sobre un caballo engalanado con ricos jaeces y ataviado de punta en blanco, recoge la llave que le ofrece, en pie, el vencido alcaide.



de los grupos vistos hasta el momento. ⁹²³*(Fig.119)La única excepción⁹²³ se encuentra en la escena de la rendición de Moclín donde, por otra parte, consta documentalmente su presencia. En primer término, y a la derecha de la puerta de la plaza amurallada, una de cuyas torres arde por el tiro de un mortero que se acaba de proyectar⁹²⁴, se encuentran los caballos de quienes han sido identificados como Isabel y, justo detrás, quien se ha afirmado es la infanta doña Juana. En el otro lado, también en primer término, destaca el cardenal Mendoza quien, con atención, observa la escena de sometimiento. Bien es verdad que tales identificaciones se acomodan con las descripciones literarias de aquel episodio, las cuales hacen referencia a la llegada a Moclín de la reina y su hija la infanta, al tiempo que afirman la ausencia de don Fernando por hallarse, en aquel momento, talando la vega de Granada⁹²⁵.

No obstante, se realizarán una serie de precisiones que llevan a suponer que los dos personajes de alta dignidad civil son, en realidad, los Reyes Católicos⁹²⁶. Comenzando por el primer individuo, la supuesta reina Isabel según Carriazo⁹²⁷, sorprende, por un lado, su indumentaria⁹²⁸, muy en consonancia con las vestiduras que porta el rey en los paneles incluido el manto, que también coloca atravesado dejando al descubierto uno de sus hombros. Por otro lado, su modo de cabalgar, que no es “a las andas”, como sería usual en Isabel conforme no sólo a su género, sino también al resto de figuraciones suyas incluidas en la sillería. Finalmente, su media gorra ceñida por una corona, tocado tan utilizado en el conjunto toledano, como se ha visto, por el ilustre soberano⁹²⁹. Todas estas cuestiones llevan a afirmar que la identificación con el rey aragónes sería la más lógica.

⁹²³ Si se exceptúa, claro está, la escena del atentado de los reyes en el cerco de Málaga.

⁹²⁴ “los maestros de artillería tiraron una pella confeccionada de las que lanzaban centellas de fuego e subían por el ayre. E por caso que pareció traído de la divina providencia, vino a caer en una de la torre de la fortaleza donde los moros tenían en gran guarda toda su pólvora”. DEL PULGAR, *Crónica de los Reyes*, pág. 440.

⁹²⁵ CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 58.

⁹²⁶ También Elisa Bermejo veía la entrada de ambos reyes, aunque sin precisar por qué. BERMEJO, *Retratos de Isabel*, pág. 52.

⁹²⁷ *Ibidem*. Otros le siguieron en la identificación, como YARZA, *Imágenes reales*, pág. 457.

⁹²⁸ El sayo abierto, por entre cuyas aberturas a lo largo de toda la manga asoma la camisa, no debe ser confundido con una prenda femenina.

⁹²⁹ Aunque la gorra apareció como un tocado masculino, pronto las damas también la utilizaron como complemento de lujo. La cita más antigua rastreada por Carmen Bernís fecha en 1499, en el inventario de ropas de Margarita de Austria, donde se describe “una gran gorra de terciopelo carmesí con la buelta chapada de una chapería de oro de martillo echa en punta”. Por otra parte, advierte que las primeras ilustraciones en las que distinguió gorras femeninas ya son del siglo XVI, en tiempos de Carlos V. BERNÍS, *Reyes Católicos*, págs. 92-93. Las referencias tan tardías de este tipo de tocado, tanto a nivel documental como iconográfico, permiten aventurar que o bien la sillería es una muestra temprana de la aceptación femenina del accesorio, algo poco probable pues Carmen Bernís la había analizado, o bien la figura que lo ciñe junto con la corona es un varón y, por tanto, el rey don Fernando.



En lo que concierne a la segunda figura, que sostiene un perro de aguas sobre su regazo y que cabalga, como debe ser, “a la mujeriega”, se destacarán aspectos relacionados también con su indumentaria y complementos. En cuanto al primer aspecto, es evidente que el atuendo aquí exhibido podría ser empleado por la infanta, pues el ceñido brial de gran escote con falda de verdugos y la camisa de mangas acuchilladas, son característicos de la moda femenina de aquel momento. No obstante, el ancho collar del cual pende una medalla y, sobre todo, la corona que ciñe sobre su cabeza parecen indicar que se trata, más bien, de la reina Isabel. Como apoyo a esta hipótesis puede aportarse la representación de ambas mujeres del tablero dedicado a la entrada a Almería: en él la reina Isabel se muestra casi idéntica a la que aquí se había identificado como doña Juana, mientras que, por el contrario, la infanta se exhibe, tan sólo, con una simple cofia sobre su cabeza.

^{*(Figs.120-123)}Finaliza el nutrido repertorio de la sillería con los 10 paneles que atañen a las entradas del rey⁹³⁰ a las ciudades vencidas. Como es usual en este tipo de representaciones, el soberano, no siempre precedido por un soldado de infantería, se dispone a entrar a la plaza ganada en compañía de sus huestes. De manera similar a lo que ocurría con el grupo precedente, el maestro Rodrigo quiso introducir algunas variedades en la indumentaria, las posiciones y los gestos de los distintos personajes para ofrecer dinamismo y diversidad al conjunto de paneles que, como queda dicho, parece tan monótono a primera vista.

En lo que concierne al soberano, siempre coronado y ubicado en primer plano, su atavío suele ser el propio de una ambiente de ofensiva, aunque a veces se revista por el ya aludido manto que deja al descubierto uno de sus hombros y brazos. En uno de los tableros, en el dedicado a la entrada a Cantoría, el rey lleva jornea sobre las armas, tipo de prenda que, parece ser conforme a ciertas referencias escritas conservadas⁹³¹, consta que llevó en algunas ocasiones. En algunos casos, a pesar de mostrarse con el arnés de guerra, ciñe su corona sobre media gorra, bonete o,

⁹³⁰ Aunque Carriazo observaba a la reina Isabel en la entrada de Guadix, el tocado, sin corona, la indumentaria y la actitud del personaje al cual se refiere indican que se trata de un varón. Vid. detalle en la ^{*(Fig.121)}, tbl. 38.

⁹³¹ El rey Fernando, cuando tomó parte en las justas celebradas en Valencia en 1481, llevaba sobre las armas “*una jornea tot del dit vellut daurat e argentat*”. Su generalizada utilización en tiempos de los Reyes Católicos está constatada por el decreto de los reyes sobre la seda, emitido en 1499, en el cual hicieron la siguiente concesión: “por honra de la caballería y de las personas que la siguen, que los que anduvieran a la brida puedan traer jorneas e ropas cortas encima de la rodilla de seda o de chapería, de la manera que quisieren, sobre las armas y no de otra manera”. Ambos textos proceden de BERNÍS, *Reyes Católicos*, pág. 97.



incluso, bonete sobre cofia⁹³², del mismo modo que puede ostentar la habitual medalla pendiente de un ancho collar o el bastón de mando en alguna de sus manos. Por otra parte, si su vestimenta es la civil, presenta las prendas características de la época, como la jaqueta o ropa corta ceñida a la cintura mediante cinturón de tela⁹³³.

Su posición y actitudes varían según el tablero y los detalles que en él se representan. Sirva de ejemplo la talla que alude a la conocida como entrada a Cartama, si bien reproduce la de Coín⁹³⁴. En ella, a la izquierda de la composición, el Católico observa, con sorpresa, un terrible suceso que que tiene lugar en el otro lado: unos cristianos quitan la vida a unos habitantes musulmanes que, asustados, huyen de su ciudad recién conquistada. Tanto Hernando del Pulgar como Diego de Valera se refieren a este lamentable acontecimiento el cual, según constatan, causó tal disgusto al rey que ordenó decapitar a los responsables de tal carnicería injustificada⁹³⁵. Otras posiciones se observan cuando se dispone a recoger algún elemento por parte de alguien que se sitúa en pie junto a él o para conversar con alguna persona cercana, como puede ser el cardenal Mendoza, que en este grupo le acompaña en dos ocasiones.

^{*}(Fig.124)El análisis debería concluir con la búsqueda de precedentes más o menos inmediatos de estos tipos compositivos. Es evidente que un claro antecedente, en ámbito aragonés, puede encontrarse en uno de los fragmentos de las pinturas murales del castillo de Alcañiz, de primer cuarto del siglo XIV, donde Jaime I, también ecuestre, en compañía de su fiel milicia y guiado por un joven que alza una enseña, entra a una plaza recién conquistada. Por haberse estudiado en el anterior capítulo, incluidos los posibles orígenes romanos del tema figurativo que enraiza en la ceremonia del *adventus*, nada más va a señalarse sobre estos ritos que, como ya se

⁹³² Como se ve en el panel dedicado a Mojácar. En esta talla, por alguna razón que se desconoce, Carriazo no reconoció en la figura coronada del primer término al rey Fernando. Tampoco ofrece ninguna otra identificación para la efigie. CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, pág. 76.

⁹³³ Obsérvese el tablero nº 47, referido a Cantoria.

⁹³⁴ Algo ya advertido en CARRIAZO, *Relieves de la guerra*, págs. 44 y 46. En las láminas figuran tal y como se observa en la sillería, es decir, con los nombres cruzados.

⁹³⁵ Una vez rendida la ciudad de Coín, cuando algunos de sus habitantes salían para ponerse a salvo, algunos de las huestes cristianas, “bien por el deseo de vengar la muerte de sus parientes, bien porque estos les sirviera de pretexto para satisfacer sus ansias de rapiña, acometieron fuera de los límites señalados a la desdichada muchedumbre de los fugitivos, degollaron a muchos inermes y les robaron cuanto pudieron traer consigo [...]. El rey tuvo gran enojo, e mandó luego degollar dos escuderos que avian ydo contra su mandamiento, e mandó recoger todo lo que era tomado para restituir a los moros”. DE VALERA, *Crónica*, pág. 188. Citado en *Ibidem*, pág. 44.



advirtió, difieren bastante de las conocidas *entrées* tan frecuentes, sobre todo, a finales de la Edad Media⁹³⁶.

3.1.4.- CON CARÁCTER REPRESENTATIVO

El último bloque de imágenes de índole religiosa lo conforman aquellas labras que muestran efigies del rey con el único fin de simbolizar y encarnar la realeza en cuanto a personificaciones de la más alta categoría civil. Se han recogido varias representaciones, algunas de las cuales son de dudosa identificación, que pertenecen a cuatro obras artísticas, tres de las cuales forman parte de sillerías.

- Otras representaciones en sillerías

^{*}(Fig.125) La primera de ellas se encuentra, suponen algunos, en uno de los tondos de los brazales de la **sillería de la catedral de Barcelona**, obra de Pere Sanglada y su taller⁹³⁷ comenzada en 1380 y concluida definitivamente en 1499⁹³⁸. Considerada como uno de los lugares de arranque de la escultura internacional catalana y punto en el cual se instruyeron algunos de los maestros más importantes del primer tercio del siglo XV⁹³⁹, la temprana sillería barcelonesa⁹⁴⁰ muestra una temática

⁹³⁶ Para más información, con referencias a bibliografía especializada, véase el capítulo dedicado a pintura.

⁹³⁷ Se conocen hasta trece maestros que intervinieron en la obra, la mayoría de origen francés: Lorens, Jacme Brot, Jami lo Normant, Francesch Merate, Luch Despou, Antoni Canet, Berenguer Roff, etc. KRAUS, *Sillerías góticas*, pág. 115. También intervinieron Pere Oller y Jordi de Déu. Sobre ellos remito a Pere BESERÀN I RAMÓN, “La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, vol. V, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1985-1988, págs. 159-162; Joan VALERO, “L’activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística”, en Joaquín YARZA LUACES y Francesc FITÉ I LLEVOT (Eds.), *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó*, Universitat de Lleida i Institut d’Estudis Ilerdencs, Lérida, 1999, pág. 296 –este último se citará YARZA y FITÉ (Eds.), *Artista-artesa*–. La duración en la ejecución de la sillería quizás se debió a la crisis económica producida en el reino por la epidemia de peste negra. Tras este primer episodio difícil se sucedió otro en tiempos de Juan I, que obligó a que las obras de la sillería alcanzasen el reinado de Juan II. MATEO, *Temas profanos*, págs. 26-27.

⁹³⁸ Su ejecución está perfectamente documentada en el libro de obra correspondiente, el llamado *Llibre del cor*. En él se especifica que el 4 de mayo de 1394 “comensa de obrar lo dit p. Sanglada en lo dit cor”. Sus trabajos concluyeron el 5 de noviembre de 1399. M^a Rosa MANOTE CLIVILLES, “Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media”, en VVAA, *Cathalonia*, pág. 57. En lo que sigue, MANOTE, *Escultor catalán*. La referencia documental procede de DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 188. Parece que fue el obispo Planella quien concibió la idea de construir un nuevo coro, pues el entonces existente desentonaba con la magnificencia general del nuevo templo. Su sucesor, Ramón d’Escales, anteriormente obispo de Elna, dio el gran impulso a la obra. M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, “Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales”, en *D’Art. Revista del departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona*, n^o 5, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1979, págs. 51-52.

⁹³⁹ DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 188.

⁹⁴⁰ Es unos 60 años anterior a la siguiente sillería gótica conservada, la de Belmonte. KRAUS, *Sillerías góticas*, pág. 115.



relativamente usual en obras de este tipo, muchas de las cuales, por diversas circunstancias, no han llegado hasta hoy. De acuerdo con el análisis de Isabel Mateo⁹⁴¹, los medallones tanto de la sillería alta como de la baja presentan una serie de figuras, en su mayoría cabezas, que podrían efigiar a todos los estamentos que, de una manera o de otra, fueron testigos o incluso intervinieron en la ejecución del conjunto⁹⁴². Conforme a su hipótesis, la cabeza coronada que exhibe una de las sillas no sería sino uno de los reyes de Aragón, que ella identifica con Pedro IV, Juan I o Martín I con arreglo a las fechas de factura del mobiliario coral que, según ella, abarcarían los reinados los tres citados soberanos. En esta misma línea, y acaso inspirados por la hipótesis de Mateo Gómez, Dorothy y Henri Kraus veían en los reposabrazos incluso retratos realistas, tanto en las 10 medallas de Sanglada como en las 41 del maestro Bonafé⁹⁴³.

Conviene apuntar que es forzado atribuir el busto del rey a un monarca en concreto, aunque no por ello la interpretación de Isabel Mateo es necesariamente errónea. Acorde con su sospecha, la ubicación de una cabeza coronada en uno de los brazales es, ante todo, fruto del interés del escultor por presentar a todas las jerarquías y oficios propios de su entorno social donde, claro está, tenía especial cabida la monarquía; monarquía que, sin duda, el artesano en su talla entendió como institución sin pretender personificarla en un individuo o en un soberano determinado⁹⁴⁴.

Tipológicamente su relieve puede asimilarse al estilo francés, donde consta que viajó con el fin de estudiar los “*pus bels e solemnes cors*”⁹⁴⁵, si bien se han hallado interesantes analogías con misericordias inglesas poco anteriores, como las de la catedral de Lincoln, fechadas hacia 1370⁹⁴⁶.

⁹⁴¹ MATEO, *Temas profanos*, pág. 247.

⁹⁴² Entre el conjunto de cabezas, Isabel Mateo también distinguía los retratos de los obispos Cascales o Escalles y Juan Armengol. *Ibidem*, págs. 247-248.

⁹⁴³ KRAUS, *Sillerías góticas*, pág. 127. El entallador barcelonés Macià Bonafé, quien había elaborado las sillerías de Manresa, Santa María del Mar de Barcelona, catedral de Vic, San Francisco de Mallorca, San Agustín de Barcelona o Santa María de Vilafranca, firmó en 1456 el convenio para la realización de la de la catedral de Barcelona. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 326.

⁹⁴⁴ En este análisis se ha prescindido del estudio de la misericordia que, conforme a la misma autora, critica la soberbia del poder real mediante la plasmación de una gran corona sujeta, a cada lado, por una gran ave. Sobre este tema tan en boga en la Edad Media que se ve en otras sillerías europeas, remito a Isabel MATEO GÓMEZ, “Los reyes y la nobleza en las sillerías de coro góticas españolas”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tom. XLIII, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1977, pág. 128. En adelante, MATEO, *Reyes y nobleza*.

⁹⁴⁵ KRAUS, *Sillerías góticas*, pág. 118.

⁹⁴⁶ Para establecer analogías son de gran ayuda las obras de G. L. REMNANT y M. D. ANDERSON, *A Catalogue of Misericords in Great Britain. An Essay on their Iconography*, Clarendon Press, Oxford, 1969, y la de Charles TRACY, *English gothic choir-stalls. 1200-1400*, The Boydell Press, Suffolk, 1987 –a partir



No obstante, es preciso recordar otra vertiente artística en la cual pudo haberse inspirado el maestro escultor. Teniendo en cuenta que las sillerías se conformaron como espacio idóneo para el desarrollo de una temática libre de carácter profano muy poco condicionada, parece ser, por los promotores religiosos⁹⁴⁷, los artesanos también pudieron servirse, entre otros⁹⁴⁸, del fantástico repertorio del mundo de los *marginalia*. Sirvan de ilustración, por citar un caso cercano, ciertas decoraciones marginales del *In excelsis Dei Thesauris* donde, insertas en espirales, emergen numerosas cabezas coronadas y barbadas.

⁹⁴⁷(Fig.127) La segunda figuración se encuentra en la **sillería de la catedral de Sevilla** que presenta, junto con los mobiliarios de Toledo (1489-1495) y de Zamora (1496-1506), claras coincidencias temáticas y compositivas con la inmediatamente anterior⁹⁴⁹. Realizada hacia 1478 por diversos maestros, entre los que destacan el ya conocido maestro Rodrigo Alemán y Nufro Sánchez⁹⁵⁰, llama la atención una de sus misericordias por estar decorada con dos animales ilusorios, de género uno varonil y otro femenino, coronados y afrontados. ⁹⁴⁸(Fig.128) Si bien cabe la posibilidad de entender la composición como resultado de una transposición, aunque con variaciones, de un tema marginal relativamente común en otros géneros artísticos, como se observa en varios folios del ya referido *Vidal Mayor*⁹⁵¹, la existencia coetánea de otras producciones concernientes a los Reyes Católicos que ofrecen un esquema compositivo similar parece llevar su significado más allá de lo que puede sospecharse a primera vista.

⁹⁴⁹(Fig.129) Isabel Mateo ya puso de manifiesto las correspondencias de esta talla con la numismática contemporánea, en concreto con los excelentes que se labraban en Sevilla desde 1475⁹⁵²; de hecho, el numerario de tiempos de los Reyes Católicos

de ahora, TRACY, *Choir-stalls*-. Las similitudes con el arte inglés y el franco-flamenco ya fueron advertidas por KRAUS, *Sillerías góticas*, págs. 118-119.

⁹⁴⁷ M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, "Pere Sanglada. Documentado entre 1386 y 1407. Hombres midiendo sus fuerzas", en VVAA, *Catalonia*, pág. 143.

⁹⁴⁸ La vida cotidiana, la literatura popular o el mundo de los *exempla*. *Ibidem*.

⁹⁴⁹ MATEO, *Temas profanos*, pág. 273.

⁹⁵⁰ Fernando CHECA CREMADES, "Fernando el Católico. Isabel la Católica", en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 425. Será referido, en adelante, como CHECA, *Fernando e Isabel*.

⁹⁵¹ Donde el miniaturista ha intercalado, en varios de los márgenes, figuras fantásticas con cuerpo de aves y cabezas coronadas. También consta este tipo de decoración marginal en algunos capiteles del claustro del monasterio de Santes Creus, donde una pareja de seres fantásticos, uno de ellos coronado, unen sus cabezas mientras miran hacia el frente. Sin embargo, Isabel Mateo sospechaba que las fuentes más inmediatas a los entalladores de las sillerías son los grabados alusivos a los seres fantásticos que se divulgaron en obras representativas como el *Buch der Natur*, editada en Augsburg en 1478 y, sobre todo, la *Weltchronik* de Shedel, publicada en 1493 con grabados de Wohlgemuth, el maestro de Dürero. MATEO, *Temas profanos*, pág. 211.

⁹⁵² *Ibidem*, pág. 273.



ofrece numerosas monedas con iconografía similar acuñadas en el resto de la Península Ibérica, como muestran los cuatro ducados de la segunda reforma, los medios excelentes o los excelentes valencianos, por ejemplo. La generalización de esta estampación en otros reinos permite afirmar que la identificación con el matrimonio regio de dos bustos, uno masculino y otro femenino, coronados y afrontados era más que probable por parte de los súbditos; muestra de tal asimilación iconográfica es la inicial del primer folio de los *Privilegios del colegio de la Santa Cruz de Valladolid* que exhibe a los reyes de modo idéntico por haberse servido el artista, sin duda, del modelo que le ofrecían las tan difundidas piezas metálicas de curso legal batidas, por otra parte, a instancias de la casa real.

Teniendo en cuenta lo anterior, no sería extraño que dentro del carácter profano de las esculturas de las sillerías, que muchas veces reflejaban una, parece ser que consentida, clara intencionalidad crítica hacia la realidad del momento⁹⁵³, se aludiera a la monarquía, en este caso y con total seguridad, a la de los Reyes Católicos. Isabel Mateo ponía en relación esta iconografía con el nacimiento en Sevilla del príncipe don Juan, acaecido en 1478, año de terminación de la sillería sevillana⁹⁵⁴. *(Fig.130) Podría considerarse que una representación de los soberanos con una iconografía que evidencia tal grado burlesco no es posible, pero la existencia de pseudo-imágenes regias en entornos religiosos ya constan, cuanto menos, en el siglo XIV. Muy ilustrativa en este sentido es la escultura del castillo de Karlštejn dedicada a Santa Catalina, a cuyos pies se ubica el recogido cuerpo de un ser coronado que cabría identificar con Carlos IV de Bohemia, quien profesó especial devoción por esta santa⁹⁵⁵.

Es verdad que los contenidos simbólicos de tales pseudo-retratos escapan a la comprensión, pues no se conoce si eran una mera ornamentación o si tenían una significación más profunda. Es posible que, a este respecto, pueda aportar cierta luz la reflexión de Joaquín Yarza, quien indicaba que especialmente en los siglos XIV y XV, cuando se multiplicaron estas imágenes de continua alegoría, metáfora o imagen gratuita, se frivolizó el símbolo, se hizo caprichoso y cotidiano y, ante todo, perdió

⁹⁵³ En ellas se atacaban los vicios y se resaltaban las virtudes: frailes abusando de mujeres, individuos practicando la zoofilia, diversas alusiones a los herejes musulmanes y hebreos, etc.

⁹⁵⁴ MATEO, *Reyes y nobleza*, pág. 129.

⁹⁵⁵ Iva ROSARIO, *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge, 2000, pág. 22 –se citará ROSARIO, *Art and propaganda*–. En la lámina se ofrecen dos ejemplos de bustos de Carlos IV que evidencian que no es sino él el individuo ubicado a pies de la imagen venerable.



profundidad⁹⁵⁶. La trivialidad sufrida por las imágenes emblemáticas parece que pudo hallar un marco especialmente adecuado en los espacios susceptibles de decoración de las sillerías, tan dados a ofrecer insólitos temas figurativos permitidos y autorizados por sus promotores eclesiásticos. Acaso sea dentro de la antedicha degradación del significado de los símbolos, por llamarlo de algún modo, donde deba encontrarse la explicación al esquema compositivo de la sillería sevillana referente, sin duda, a los Reyes Católicos que no es sino una copia de la iconografía regia de su numismática expedida por las cecas subordinadas al Real Palacio.

*(Fig.131) De carácter muy distinto al de la obra anterior son dos de los estalos de la **sillería de la catedral de Plasencia** que fueron contratados, por los representantes del cabildo de la catedral, el 7 de junio de 1497 al maestro Rodrigo Alemán⁹⁵⁷, quien debía realizarla “según una muestra que está asentada en un papel”⁹⁵⁸. La parte alta de todos los sitiales de la sillería está decorada con paneles de taracea⁹⁵⁹ que exhiben espléndidas figuras de santos, mártires y apóstoles que guardan entre sí cierta unidad compositiva. Del magnífico conjunto mobiliario⁹⁶⁰, del que han sido destacadas sus concomitancias con el conjunto sevillano⁹⁶¹, interesan, para el presente estudio, las dos sillas que rematan los extremos que, junto con la central, son de mayor tamaño y destacan sobre una base especial que permite a sus ocupantes una visión

⁹⁵⁶ Joaquín YARZA LUACES, “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”, en *Cuadernos de Arte y de Iconografía. Actas del primer coloquio de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pág. 32.

⁹⁵⁷ Por su elaboración, el entallador iba a cobrar un precio de 30.000 maravedíes. El maestro se obligaba a hacer el trabajo, junto con seis oficiales, en el plazo de un año. Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS y Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura y Caja Salamanca y Soria, Cáceres-Madrid, 1992, pág. 11 –se citará MOGOLLÓN y PIZARRO, *Plasencia*–. No obstante, parece ser que se concluyeron en 1503. CHECA, *Fernando e Isabel*, pág. 425. Probablemente Rodrigo habría obtenido el contrato de Plasencia por recomendación de Enrique Egas, su “arquitecto” en la catedral de Toledo, a quien se había solicitado los planos para la nueva iglesia de Plasencia. KRAUS, *Silleries góticas*, pág. 178.

⁹⁵⁸ Es decir, de acuerdo a unas trazas, dibujos o muestras hoy perdidas realizadas, previamente al contrato, por Rodrigo Alemán. El documento se transcribe en MOGOLLÓN y PIZARRO, *Plasencia*, pág. 92, doc. 2.

⁹⁵⁹ Que la decoración se haya realizado mediante marquetería, trabajo ajeno al taller de Rodrigo Alemán, ha llevado a lanzar la hipótesis de que esta sillería se habría terminado con posterioridad a la intervención de aquel maestro y que, en su conclusión, habría intervenido un taller diferente.

⁹⁶⁰ Tan satisfecho se sentía del resultado que el maestro fue hecho prisionero. Una leyenda surgida en tiempo indeterminado cuenta que fue severamente castigado ya por malversación de fondos de la obra –pues parece ser que ideó un artificio para volar–, ya por blasfemo –consta que dijo que la sillería era tan bella que “Dios no podría, ni sabría hacerla mejor”. PONZ, *Viage de España*, vol I. toms. I-IV. Trata de Castilla la Nueva y Reino de Valencia, págs. 130-135–. Las noticias proceden de CAAMAÑO, *Rodrigo Alemán*, pág. 285. Dorothy y Henri Kraus sostienen que la fantasía que rodea su arresto se basa en la presunción totalmente gratuita de que el maestro Rodrigo era un converso judaizante. KRAUS, *Silleries góticas*, págs. 171-172.

⁹⁶¹ Como se advierte en *Ibidem*, págs. 149 y 156.



dominante y, así, ser vistos con mayor facilidad⁹⁶². El motivo de tal distinción jerárquica radica en que las tres estaban reservadas para tres honoríficos destinatarios: el obispo para la del centro⁹⁶³ y los Reyes Católicos para las de los laterales⁹⁶⁴, lo que, a su vez, ayuda a explicar el porqué de su iconografía.

Conviene precisar que el encargo de unos estalos específicos para servir de asiento ya no a los religiosos sino a los monarcas, derivaba de la antigua costumbre practicada en algunas catedrales castellanas de considerar al rey como canónigo honorario, con lo que podía acceder al coro y cobrar la ración correspondiente⁹⁶⁵. Parece ser que a finales de la Edad Media esta costumbre se difundió, con bastante posibilidad por la intervención más directa de los Católicos en los asuntos eclesiásticos⁹⁶⁶, motivo por el cual no es difícil encontrar otras sillerías con asientos asignados a estos mismos soberanos: las de Santo Tomás de Ávila⁹⁶⁷ o de Zamora así lo certifican⁹⁶⁸.

Como es de suponer, y como ya se ha adelantado, a estos sitiales se les solía dar especial relevancia de acuerdo con el ilustre individuo al cual estaban asignados. Desde luego, en el caso de Plasencia, donde va a centrarse el análisis por su iconografía con la representación de los reyes, la jerarquía en la dimensión no es lo

⁹⁶² ARENA, *Sillerías*, pág. 104. Antonio Ponz advirtió el mayor ornato de estos estalos que debían fechar en tiempos de los Católicos, pero no anotó que las efigies de los extremos representasen a Isabel y Fernando. PONZ, *Viage de España*, vol. II, toms. V-VIII, Trata de Madrid, Sitios Reales inmediatos y de Extremadura, pág. 417.

⁹⁶³ Se decora con San Pedro entronizado como Santo Padre.

⁹⁶⁴ MOGOLLÓN y PIZARRO, *Plasencia*, pág. 35. Por lo general, en las sillerías se reservaba el centro del lado que enfrenta al altar mayor para el trono del obispo. Además, algunas podían tener dos puestos de honor en los extremos de la fila superior para los huéspedes de rango, los reyes en este caso, o el noble de la región. ARENA, *Sillerías*, pág. 89.

⁹⁶⁵ María Dolores TEIJEIRA PABLOS, "Estalos de los Reyes Católicos", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 366. En lo que sigue, TEIJEIRA, *Estalos de los Reyes*. Por otro lado, consta un efectivo afecto por parte de la ciudad de Plasencia a los Católicos, pues se conservan en la ciudad lápidas elogiosas de don Fernando y doña Isabel, quienes dejaron una impronta de gran intensidad entre los habitantes de la villa conforme a las noticias de Manuel LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Plasencia. Siglos XVI-XVII*, La Victoria, Plasencia, 1974, pág. 53.

⁹⁶⁶ TEIJEIRA, *Estalos de los Reyes*, pág. 366.

⁹⁶⁷ En vez de las efigies reales, se tallaron los escudos y emblemas regios. CHECA, *Fernando e Isabel*, pág. 426.

⁹⁶⁸ Luis Arena supuso que las sillas laterales de la sillería de Ciudad Rodrigo también pudieron estar destinadas a estos mismos reyes, pues en dos paredes laterales se ven los escudos de Castilla y Aragón. Poco antes de que el maestro Rodrigo comenzara su labor, Ciudad Rodrigo había apoyado las pretensiones al trono de Juana la Beltraneja contra Isabel. La ciudad se tuvo que doblegar ante el poder de la Católica y entregarse a los reyes. ARENA, *Sillerías*, pág. 111. Sillerías posteriores ponen de manifiesto la permanencia de esta costumbre; en San Benito de Valladolid se representan en el nivel bajo, a los Reyes Católicos junto con Carlos I y su esposa, Isabel de Portugal. TEIJEIRA, *Estalos de los Reyes*, pág. 426. Otro ejemplo, también posterior, es el de Santa María de Nájera, donde se ve a don García, fundador del monasterio. Pelayo QUINTERO ATAURI, "Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas", en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. II, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1912, págs. 134-137.



único que los caracteriza, pues se observan otras diferencias relativas a su decoración que los distinguen del resto. Por un lado, la posición sedente de los regios efigiados, apariencia que comparten, tan sólo, con el San Pedro central, pues el resto de sillas muestran a los representados, de manera invariable, en posición estante. Por otro, la ancha orla decorativa con ornamento de grutesco en su interior, marco de aires renacentistas que contrasta con los arcos conopiales que arropan a cada uno de los venerables santos. No obstante, pese a tales diferencias, que se derivan del tamaño, la iconografía y la decoración, las figuraciones de los reyes no se desvinculan del conjunto pues, al ubicarse en los extremos de la sacra galería, se integran en un ambiente espacial glorioso que pretende ser una muestra visual más del tan anhelado carácter sagrado de la monarquía⁹⁶⁹.

En el lado del Evangelio, encuadrado por una moldura renacentista en cuya parte inferior dos ángeles tenantes portan un escudo aureolado con las siglas S.M.⁹⁷⁰, se encuentra el rey Fernando sentado sobre ahuecado cojín que remata en gruesas borlas. Su idealizado semblante, que se encuadra por cabellos ondulados e incipiente barba, muestra a un rey joven, quizás con esa juventud intemporal que la Edad Media cifraba en 33 años⁹⁷¹. Su indumentaria es de lo más exquisita: un paletoque bordado con hermoso brocado de la época cubre un ancho ropón por entre cuyas mangas sobresalen los puños del sayo oscuro que ha dispuesto sobre una camisa blanca. El cuidado en la vestimenta también se aprecia en sus pies, que ciñen alcorques sobre unos borceguíes cortos abiertos en la parte del empeine que, por su color claro, contrastan con las calzas de debajo.

El preciosismo de este atuendo no se ve empañado por la riqueza de los más importantes atributos simbólicos de su poder. Sobre su cabeza se distingue una flamante corona cerrada cuyo aro y remates exteriores, que terminan en florones a dos alturas, se decoran con cisuras, perlas y piedras preciosas. La segunda insignia es el largo cetro que, cogido con su mano derecha, culmina en una lis de compleja filigrana bajo cuyo nudo se ha realizado ornamentación romboidal mediante cortaduras. Finalmente, sobresale el trono, de líneas todavía goticistas en los pináculos que coronan el dorso nimbado por un doble arco de medio punto con incisiones y pinjantes, aunque ya renacentista en otras añadiduras, como los pomos

⁹⁶⁹ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 467.

⁹⁷⁰ En la fotografía que se aporta en las láminas sólo puede verse la parte superior tanto de sus cuerpos como del escudo.

⁹⁷¹ YARZA, *Imágenes reales*, pág. 467.



que completan la parte alta de los reposabrazos o la delicada ornamentación de brocado que invade la superficie del respaldo.

Como complementos destacan, en primer lugar, el collar del cual pende un impresionante medallón con una piedra preciosa poligonal circundada de perlas, tipo de gema y perlado que, aunque de menores dimensiones, también salpica los distintos cuerpos de los que se conforma la extraordinaria joya. En segundo lugar, el libro abierto que sostiene con su mano izquierda que ha sido interpretado en dos sentidos diferentes: piadoso, como libro de oraciones, breviario o algo semejante de acuerdo con el entorno religioso en el cual la imagen regia se halla inscrita⁹⁷², o político o de impartición de justicia, donde el ejemplar se resalta como signo de sabiduría que ha de adornar la actividad de su importante magisterio⁹⁷³.

Por su parte, doña Isabel se muestra, como si de una doble imagen se tratase, de manera casi idéntica a la de su esposo. También sentada sobre un cojín del cual sólo se divisan las borlas de los vértices, la joven e idealizada reina se exhibe mayestática dispuesta en un trono algo menos elaborado que el de don Fernando⁹⁷⁴. La fina camisa, el sayo y su ropón, este último muy bordado, abierto por delante y ceñido a su entalle mediante una ancha banda de delicada costura, se cubren por un manto que también presenta la decoración de brocado tan típica del Renacimiento. En sus pies se distinguen los característicos alcorques, probablemente ceñidos sobre borceguíes que aquí no llegan a apreciarse con seguridad.

Al igual que el rey Fernando, ostenta esbelta corona que, del tipo abierto, con flores de lis y pomos a dos alturas, y con decoración de incisiones, perlado y pedrería, coloca sobre su tan habitual toca de hilo blanco. Sujeta el elegante cetro, floronado y sutilmente ornamentado, con su izquierda, mano con la que también se ayuda para sostener el libro abierto a cuyas páginas, en este instante, no parece prestar demasiada atención. Para finalizar, de manera análoga a la representación del soberano, su refinada imagen se completa con un collar, aunque en esta ocasión se compone de una gruesa cadena de la que pende una hermosa cruz griega con remates abiertos y perlados.

⁹⁷² YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 72. En una obra posterior, Yarza añade que parece como si asistiesen al culto, aunque no leen sus respectivos libros devocionales. YARZA, *Imágenes reales*, pág. 467.

⁹⁷³ Fernando Checa cree que este segundo sentido sería el más adecuado. CHECA, *Fernando e Isabel*, pág. 426.

⁹⁷⁴ Pues carece del coronamiento semicircular, de la decoración de brocado en el respaldo y de los cuerpos moldurados de la parte anterior de los reposabrazos.



Los orígenes y desarrollo del tipo mayestático son cuestiones ya abordadas en capítulos anteriores. No obstante, convendría realizar algunas consideraciones con respecto a los posibles modelos de los que pudo servirse el artista de Palencia para esta iconografía, no muy habitual en las representaciones de los Reyes Católicos, como se ha visto, mucho más dados a hacerse figurar, o ser figurados, en actitud piadosa. ^{*(Fig.132)} Bien es cierto que en algunos soportes, sobre todo en las tan difundidas piezas de carácter o de curso legal como sellos y monedas, se exhiben en tal guisa, pero algunas razones impiden que sean considerados como verdaderos focos de inspiración para el artesano de la magnífica sillería. Por una parte, en la sigilografía que compartían ambos soberanos, el rey se mostraba ecuestre mientras que era la reina quien aparecía entronizada exhibiendo corona, cetro y pomo, además de un escudo heráldico. Por otra parte, en el doble castellano, cuyo campo era ocupado por el regio matrimonio en majestad, se advertía una visible distinción de insignias: don Fernando ostentaba una espada, mientras que el cetro se había reservado para las manos de doña Isabel. ^{*(Fig.133)} Joaquín Yarza sugería si el artista no se habría inspirado, para estas efigies de taracea, que no eran sino otra inmersión del ámbito político en el religioso⁹⁷⁵, en los modelos que le ofrecía la no lejana galería de reyes del Alcázar de Segovia⁹⁷⁶. Esta serie de estatuas policromadas de monarcas ubicada en el llamado “salón de los reyes” se perdió como consecuencia de un incendio acaecido el 6 de marzo de 1862⁹⁷⁷, aunque puede conocerse por los detallados dibujos que don José Avrial realizó poco antes de aquel lastimoso incidente. Ejecutada en tres fases⁹⁷⁸, la galería ofrecía, conforme a los referidos diseños, una sucesión de reyes entronizados y ataviados con la indumentaria propia del siglo XV. Sin embargo, y al igual que ocurría con las anteriores imágenes aludidas, se aprecian importantes diferencias en lo que concierne a las insignias ya que, salvo en contados casos, los reyes segovianos portaban una espada en sus manos. Podría discutirse si estas diferencias son suficientes o no para descartar por

⁹⁷⁵ Como diría M^a Dolores Teijeira, con esta obra se evidenciaría un deseo de los reyes de hacer patente su presencia en ámbito religioso. TEIJEIRA, *Sillería coral*, pág. 366.

⁹⁷⁶ YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 73. Es una hipótesis que vuelve a sugerir en YARZA, *Imágenes reales*, pág. 467.

⁹⁷⁷ Elías TORMO y MONZÓ, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía., Madrid, 1916, pág. 18. En lo que sigue, TORMO, *Viejas series icónicas*.

⁹⁷⁸ Una en tiempos de Alfonso X, de la que nada se conservaba poco antes del incendio; otra con don Enrique IV (1454-1474), que constaba de unas 42 figuras; y una tercera de época posterior a los Reyes Católicos que fue realizada a instancias de Felipe II. Sobre todas ellas remito a *Ibidem*, págs. 18-19. Una sintética descripción de las esculturas en PONZ, *Viage de España*, vol 3, toms. IX-XIII, Trata de Sevilla, de Castilla y León y de la Corona de Aragón, pág. 344.



completo la influencia de estas obras en el proyecto figurativo de los estalos dedicados a los reyes, pero conviene tener en cuenta que el tipo mayestático era un modelo iconográfico muy difundido en cualquier género artístico y en cualquier época y, por tanto, muy asimilado en el imaginario de todos, incluido el de los artesanos.

Quizás Rodrigo Alemán ideara las figuras regias en relación con el tercer personaje al que debía dar especial protagonismo: el aludido san Pedro. Es decir, podría haber concebido de manera similar, como un conjunto homogéneo, los tres sitiales destinados a los más ilustres personajes: los reyes y el obispo. Y es que, a grandes rasgos, como ya se ha puesto de manifiesto, comparten idénticas características que competen a su específica localización –el centro y los extremos de la sillería–, a su volumen –son de mayor tamaño que el resto–, y a la posición –los tres están *in cathedra*, con los atributos propios de su dignidad y con un libro abierto en sus manos–. En esta línea, si había concebido la figuración de San Pedro en su máxima dignidad, esto es, entronizado y con la tiara pontificia⁹⁷⁹, cómo no iba a hacer lo mismo con los reyes, quienes habían recuperado la ciudad en 1488, cuando los linajes de la población se rebelaron contra el señor de Zúñiga⁹⁸⁰. Con esta iniciativa artística, el escultor no sólo logró introducir a los monarcas entre la personajes celestiales, pues, como ya se dijo, los colocó a ambos extremos de la galería de santos, sino que además, por ser sus figuraciones análogas a la de la Cabeza de la Iglesia, los integró entre su máxima jerarquía.

- Representaciones en los retablos

*^(Fig.134)La única imagen que puede circunscribirse en este epígrafe es la que se inserta en la moneda que muestra el Niño Jesús de la escena central del **retablo mayor de la Seo de Zaragoza**⁹⁸¹, obra promovida en sus inicios por el arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456) poco después de asumir su mandato en la sede cesaragustana⁹⁸². Aunque el comienzo de las obras se documenta el 30 de mayo de

⁹⁷⁹ También muestra las llaves que aclaran cualquier duda sobre su identificación.

⁹⁸⁰ La vuelta de la ciudad a la tutela real se celebró mediante signos visuales como manifiesta, por ejemplo, la puerta Berrozana, que incluye el escudo de los reyes e inscripciones conmemorativas. Una ilustración de la misma puede encontrarse en Marina MARTÍNEZ DE MARAÑÓN YANGÜAS (Coord.), *Itinerarios de Isabel la Católica. 15 rutas de una reina viajera*, Acento, Madrid, 2004, pág. 129, fig. 66.

⁹⁸¹ La obra monográfica más completa, y la que aquí se ha seguido, es la de M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000. Se citará como LACARRA, *El retablo mayor*.

⁹⁸² A su muerte le sucedió don Juan I de Aragón, hijo de Juan II. Bajo su mandato (1458-1475) se realizaron nuevas actuaciones para terminarlo y embellecerlo adecuadamente. M^a Carmen LACARRA DUCAY, “El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)”, en M^a Carmen LACARRA DUCAY,



1435, no es hasta abril de 1467, bajo mandato de Juan I de Aragón, cuando se encarga la parte del retablo que incumbe al presenta análisis, pues fue entonces cuando se encomendó a un artista foráneo procedente de tierras germánicas, Ans Danso, la realización de unas esculturas de alabastro con el fin de sustituir las talladas en madera por Pere Johan⁹⁸³. Según explican los “*capítols concordats entre l'onorable prior e capitol de la Seu de Çaragoça e mestre Ans mestre de himages*”, su dedicación en el retablo del altar mayor abarcaba varias historias, debiendo ser la central “*e principal [pues es la advocación de la Catedral] dels tres Reys*”. Según el pormenorizado documento, tenía que haber “*en la historia del mix la imatge de la Verge Maria, ab son fill e Josep e los Tres Reys, e tres mossos ab tres rocins, a part de aquels, segons per mostra a dat; la barracha ab lo bou, e dessus hun petit vilatya ab vacas, bestiar e pastor*”⁹⁸⁴. El resultado final de todo el trabajo hizo que Jerónimo Müntzer exclamara que no había en toda España “un retablo de alabastro más precioso”⁹⁸⁵.

Conforme a las afirmaciones de M^a Carmen Lacarra, de los tres grupos escultóricos labrados por Danso el más cuidado es el que concierne a este estudio: el dedicado a la Epifanía, *(Fig.135)según ella inspirado en modelos compositivos franco-flamencos tras observar importantes parecidos con una de miniatura de la escuela de París, en concreto la Epifanía del *Breviario del duque de Bedford*, iluminado hacia 1415-1435⁹⁸⁶.

No obstante, la escena zaragozana presenta una variación iconográfica destacable: el Niño, de cabellos rizados y de alegre carácter, en lugar de atender a los tres Reyes Magos, el primero de los cuales ya se ha desprovisto de su regia corona y se dispone a besarle uno de sus pies, mira hacia el frente al mismo tiempo que señala una moneda de oro que, con una efigie coronada de frente en su campo, sostiene con su mano izquierda. Es, en términos de M^a Carmen Lacarra, como si

Retablos esculpidos en Aragón, Instituto Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 2002, pág. 107 –en lo que sigue, LACARRA, *San Salvador*, y LACARRA, *Retablos esculpidos*–. Sobre el mecenazgo de los sucesivos arzobispos, Dalmau de Mur, Juan de Aragón y Alonso de Aragón, remito a LACARRA, *El retablo mayor*, págs. 15-57. Sobre este último véase también el temprano análisis de Ricardo DEL ARCO Y GARAY, “De escultura aragonesa”, en *Seminario de Arte Aragonés*, n° V, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1953, en concreto el epígrafe “don Alonso y las letras y las artes”, págs. 37-44.

⁹⁸³ LACARRA, *San Salvador*, pág. 112.

⁹⁸⁴ Se transcribe el documento completo en *Ibidem*, págs. 112-113.

⁹⁸⁵ Extraído del fragmento que aporta YARZA, *Paisaje artístico*, pág. 163.

⁹⁸⁶ LACARRA, *San Salvador*, pág. 113.



quisiera llamar la atención sobre su identidad y significado⁹⁸⁷. ^{*(Fig.136)}Con gran acierto la autora la identificaba con los *johanins* o ducados de Juan II⁹⁸⁸ pues, aunque se observan ciertas diferencias iconográficas entre ellas⁹⁸⁹, fueron las únicas piezas de oro que se acuñaron en Aragón con la efigie del rey. De acuerdo con su hipótesis, la presencia de esta moneda no es sino una clara alusión al linaje real del cual descendían los prelados zaragozanos⁹⁹⁰ desde el arzobispo don Juan I de Aragón, precisamente quien había encargado el grupo de la Epifanía⁹⁹¹.

^{*(Fig.137)}La utilización de numerario, o también medallas, como complemento simbólico en determinadas realizaciones artísticas fue frecuente sobre todo en las últimas décadas del siglo XV; como ejemplos pueden citarse los retratos pintados por Botticelli⁹⁹² y por Hans Memling⁹⁹³ o el más tardío busto del rey francés Luis XII que, no obstante, parten de presupuestos distintos al de la obra de Ans Piet Danso. Y es que la Adoración de los Reyes ofrecía, *per se*, uno de los marcos iconográficos más apropiados para la colocación de una referencia regia en base a la numismática ya que, por tradición, el presente del primer Mago, Melchor, era el oro, que casi siempre tomaba forma de monedas. Si en el retablo se quiso hacer constar la saga real de la cual descendían los prelados zaragozanos Juan I y don Alonso de Aragón, mecenas del conjunto escultórico, ¿qué otra manera podía ser considerada como la más adecuada que la de hacer colocar de forma visible, en las manos del Niño, e incluso siendo señalada por Él, una moneda inspirada en los ducados áureos batidos por Juan II, padre del arzobispo promotor de la escena y, a su vez, hermanastro del futuro rey Fernando II?

⁹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 114.

⁹⁸⁸ *Idem*.

⁹⁸⁹ Estas discrepancias ya han sido puestas de manifiesto en el capítulo dedicado a numismática.

⁹⁹⁰ LACARRA, *El retablo*, pág. 149.

⁹⁹¹ Más detalles en el capítulo referido a monedas.

⁹⁹² El que se reproduce en la lámina se conserva en la *Galeria degli Uffizi*, Florencia, y ha sido fechado hacia 1474. La medalla que lleva el retratado en sus manos pertenece a Cósimo de Médici y con ella pretendía demostrar su toma de partido durante la época de la conjuración de Pazzi. Norbert SCHNEIDER, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670*, Taschen, Madrid, 2002, pág. 45. Será referido SCHNEIDER, *Arte del retrato*.

⁹⁹³ Se conserva en Amberes, en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten y quizás representa a Giovanni de Candida. La moneda, que se supone inspirada en las del emperador romano Nerón (54-68), quien persiguió a los cristianos de Roma, alude al martirio. *Ibidem*.



3.2.- Imágenes de índole civil

El segundo bloque lo conforman aquellas obras totalmente ajenas al contexto religioso y que no forman parte de elementos arquitectónicos pues, como se ha apuntado en la introducción del capítulo, constituyen el último gran grupo de figuraciones regias en escultura.

Las escasas representaciones recogidas aquí pertenecen al género del retrato, en varias ocasiones entendido en el sentido más amplio del término, y han sido divididas en dos epígrafes: el correspondiente a las genealogías y el dedicado a los bustos.

3.2.1.- Genealogías

Más que procurar una verdadera imagen de los efigiados, la mayor parte de las imágenes figurativas incluidas en genealogías de los reyes de la Edad Media respondían a razones genealógico-institucionales⁹⁹⁴. ^{*(Fig.138)}Dejando al margen las desconocidas estatuas de los reyes que en 1322 realizó Francisco de Montflorit para la capilla del palacio de Barcelona, cuya finalidad se desconoce⁹⁹⁵, ^{*(Fig.139)}la primera referencia documental acerca del encargo de una serie dinástica fecha en 1342, año en el que Pedro IV encomendó al maestro Aloi de Montbrai 19 estatuas de reyes de la Casa de Aragón y condes de Barcelona para adosarlas a los arcos del Salón del Tinell del Palau Reial de Barcelona⁹⁹⁶. Así, el 20 de septiembre de aquel año, el rey ordenaba al Batlle General de Catalunya, Francesc Ça-Sala, que pagase las cantidades que se debían al maestro “*a tenor del contracte fet ab ell, pel qual s’obliga*

⁹⁹⁴ Andrew MARTINDALE, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988, págs. 8-9. Más información sobre las galerías de ilustres personajes en las páginas dedicadas a pintura.

⁹⁹⁵ La noticia la aporta Mayer: “Aunque también son ya raras las grandes estatuas de reyes que hizo Francisco de Montflorit, por encargo de Jaime II de Aragón, en 1322, para la capilla del palacio de Barcelona”. MAYER, *Estilo gótico*, pág. 124. No obstante, según se informa en la obra de Josep F. Ràfols, fue el “*esmaginayre*” trecentista Guillem Montflorit quien, por encargo de Jaime II, había realizado estas dos estatuas, una de las cuales debía ser “*en forma de nostra noble Madona Na Blanca*”. Josep Francesc RÀFOLS I FONTANALS (Dir.), *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. III, Catalanes, S. A. y La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1990, pág. 783. Algunos pueden pensar que por su ubicación debían ser de índole devocional, si bien la presencia de genealogías en ámbitos religiosos era bastante frecuente por entonces sobre todo en Francia. De esta tipología pueden recordarse, ya en la Península, ubicadas en el claustro de la catedral de Burgos, las esculturas de quienes fueron identificados, aunque con dudas como ya se advirtió en su momento en el presente trabajo, como Alfonso X y Violante de Aragón y, justo frente a ellos, en el pilar oeste, las efigies de cuatro príncipes que fueron interpretados como los cinco hijos de don Alfonso: Fernando, Sancho, Juan, Pedro y Jaime. Todas ellas fueron fechadas en la segunda mitad del siglo XIII. AZCÁRATE, *Arte gótico*, pág. 158.

⁹⁹⁶ El lugar exacto para acoger las esculturas se precisó en una carta que el rey envió a su *conseller* Berenguer de Relat en 1360 en la cual solicitaba que se dejase suficiente espacio entre los arcos para instalar convenientemente las figuras y las insignias de sus predecesores. ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 20.



*a construir per el palau Reyal de Barchinona, dinou estatués d'alabastre [de Beuda], onze dels primers comtes de Barcelona y vuit dels darrers comtes-reys d'Aragó*⁹⁹⁷. Josep María Madurell supuso que pudo haberse proyectado la colocación de siete estatuas en cada uno de los paños de las paredes laterales, tres en el muro del fondo y las dos últimas donde está la puerta de acceso a la gran sala⁹⁹⁸.

Conforme a la información de Carreras Candi, el maestro Aloi concluyó las estatuas en Gerona en 1350⁹⁹⁹, aunque otras notas bibliográficas retrasan la fecha de finalización hasta principios de la década de los 70¹⁰⁰⁰ como consecuencia, quizás, de la transformación de sala mayor en 1359 que originaría una redefinición de la empresa genealógica¹⁰⁰¹.

Ninguna ha llegado hasta hoy, quizás fueron destruidas, quizás nunca llegaron a su destino. Este encargo no hace sino evidenciar el nuevo espíritu de la monarquía de la Corona de Aragón bajo el cetro de Pedro IV, tan preocupado por glorificar y perpetuar la propia dinastía según se ha constatado tras el análisis de diversas empresas por él promovidas. Por otro lado, este proyecto artístico pone de manifiesto el conocimiento, por parte del Ceremonioso, del valor que podían tener las estatuas de sus predecesores en un ámbito áulico como el que iba a constituir el nuevo Salón del Tinell destinado, como se sabe, a las más insignes ceremonias.

Desde luego, los precedentes de tales figuraciones escultóricas son remotos ya que, según se ha observado, en todas las culturas los gobernantes se han preocupado por establecer imágenes como signos de poder y de control¹⁰⁰².

*^(Fig.140)Parece ser que, aunque ya presente en el mundo griego y luego en el romano

⁹⁹⁷ Fragmento extraído de Anna M^a ADROER I TASIS, *El Palau Reial Major de Barcelona*, Premi "Ciutat de Barcelona" 1975, Fidel Bot, Barcelona, 1978, pág. 32. En lo que sigue, ADROER, *Palau Reial*.

⁹⁹⁸ Sobre la historia y ciertos detalles de su construcción véase, entre otros, José M^a MADURELL Y MARIMÓN, "El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia", en *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XIII, fasc. 1, enero-junio, Balmes, Barcelona, 1937-1940, pág. 93. En adelante, MADURELL, *Palacio Real Mayor*.

⁹⁹⁹ CARRERAS CANDI, *Barcelona, bosquejo histórico*, s/e, s/l, s/a, pág. 407. Citado en ADROER, *Palau Reial*, pág. 32, n. 107.

¹⁰⁰⁰ Agustí Durán refería que en 1371 había sido pagado el *nolit* –impuesto que gravaban las mercancías por su transporte de un puerto a otro– de cuatro de ellas que habían llegado a la ciudad de Barcelona. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 270. De esta información puede advertirse, como señalaba Francesca Español, que Pedro IV estuvo comprometido con esta empresa no menos de 29 años. ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 220.

¹⁰⁰¹ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 20. Los cambios sufridos por la sala, los posibles modelos foráneos –¿los palacios del rey de Mallorca?– y el carácter emblemático de la misma ya han sido puestos de manifiesto en capítulos anteriores.

¹⁰⁰² Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal editores, Madrid, 2000, pág. 305. Aparecerá como CAMILLE, *Ídolo gótico*.



como objeto de pintura mural en las habitaciones patricias¹⁰⁰³, la muestra más espectacular de uso de galerías de retratos se encuentra en las ya señaladas estatuas imperiales que se erigían en las plazas públicas de las villas bizantinas¹⁰⁰⁴, vestigio de las cuales quizás pueda ser el colosal de Barletta¹⁰⁰⁵. Y de acuerdo con André Grabar¹⁰⁰⁶, al igual que ocurrió en aquellos tiempos en Bizancio, a lo largo del siglo XII la glorificación de una familia a través de generaciones, se confundió con rapidez con una apoteosis dinástica. *(Fig.141)Ejemplo muy temprano es, aunque en el soporte de la miniatura, la *Crónica de Eckhart de Aura*, si bien la obra temprana más ilustrativa por su carácter monumental es la desaparecida serie de retratos de soberanos normandos que fue realizada en mosaico durante el siglo XIII en el pórtico de la catedral de Cefalú¹⁰⁰⁷. Testimonios documentales ponen de manifiesto la existencia, en aquella misma centuria, de una serie regia en la península: la ya referida serie dinástica del Alcázar de Segovia que Alfonso X inició tras la realización de las labores de reconstrucción del edificio al haberse lastimado por un incendio acaecido en 1258¹⁰⁰⁸. Las treinta y ocho estatuas policromadas con las imágenes de los reyes y reinas de Oviedo, León y Castilla, estaban destinadas, en principio, a

¹⁰⁰³ Paola RÉFICE, "Genealogia", en VVAA, *Arte medievale*, vol. VI, 1995, pág. 488. Se referirá como RÉFICE, *Genealogia*.

¹⁰⁰⁴ En Constantinopla los textos antiguos mencionan más de 90 estatuas imperiales, ninguna de las cuales ha llegado hasta hoy. Estas efigies presentaban al emperador en pie, aunque algunas veces lo mostraban sentado y en compañía de otros *basilei* si se quería subrayar la idea de reinado simultáneo, como los originados a raíz de la tetrarquía. A finales del siglo VI, estos retratos en grupo ya se transformaron en grupos de estatuas de los miembros de la familia reinante, con lo que la idea gubernamental de estas figuraciones se mantuvo hasta desembocar en la reunión, dentro de una misma composición, de los retratos de los soberanos que pertenecían a una misma familia. Ejemplos de lo último se hallaban en la basílica de San Juan Evangelista de Rávena, donde un mosaico hoy perdido promovido por Gala Placidia ofrecía las efigies del emperador Teodosio II y su esposa Eudoxia, y las de su predecesor inmediato Arcadio, también acompañado por su esposa Eudoxia. Les acompañaban Honorio, Teodosio I, Valentiniano II, Graciano, Constantino I y su hijo Constancio. Con este programa la emperatriz había elaborado una especie de sucesión de emperadores romanos desde Constantino hasta Teodosio II, si bien están ausentes Juliano –que no podía tener lugar en un santuario cristiano– y Joviano –que sólo reinó durante un año–. Este grupo de retratos, que hacía remontar los ancestros de Teodosio al primer emperador cristiano, se concibió como una manera de glorificar a la familia reinante y pudo ser utilizado como una especie de demostración de la legitimidad del poder de la familia de Gala Placidia. Más detalles sobre esta obra y otros grupos de retratos bizantinos, en GRABAR, *L'empereur*, págs. 27-30. Otras figuraciones imperiales en el palacio de Gala Placidia se constatan en *Anthologia graeca*, XVI, 41, de Agatías según informa Cyril MANGO, *The art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents in the History of Art Series*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1972, págs. 118-119.

¹⁰⁰⁵ Aunque es de dudosa interpretación, se cree que representa la fuerza victoriosa del poder imperial. *Ibidem*, pág. 16

¹⁰⁰⁶ *Idem*, pág. 30.

¹⁰⁰⁷ Esta decoración fue destruida en el siglo XV aunque se describe en el *Rullus Rubeus*, fechado en 1329. Consistía en paneles de retratos a partir de Guillermo I hasta Federico II. RÉFICE, *Genealogia*, pág. 489. La máxima difusión de las genealogías en Occidente vino de la mano de las crónicas de los siglos XI y XII y de los manuscritos de argumento dinástico; compilaciones que no perseguían otro objetivo que el de constatar la antigüedad de la familia. Sobre esta cuestión remito al capítulo dedicado a miniatura.

¹⁰⁰⁸ Un completo estudio en TORMO, *Viejas series icónicas*, págs. 17-29.



ilustrar visualmente las nociones de legitimidad y de poder de la realeza¹⁰⁰⁹ aunque quizás también estuviera detrás del proyecto del Sabio la consideración de que uno de sus principales deberes como soberano era la de divulgar, preservar y defender la buena fama de sus antepasados¹⁰¹⁰. Que esta galería castellana pudo ser modelo a seguir para otras obras similares lo puede atestiguar, quizás, el viaje que realizaron Lope Barbicano y el pintor Maestre Enrich a Segovia en 1402 para “devisar ciertos obrages que son ailli en los palacios del rey de Castilla”¹⁰¹¹.

*(Fig.142)Uno de los más claros precedentes se encuentra en la *Grande Salle* del *Palais de la Cité*, donde Felipe IV (1284-1314) hizo colocar, revelando una ideología de la realeza que ningún soberano anterior había desarrollado a este nivel en el reino de Francia¹⁰¹², las estatuas en pie de los reyes franceses desde Faramundo, el ancestro legendario de Clodoveo, con una disposición similar a la de los Apóstoles de la Sainte Chapelle, esto es, en alto y sobre columnas¹⁰¹³. *(Fig.143)Es significativo que el monarca franco apodado como le Bel fuera, ¿imbuido por la ideología de Vicente de Beauvais?¹⁰¹⁴, el instigador de un proceso por hereje contra el difunto Bonifacio VIII (1294-1303), causa legal que no tendría mayor importancia si no fuese porque uno

¹⁰⁰⁹ En el origen de la desaparecida decoración del Alcázar hay que ver el deseo de exaltación dinástica o del linaje en general, y la necesidad de sancionar la majestad de la monarquía. Joaquín YARZA LUACES, *La Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Colección Introducción al Arte Español, Silex, Madrid, 1992, pág. 36. En lo que sigue, YARZA, *Baja Edad Media*.

¹⁰¹⁰ En sus leyes estableció: “Otrossí dezimos que [el rey] es tenuto de ffazer guardar ssu ffama del rrey muerto e dar pena a los que la enffamaren”. *Leyes de Alfonso X*, I. Espéculo. Fragmento y referencia extraídos de FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 182, n. 13.

¹⁰¹¹ Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987, pág. 95 –se verá citado, en lo que sigue, como MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía*–. Quizás también estuviese en Segovia el modelo del palacio navarro de Tudela pues, entre 1382 y 1392 sus estancias ya se habían adornado, por mandato de Carlos II y Carlos III, con vidrieras, estatuas de alabastro e imágenes seriadas con pinturas de monarcas y emperadores cristianos. Béatrice LEROY, “La cour des rois de France dans la deuxième moitié du XIVe siècle et au début du XVe siècle, une rencontre de techniciens”, en *Anuario de Estudios Medievales*, n° 16, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, pág. 309.

¹⁰¹² La idea de continuidad dinástica a través de la imagen no era una innovación en Francia, pues es un concepto que también puede observarse en la colegial de Saint-Louis de Poissy. No obstante, estas figuraciones se insertaban dentro de un ambiente religioso, en concreto funerario, mientras que las de la Gran Sala se hallaban en un recinto totalmente laico y tenían una única función civil.

¹⁰¹³ Jean de Jandrums, hacia 1323, hizo esta descripción: “*pro inclite verso recordationis honore, ydola cunctorum regum Francie, qui hacinspiciens ipsa fere judicet quasi viva*”. Citado en HOLLADAY, *Portrait elements*, pág. 217. La mayor parte de ellas debieron de ser colocadas en el momento de su muerte. Sobre ellas, entre otras referencias bibliográficas, Jean-René GABORIT, “L’art au temps de Philippe le Bel et de ses fils” y, Jean-René GABORIT, “Sculptures du Palais de la Cité”, ambas en VVAA, *Rois maudits*, págs. 27-28 y 74-75, o Roland RECHT, “Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l’image royale”, en VVAA, *Europäische Kunst*, pág. 189 –se verá RECHT, *Portrait et principe de réalité*–. La serie se completó hasta el incendio de 1618. BARON, *Sculpture*, pág. 56.

¹⁰¹⁴ Vicente de Beauvais había escrito, para el abuelo santificado de Felipe, *De morali principis institutione*, donde discutía sobre el primer idólatra, el rey Ninus, que ya había aparecido en su *Speculum Historiale*, y advertía sobre la facilidad con que algunos soberanos se hacían representar en *ymagines* de piedra o madera para que fuesen adorados. CAMILLE, *Ídolo gótico*, pág. 310.



de los puntos de la acusación concernían a la idolatría, es decir, al mal uso de la imagen: Bonifacio había hecho instalar en las iglesias estatuas de plata a su imagen para incitar a los fieles a la adoración¹⁰¹⁵, y fuera de ellas, en particular sobre las puertas de las ciudades donde en la antigüedad solían encontrarse los ídolos, estatuas de mármol de su persona¹⁰¹⁶.

Aunque de dimensiones modestas pero de extraordinario significado, otro antecedente inmediato al encargo de Pedro IV podría encontrarse en una de las cámaras del castillo de Hesdin, donde Roberto de Artois había iniciado, en 1301, una singular decoración genealógica que su hija completó al año siguiente, cuando esta habitación, llamada *chambre monseigneur*, se convirtió en *chambre madame*. Según las referencias documentales, en una de sus paredes estaban colocadas las cabezas de reyes y reinas realizadas en yeso pintado, dotadas de coronas y acompañadas de inscripciones. Conforme a lo afirmado hasta la fecha, al no contar el reino de Francia con casos análogos, esta galería real suponía una innovación iconográfica, lo que ha llevado a sospechar si Roberto, implicado en la política latina de Carlos de Anjou, pudo haber importado la idea desde Italia, donde consta existieron series pontificales en las basílicas de San Pedro y San Pablo Extramuros en Roma, o en la de San Pedro en Grado, cerca de Pisa¹⁰¹⁷. Parece ser que cuando Carlos IV accedió al trono, en el año 1322, la condesa hizo hacer “*une noeve teste a roy pour le roy qui ore est*”¹⁰¹⁸ para completar la serie de su castillo.

Parece ser que el término *statua*, que viene a significar imagen, lleva intrínseco unos valores de inmutabilidad y estabilidad perseguidos, entre otras aspiraciones, por quienes se hacían representar escultóricamente¹⁰¹⁹. En este sentido, el proyecto

¹⁰¹⁵ El ejemplo que se ofrece en las láminas de la estatuaria promovida por este Sumo Pontífice, es una representación de Bonifacio VIII realizada en 1300 por Manno Bandini da Siena y que hoy puede contemplarse en el Museo Cívico Medieval de Bolonia. BARLETT, *Panorama medieval*, págs. 150 y 328.

¹⁰¹⁶ CASTELNUOVO, *Portrait et société*, págs. 5-7. El nombre de Bonifacio VIII está ligado a la institución del primer Jubileo de la iglesia (1300), el gran “perdón” que el papa otorgó a todos los hombres. Su intención no era otra que la de demostrar de forma evidente que la iglesia tenía y ejercía un poder superior a cualquier otro, pues podía perdonar las culpas y así abrir las puertas del Paraíso. Fue quien añadió al emblema papal la tiara pontificia, a la que sobrepuso la segunda corona, que representa el poder regio. Antonino LOPES, *Los papas. La vida de los pontífices a lo largo de 2000 años de historia*, Futura Edizioni, Roma, 1997, pág. 69. En adelante, LOPES, *Los papas*.

¹⁰¹⁷ Sus conexiones con Italia se constatan documentalmente: su esposa Amicie de Courtenay murió en Roma y fue enterrada en la basílica de San Pedro en 1275. Luego, Roberto fue regente de Sicilia entre los años 1285 y 1289. BARON, *Sculpture*, pág. 56.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ Estatua procede de *statuo*, es decir, ordenar, colocar y establecer una cosa que no tiene que ser quitada de su lugar, sino que permanece firme, siempre permanente. Es por esta razón que las ordenanzas y las leyes particulares han sido llamadas “estatutos”, para que sean guardadas, observadas y cumplidas sin ningún cambio. CAMILLE, *Ídolo gótico*, pág. 300.



genealógico del Ceremonioso no debió de ser una excepción; *(Fig.143) su ya referida preocupación, verdadera obsesión, por engendrar un varón que personificase la continuidad de su estirpe le había llevado a comisionar, muy poco antes, el *Libro de horas de María de Navarra*, devocionario encargado hacia 1341-1342 cuyo folio 15v exhibe a la joven reina en oración ante la Virgen lactante en alusión, claro está, a estos deseos de prolongación dinástica. Aceptada esta inquietud sucesoria por parte de Pedro IV, las representaciones de los reyes destinadas a la gran sala de su Palacio Real se adaptan, pues, a la definición de retrato dentro de una sucesión, que no es sino la posibilidad de mostrar, en términos monumentales, la continuidad de una institución, en este caso monárquica, mediante la disposición serial¹⁰²⁰.

Pedro IV también debió de querer buscar un valor moral, una utilidad para sus sucesores, quienes verían en la simbólica sala las imágenes de sus modélicos antecesores¹⁰²¹, y también para sus más ilustres súbditos, quienes verían en la galería de retratos una representación del poder dinástico dentro de un recinto emblemático al que tenían acceso, sobre todo, los grandes magnates del reino. En este sentido, el proyecto barcelonés era una muestra más de sus intenciones propagandísticas destinadas al fortalecimiento del poder real entonces condicionado por su política exterior encaminada a recuperar aquellos territorios que consideraba despojados del tronco principal de la dinastía aragonesa y de los que se sentía como legítimo heredero¹⁰²².

Es posible concluir que lo que llevó a Pedro IV a idear la genealogía de los condes de Barcelona y reyes de Aragón fue un compendio de razones que, aunque de distinta naturaleza, confluyen en un único destino o propósito emblemático. Esta es, sin duda, la utilidad última que esta plástica tridimensional pudo haber tenido

¹⁰²⁰ Peter Cornelius CLAUSSEN, "Ritratti in serie", en VVAA, *Arte medievale*, vol. X, 1999, pág. 40.

¹⁰²¹ Este objeto moral ya se advierte en época romana. Valentín Carderera recordaba que P. Cornelio Scipión decía que "cuantas veces contemplaba los retratos y estatuas de sus antepasados, se inflamaba vehementísimamente su ánimo á las virtuosas acciones". Valentín CARDERERA Y SOLANO, "Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII, el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1899, pág. 202 –será citado CARDERERA, *Retratos de hombres célebres*–. Este valor moral puede relacionarse con la tradición histórica que el Ceremonioso se complacía en subrallar. Como apuntaba Frédéric-Pierre Verrié, Pedro IV se sentía heredero y protagonista de la historia, por lo que rodearse, de forma corpórea, de sus antepasados y predecesores debía causarle una honda satisfacción. Frédéric-Pierre VERRIÉ, "La política artística de Pere el Cerimoniós", en VVAA, *Pere el Cerimoniós i la seva època*, pág. 181. En adelante, VERRIÉ, *Política artística*.

¹⁰²² FALOMIR, *Orígenes del retrato*, pág. 180, n. 14.



dentro del contexto profano que era el Salón del Tinell, quizás la cámara más grande de las de carácter civil de todos sus dominios en la que podía proclamar y representar con total solemnidad su papel como rey de Aragón y conde de Barcelona.

Llama la atención que el Ceremonioso, como deja claro en el documento antes mencionado, solicitase la representación de los “*onze dels primers comtes de Barcelona*”¹⁰²³, esto es, los condes que se sucedieron hasta la unión entre los condes barceloneses y los reyes de Aragón ocurrida a través del matrimonio entre Ramón Berenguer IV y Petronila acordado en 1137 y celebrado en 1151, y no la figuración de los reyes de Aragón anteriores a dicho enlace. ¿A qué puede deberse la supresión de los miembros de la Casa de Aragón previos a doña Petronila, ilustres antecesores que no eran otros que quienes le habían transmitido el título de *rex*?, ¿se debe esta elección a la misma razón que le llevó a intitularse, como se ha visto en el capítulo dedicado a miniatura, “*en pere terç rey d’arago*”¹⁰²⁴, es decir, conforme a una enumeración iniciada a partir del célebre casamiento y, por tanto, excluyente de los predecesores aragoneses?, ¿tuvo algo que ver en estas cuestiones o en otras, como el empleo de la lengua catalana en su cancillería, los problemas con la Unión, como se ha señalado en anteriores líneas finalmente aniquilada en las cortes de Zaragoza celebradas en octubre de 1348?

Como ya se ha adelantado al inicio del presente análisis, de estas figuraciones seriales, salvo la documental, ninguna evidencia material ha llegado hasta hoy. No obstante, existen dos representaciones escultóricas que han sido relacionadas, con razón o no, con la genealogía barcelonesa, en concreto con las esculturas de los “*vuit*

¹⁰²³ Fueron once los condes que se sucedieron hasta el primer *princeps* de Aragón, Ramón Berenguer IV: Guifredo I (†897), Guifredo Borrell (†911), Sunyer (†947), Borrell II (†992), Mirón I (†966), Ramón Borrell I (†1018), Berenguer Ramón I (†1035), Ramón Berenguer I (†1076), Ramón Berenguer II (†1082), Berenguer Ramón II (†1097) y Ramón Berenguer III (†1131). SANS (Coord.), *Comtes sobirans*, págs. 305-306. No obstante, por una confusión por parte del autor, en la *Genealogía de los reyes de Aragón y condes de Barcelona* de Poblet, analizada en el capítulo de miniatura, también son once los que aparecen, aunque esta vez incluido Ramón Berenguer IV: Wifredo, Wifredo, Mirón, Sunifredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II, Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV. La cuestión es que los primeros condes de esta genealogía son erróneos, porque ni Mirón ni Sunifredo fueron condes de Barcelona, sino de Cerdeña, y siendo Mirón, según el pergamino populetano, hijo de Wifredo, el primer Wifredo de la serie no puede ser el Velloso, sino el legendario Wifredo de Riá, que ya no se considera como padre del Velloso. Luis PERICOT GARCÍA (Dir.), *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos Hispanos. La Alta Edad Media (siglos V al XIII)*, vol. II, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1935, pág. 422 –en lo que sigue, PERICOT (Dir.), *Historia de España*–. ¿Concibió Pedro IV la serie genealógica barcelonesa conforme a los equivocados criterios que luego, hacia 1400, regirían el rollo genealógico de Poblet o ya incluyó a Ramón Berenguer IV dentro de los “*vuit dels darrers comtes-reys d’arago*” que se cita en el documento?

¹⁰²⁴ Como se aprecia en las *Ordinacions fetes per lo molt alt senyor en pere terç rey d’arago sobre lo regiment de tots los officials dela sua cort*, por ejemplo, que se conserva en la Biblioteca nacional de Francia (Ms. esp. 8). Más ejemplos en el capítulo dedicado al género de la miniatura.



dels darrers comtes-reys d'Aragó" que, de acuerdo con las identificaciones propuestas, se ha creído podrían representar al Ceremonioso.

*(Fig.145) La primera de ellas es la figura de alabastro tradicionalmente atribuida a Cascalls¹⁰²⁵ e identificada como **San Carlomagno** que, de hacia 1350¹⁰²⁶, presidió la capilla de los Santos Mártires de la catedral de Gerona, fundación del obispo Arnau de Montrodón, hasta que el culto fue suprimido a finales del siglo XV¹⁰²⁷. Según parece, no se dudó sobre su sacra atribución hasta que la pieza se exhibió en la Exposición Universal de Barcelona, momento a partir del cual comenzó a sugerirse si no sería la representación de un rey de Aragón¹⁰²⁸. Las razones más significativas que llevaron a los historiadores a descartar la identificación con el santo franco y a sugerir la del rey de Aragón fueron la ausencia de los atributos imperiales propios de aquel, como la corona y el blasón imperiales, y, por el contrario, la presencia de los reales; esto es, la corona floronada sobre su cabeza y, sobre todo, el blasón palado

¹⁰²⁵ Su nombre aparece, en la documentación, como Castayls, Castalls y Cascalls, y es referido como "magistrum imaginatum", "lapidam ex altera", "mestre de imatges" o "escultor ymaginibus lapidum". DURÁN CAÑAMERAS, *La escultura*, pág. 36, y Cristina PÉREZ JIMENO, "En torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n° 5, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1979, pág. 65 —en adelante, PÉREZ JIMENO, *En torno a Cascalls*—. Las investigaciones sobre la actividad de Aloi de Montbrai, con quien Cascalls se asoció desde 1347 a 1361, cuestionan esta atribución. Sobre esta problemática, remito a Pere FREIXAS I CAMPS, "Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai. Estatua de Rei o Sant Carlemany", en VVAA, *Millenium*, pág. 278. Será referido FREIXAS, *Cascalls o Montbrai*.

¹⁰²⁶ José Ramón Melida la creía de la segunda mitad del siglo XIII, según transcribía Enrique Cláudio Girbal quien, sin embargo, ya la fechaba más tardíamente, en el momento en el cual se estableció el culto del emperador franco, es decir, en 1345. Vid. Enrique Cláudio GIRBAL, "La estatua de Carlomagno, el Códice del Apocalipsis y el Tapiz del Génesis de esta Catedral", en *Revista de Gerona. Literatura, Ciencias, Artes*, tom. XIII, Tipografía del Hospicio Provincial, Gerona, 1889, pág. 14, n. 2. Aparecerá como GIRBAL, *Estatua de Carlomagno*.

¹⁰²⁷ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 38. Hoy puede observarse en el Museo de la Catedral gerundense. La escultura se dio a conocer en 1877, cuando Enrique Cláudio Girbal publicaba, en la revista *La Academia*, n° 2 de marzo, un estudio titulado "Carlomagno en Gerona (noticias histórico-tradicionales)" que se acompañaba de un grabado de la obra. Luego volvió a publicarse en la *Revista de Gerona* en agosto de 1884, poco tiempo después de haberse retirado de su antiguo puesto en la Capilla de los Mártires. Ambas referencias proceden de GIRBAL, *Estatua de Carlomagno*, pág. 14, n. 2. El oficio de San Carlomagno penetró en Gerona por un acto personal aislado y sin ulterior trascendencia del prelado Arnau de Montrodón. Establecido ese culto en el Imperio germánico a instancias del emperador Federico Barbarroja en 1165, por el antipapa Pascual III, al servicio de los intereses políticos del Imperio en su lucha contra el Papado, se hizo popular en una parte de Alemania mientras que en Francia no penetró hasta el siglo XV. Fue ajeno a Italia, y en España sólo fue adoptado en Gerona en 1345. Más detalles sobre este culto en José Antonio MARAVALL, "El culto de Carlomagno en Gerona", en *Clavileño*, n° 26, 1954. Reeditado en *Estudios de historia del pensamiento español*, serie Primera, segunda edición ampliada, ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973², vol. I, pág. 445. En lo que sigue, MARAVALL, *Carlomagno*.

¹⁰²⁸ El primero en sugerir tal hipótesis fue, de acuerdo con Enrique Cláudio Girbal, el barcelonés Miquel y Badía, quien escribió diversos artículos acerca de las antigüedades de la exposición que se publicaron en el *Diario de Barcelona*. *Ibidem*, pág. 14.



como decoración de la espada, de la daga que pende del cingulo o de las fimbrias de su túnica o brial, por ejemplo¹⁰²⁹.

La preciosa escultura, de gran naturalismo de acuerdo con el arte catalán de finales del trescientos promovido por Pedro IV¹⁰³⁰, y que conserva restos de policromía¹⁰³¹, presenta a un apuesto personaje que ciñe, sobre su abundante cabellera de rizo idéntico al de su barba partida, esbelta corona con diez florones trifolios y picos con pedrería. Viste brial o sobrevesta blanca y forrada en carmesí y túnica que se abre en la parte inferior y se abrocha en la superior mediante sucesión de botonadura, mientras que una gran capa, dimidiada al bies y decorada con motivos fitomórficos, le cubre los prominentes hombros y parte de su espalda. Ciñe sus caderas un cingulo del cual penden una labrada espada y un puñal de bella empuñadura, mientras que a sus pies, enfundados con calzas, se ajustan zapatones de malla con hebilla en el lado exterior. Como queda dicho, por doquier se exhibe el palado, lo que ha llevado a suponer si no sería un rey de Aragón. Ya el Barón de las Cuatro Torres se preguntaba si representaría a Pedro IV pues, además de tener en cuenta la fecha de realización de la obra, la bella escultura presentaba, según él, un cuerpo débil y hasta enfermizo¹⁰³²; sin duda, en esta identificación pudo haber influido la presencia del puñal, por tradición y como ya se ha comentado, tan relacionado iconográficamente con el Ceremonioso.

¹⁰²⁹ BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, “Estatua llamada de San Carlomagno en la exposición histórico-europea”, en *Revista de Gerona*, nº V, año XIX, Excelentísima Diputación Provincial de Gerona, Gerona, 1894, pág. 135. En adelante, BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *San Carlomagno*.

¹⁰³⁰ Todo parece indicar que fue en tiempos de Pedro IV cuando los monarcas comenzaron a tomar en consideración la idea de un mayor naturalismo en la representación de sus personas y, por tanto, la necesidad de contar con artesanos capaces de tales empresas. La muestra más evidente de tal preocupación por plasmar la veracidad en las representaciones regias se muestra en un documento fechado el 2 de septiembre de 1358, donde el Ceremonioso escribe al abad de Ripoll para solicitar cierta información: “*en quina manera e forma son figurats e pintats tots los comtes de Barchinona qui jahen en lo monastir de Ripoll, ço es, en quina edat es figurat e en quina forma e de quina color portave cascu los cabells del cap e de la barba, e si portava garceta, e en quina manera es vestit cascun de mantells e de cotas e d altres vestedures, e si tenen o porten res en lo cap, e que te cascun en cascuna man, e cascun comte fets scriure per son nom e apres fets be scriure la sua figura en la forma damunt dita*”. Extraído de RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CLXXXIV, pág. 185. Este documento llevó a Mn. Josep Gudiol a sospechar si en aquel cenobio no habría una serie de retratos condales a los cuales el meticuloso soberano concedía suficiente autoridad como fuente de donde extraer las oportunas referencias iconográficas. GUDIOL, *Els trecentistes*, vol. II, págs. 6-11.

¹⁰³¹ La obra debió pintarla su propio creador, aunque fue repintada en el primer cuarto del siglo XV por Ramón Solà según noticias de Pere Freixas: “un pintor de Gerona, Ramón Solà, es el encargado de policromar la clave al tiempo que repinta la estatua de Carlomagno”. El documento que lo justifica se guarda en el Archivo de la Catedral de Gerona (Sig. 2-b-5, fol. 58r). Pere FREIXAS CAMPS, “Antoni Canet. Maestro Mayor de la Seo de Gerona (1417-1426)”, en *Revista de Gerona*, año XVIII, 3^{er} trimestre, nº 60, Excelentísima Diputación Provincial de Gerona, Gerona, 1972, pág. 60, n. 21.

¹⁰³² BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *San Carlomagno*, pág. 136. En esta misma línea se mostraron TORMO, *Viejas series icónicas*, pág. 55 y SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, págs. 67-68, por ejemplo. Este último se preguntaba, además, si la escultura pudo haberse realizado como exvoto.



Motivo de debate también ha sido la significación del pedestal, que se conforma por cuatro animales fantásticos que pisotea el soberano¹⁰³³. De acuerdo con el Barón de las Cuatro Torres y conforme a la identificación con Pedro IV, tales seres perversos fueron explicados como una clara alusión iconográfica a los sucesos de su azaroso reinado: los desacuerdos con el rey mallorquín, los disturbios y guerras ocasionadas por el privilegio de la Unión o la lucha con don Pedro de Castilla, todos ellos acontecimientos de los que el Ceremonioso consiguió salir victorioso sobre todos sus enemigos¹⁰³⁴.

Lo cierto es que tanto la vestimenta como los atributos con los que la escultura se reviste permiten conjeturar que podría tratarse de un retrato real, aunque los referentes sacros son tan indiscutibles que ha llegado a afirmarse que esta es la única imagen medieval hispana en la que se aúnan las características de las representaciones divina y regia en un mismo personaje¹⁰³⁵. En este sentido, conviene tener en cuenta que la imagen fue objeto de culto desde que el obispo Arnau Montrodó instituyó en 14 de abril de 1345, el culto a San Carlomagno¹⁰³⁶ hecho que, para Joan Molina, es la justificación de su carácter aúlico, pues no es sino una imagen de culto dedicada a Carlomagno, quien había sido considerado como el libertador de la ciudad de Gerona frente al dominio sarraceno y a quien se quería honrar por considerársele artífice de la rehabilitación de la diócesis gerundense y de la refundación de la propia catedral¹⁰³⁷. Conviene recordar que, tal y como ya

¹⁰³³ Algo similar se observa en la estatua de Ordoño II de la catedral de León, que se reproduce en la * (Fig.148).

¹⁰³⁴ BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *San Carlomagno*, pág. 137. No todos los investigadores del momento se mostraron de acuerdo con tal lectura iconográfica, al igual que tampoco apoyaron la identificación con el rey de Aragón. Ya en la publicación del Barón de las Cuatro Torres, el gerundense don Enrique Claudio Girbal hacía constatar sus desacuerdos en notas a final de texto. Siguiendo en parte las tesis del Barón, Félix Durán y Cañameras sostuvo que los monstruos podían representar la hidra de la Unión. Félix DURÁN CAÑAMERAS, "La escultura decorativa y la imaginería en piedra del último período ojival en Cataluña", en *Revista Estudio*, n° 78, pág. 352. Citado en PÉREZ JIMENO, *En torno a Cascalls*, pág. 68, n. 20. Más recientemente, Joan Molina ha sostenido que la naturaleza de las bestias hace evidente la dependencia de esta composición respecto a la iconografía cristológica, aunque también mariana y papal inspirada en el salmo 90.13: "Andarás sobre áspid y y la víbora, hollarás al león y al dragón". Joan MOLINA I FIGUERAS, "San Carlomagno", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 146 -aparecerá MOLINA, *San Carlomagno*-. Un temprano y conocido ejemplo de Cristo pisoteando a las bestias es el marfil dedicado a la vida de Cristo de la Bodleian Library, de hacia el año 800. Se reproduce en LASKO, *Arte sacro*, pág. 55.

¹⁰³⁵ CARRERO, *Confuso recuerdo*, pág. 87.

¹⁰³⁶ Segün refiere Villanueva en su *Viage literario* de acuerdo con BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *San Carlomagno*, pág. 137.

¹⁰³⁷ MOLINA, *San Carlomagno*, págs. 146-147. Conforme a esta hipótesis, los híbridos de sus pies harían referencia al conjunto musulmán, de una manera similar a cómo se representaba a Carlomagno victorioso, ante los bárbaros, en algunos marfiles de principios del siglo IX. Algunos de ellos se reproducen en LASKO, *Arte sacro*, pág. 55. La participación directa y personal de Carlomagno en la



manifiestan diversas obras altomedievales, tanto nacionales como foráneas, el ilustre franco había sido definido como modelo de rey muy cristiano, pues era referente obligado para la soberanía de la sociedad cristiana frente al Islam, y se había constituido como una propuesta con autoridad para avivar el discurso político sobre la monarquía¹⁰³⁸. No obstante, José Antonio Maravall veía en el acto singular del obispo Montrodón una evidente manifestación de una corriente gibelina e imperialista en Cataluña como respuesta a la política temporal de los papas y a las pretensiones de los reyes franceses. Conforme al autor, hay que ligar el gesto del obispo Arnau a un claro sentimiento gibelino nacido de la dirección de la política catalana de la Baja Edad Media. De acuerdo con sus postulados, si se tiene en cuenta que la exaltación del mito de Carlomagno fue obra de los partidarios del Imperio, si éstos, como gibelinos, representaron el partido del poder civil y del regalismo, y si a ello se añade, en el caso de Cataluña, una posición de rivalidad con los reyes franceses por las cuestiones del Languedoc y de los reinos de Nápoles y Sicilia, se tiene claramente definido el significado de la penetración del culto carolingio en Gerona¹⁰³⁹.

Se ha visto la razón que motivó la combinación, en una única imagen, de signos sacros y áulicos, pero ¿qué es lo que explica que se haya realizado una representación carolina conforme a los cánones iconográficos de los reyes de Aragón? En general, los autores han sostenido, no sin acierto, que el autor pudo haber recurrido a modelos de iconografía áulica de la Corona de Aragón por desconocimiento de los prototipos iconográficos imperiales o porque quisiese hacer reconocible la imagen del emperador mediante el uso de formas convencionales¹⁰⁴⁰. No obstante, tal y como deducía Molina, estas analogías también podían ser

liberación de Gerona de la dominación musulmana fue desmentida por el canónigo Dorca según BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, *San Carlomagno*, pág. 137.

¹⁰³⁸ Un claro ejemplo es el tímpano de Santa Fe de Conques, donde Carlomagno es merecedor del reino eterno. Tal vez, señala Piccat, porque el autor de dicho tímpano intentaba mostrar un ejemplo “a imitar en el mundo cristiano”. Marco PICCAT, “Sulla tradizione della salita al paradiso dell'imperatore Carlo Magno”, en *Enfer et paradis: l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe. Actes du Colloque organisé par le Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale et la Société des Lettres, Sciences, et Arts de l'Aveyron, à Conques les 22 et 23 avril 1994*, Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, Conques, 1995, pág. 257. Citado en NÚÑEZ, *Muerte coronada*, pág. 51.

¹⁰³⁹ Fue una intromisión de la iglesia de Le Puy la que, por su denuncia ante Roma, provocaría la prohibición del oficio gerundense por Sixto IV en 1484. Cito a MARAVALL, *Carlomagno*, págs. 450-451.

¹⁰⁴⁰ GIRBAL, *Estatua de Carlomagno*, pág. 15, n. 2. Esta teoría es la que también defiende Agustí Durán cuando afirma que “como era costumbre de hacer [el escultor] representaba al rey antiguo a la usanza moderna”. Agustí DURÁN I SANPERE, *Els retaules de pedra. Els retaules del segle XIV*, vol. I, colección Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya, «Alpha», Barcelona, 1932, págs. 44-45. En lo que sigue, DURÁN, *Retaules de pedra*.



explicadas a tenor de la creencia que se tenía por entonces de que el ilustre Carlomagno había sido el fundador de los condados catalanes, es decir, el forjador de la sucesión de condes, y luego reyes, de la Casa de Barcelona, lo que, claro está, permitiría y justificaría que esta efigie se presentase con los atributos y señales propios de los soberanos de la Corona de Aragón¹⁰⁴¹.

Es verdad que ningún dato objetivo y contrastable permite confirmar que se trata de una representación de Pedro IV o de cualquier otro rey de Aragón. Por el contrario, los testimonios documentales coinciden, más bien, en que la estatua representa a Carlomagno, el “emperador de las batallas”, y que fue concebida en un momento muy concreto: la elevación de un altar y la celebración de una fiesta en su memoria por parte del obispo Arnau. No obstante, al margen de las teorías que presumen en la escultura un reflejo de la conexión del aragonés con su supuesto antecesor franco, ¿quién sino el rey de Aragón podía ofrecer mejor modelo iconográfico para la elaboración de tal imagen “político-religiosa”, y más cuando en aquellas fechas se estaba realizando el encargo de las esculturas destinadas al Salón del Tinell?

^{*}(Fig.146)La segunda escultura a analizar, emparentada con la primera en la estructura general y en la forma de resolver el rostro, es la problemática representación de **San Antonio Abad**, también conocida como el “pseudosanto de la Figuera”¹⁰⁴², realizada hacia 1350 y atribuida a Jaume Cascalls por los paralelismos con otras obras consideradas como suyas o de su taller¹⁰⁴³. Es casi seguro que esta figura nunca había formado parte del conjunto dinástico destinado al gran salón del Palau Reial, si bien podía evocar los trazos de las que confeccionó Aloi con este destino¹⁰⁴⁴. Y es que llama la atención, pese a ciertos atributos sacros que ostenta¹⁰⁴⁵, su carácter regio; de hecho, cuando fue adquirida por el Museu Nacional

¹⁰⁴¹ MOLINA, *San Carlomagno*, pág. 147. Una actitud intermedia fue la mantenida por Durán y Sanpere, quien advirtió que la escultura era una representación del Ceremonioso al que se le proporcionaba la gloriosa significación del emperador franco. DURÁN, *Retaules de pedra*, pág. 44. En este sentido se recordará que, como ya se ha señalado en líneas anteriores, la equiparación de los monarcas con reyes bíblicos, héroes o reyes legendarios no era una novedad, sino que fue una práctica constatada desde antiguo.

¹⁰⁴² Francesc FITÉ I LLEVOT, “Figura de rey (?)”, en BANGO, (Dir.), *Maravillas*, vol. I, pág. 148. Se citará FITÉ, *Figura de rey*.

¹⁰⁴³ Se conserva y exhibe en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. Barcelona.

¹⁰⁴⁴ CARRERO, *Confuso recuerdo*, pág. 87 y ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 39.

¹⁰⁴⁵ Como la Tau de los antonianos, añadida cuando se le convirtió en santo. FITÉ, *Figura de rey*, pág. 148.



se la consideró como un rey reaprovechado de una Epifanía¹⁰⁴⁶. Aunque la mayoría de autores coincide en el carácter regio primigenio de la escultura¹⁰⁴⁷, Agustí Durán sostuvo que no debía causar extrañeza un San Antonio abad con una insignia como la corona, *(Fig.147) pues en la iglesia parroquial de Forès, en la Conca de Barberà, había un retablo dedicado a San Antonio y Santa Bárbara fechado en la segunda mitad del siglo XIV donde el santo se mostraba con idénticos trazos iconográficos al supuesto rey de la Figuera, esto es, con la cabeza coronada y profusamente barbada, el libro, el manto y la Tau¹⁰⁴⁸. Conforme al autor, tanto por la documentación como por la tradición, no había duda de que se trataba del santo y no de un personaje real. Sin embargo, otros autores sostienen que el ejemplo de Forès es único en Cataluña y, por tanto, marginal¹⁰⁴⁹.

El motivo de insertarla en el corpus de imágenes del rey de Aragón está en las diferentes interpretaciones que se han dado a la escultura. Entre ellas destacan dos. En primer lugar, Francesc Fité apuntaba si esta efigie no formaría parte de algún encargo de Pedro IV o de algún miembro de la casa de Aragón, como el conde de Urgell Pedro, quien fue gran humanista e imitador de su tío, Pedro IV, y del que se ha llamado la atención sobre la magnificencia de sus castillos¹⁰⁵⁰, quizás decorados con algunas esculturas que proclamaban la ilustre familia de la cual el conde formaba parte¹⁰⁵¹.

En segundo lugar, Francesca Español señalaba que las peripecias sufridas por la escultura, que terminó en la capilla de la Figuera, en la Noguera, localidad que antiguamente dependía de Poblet¹⁰⁵², hacían razonable situar su origen en aquel cenobio¹⁰⁵³, hecho que posibilitaba una nueva interpretación: la de estar destinada a la famosa librería que el Ceremonioso hizo construir en la abadía, con lo que el libro

¹⁰⁴⁶ El derrumbe y la desaparición del condado de Urgell hizo que se subastaran o se donaran, por parte de los Trastámara, todos los castillos, villas y patrimonio de la casa condal. FITÉ, *Rei bíblic*, pág. 154.

¹⁰⁴⁷ Como Francesc FITÉ I LLEVOT, “Jaume Cascalls (?). Rei bíblic (?)”, en VVAA, *Seu vella*, pág. 154 – aparecerá FITÉ, *Rei bíblic*–; M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, “Atribuido a Jaume Cascalls. Documentado entre 1340-1378. Figura de rey transformado en San Antonio Abad”, en BARRAL (Dir.), *Prefiguración*, pág. 232 –en lo que sigue, TERÉS, *Figura de rey transformado*–; Joan SUREDA I PONS, “Las artes del gótico”, en Eduard CARBONELL I ESTELLER y Joan SUREDA I PONS, *Tesoros medievales del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona, 1997, pág. 386 –se verán SUREDA, *Artes del gótico* y CARBONELL y SUREDA, *Tesoros medievales*–; CARRERO, *Confuso recuerdo*, pág. 87; FITÉ, *Figura de rey*, pág. 148; o ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 39, por ejemplo.

¹⁰⁴⁸ DURÁN, *Retables de pedra*, vol. I, págs. 99-101.

¹⁰⁴⁹ TERÉS, *Figura de rey transformado*, pág. 233.

¹⁰⁵⁰ FITÉ, *Figura de rey*, pág. 148.

¹⁰⁵¹ Ya se ha mencionado la generalización de este tipo de decoraciones figurativas a partir del siglo XIV.

¹⁰⁵² TERÉS, *Figura de rey transformado*, pág. 232.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, pág. 233.



que sostiene la figura estaría plenamente justificado¹⁰⁵⁴. La presencia de la espada no debe causar especial desconcierto pues es un elemento regio, como se ha visto, bastante frecuente en la iconografía del rey. Por otra parte, podría relacionarse con la magnífica espada esmaltada que aquel mismo monarca encargó, en 1360, a su argentero Pere Moragues, espada reservada a la ceremonia de coronación de los reyes de Aragón y que será analizada más adelante¹⁰⁵⁵.

La figura, colocada en pie sobre un pedestal poligonal cuyas caras presentan escudos cuyos blasones hoy se han perdido¹⁰⁵⁶, muestra a un hombre de rostro idealizado cuyo cuerpo es de complexión débil y delicada. Viste túnica talar de cuello ancho sobre el sayo de mangas con botonaduras y, encima, un manto liso, sujeto por un simple cordón entre arandelas en los extremos, le cubre los hombros. Sus pies parece que calzan borceguíes. La sencillez en la vestimenta contrasta con el detalle de la cabeza que, con rostro arrugado¹⁰⁵⁷ que se enmarca por una melena y larga barba partida de cabellos rizados, ciñe corona floronada de oro trabajada con finas labores de incisión. Sobre sus problemáticos atributos, que parece fueron alterados o introducidos cuando la escultura fue reaprovechada, nada más se va a añadir a lo dicho hasta ahora.

*(Fig.149) Antes de concluir con este epígrafe destinado a las obras concebidas como parte de genealogías conviene citar, en primer lugar, la desaparecida **efigie de Fernando I** de la catedral de Toledo. Los únicos datos de los que se dispone es que debió de ser la última que se labró, junto con la de Enrique II, como culmen de una costumbre perpetuada durante años que respondía al derecho de colocar en las iglesias las representaciones de los reyes promotores o protectores¹⁰⁵⁸. *(Fig.150) En segundo lugar, deben mencionarse los dos **retratos de los reyes Fernando e Isabel**

¹⁰⁵⁴ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 39. Según se aprecia a través de fotografías antiguas, la mano que sostiene el libro fue rehecha en algún momento, pues aunque hoy puede verse el volumen en posición vertical, tiempo atrás se encontraba en posición horizontal. Esta cuestión ya fue puesta de manifiesto en TERÉS, *Figura de rey transformado*, pág. 232.

¹⁰⁵⁵ Relación ya observada en ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 126.

¹⁰⁵⁶ No se conserva ningún resto de policromía pero cabe sospechar que, si este pedestal formaba parte de la escultura desde el principio, en ellos se exhibía la heráldica propia del personaje representado o la de su promotor.

¹⁰⁵⁷ Las arrugas que surcan la frente del supuesto rey llevaron a Francisco Javier Sánchez Cantón a afirmar que el artífice había sabido recoger en la expresión las amarguras que había sufrido el Ceremonioso durante sus postreros años. SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos*, pág. 68. Y es que Sánchez Cantón seguía a Augusto L. Mayer en lo que concierne a la identificación de esta escultura con Pedro IV. MAYER, *Estilo gótico*, pág. 126.

¹⁰⁵⁸ Las esculturas más antiguas, las correspondientes a doña Berenguela y Enrique I, fueron colocadas a principios del siglo XIII en la entonces catedral-mezquita por encargo del arzobispo don Rodrigo. CARDERERA, *Iconografía*, lám. VII. Este autor también mencionaba una efigie de Fernando I en el claustro



de la *Antiga Casa de la Ciutat de València*, también desaparecidos. Las exiguas noticias compiladas proceden los comentarios que Luis Tramoyeres brindó a Elías Tormo y que éste transcribió en su célebre obra dedicada a las series icónicas¹⁰⁵⁹. Parece ser que el busto del rey, labrado antes de 1492, era de madera y trabajado en relieve dorado, mientras que el de la reina estaba vaciado en escayola. Tramoyeres se preguntó si no formaron parte de alguna serie similar a la de la genealogía pintada, ya examinada, que se conservaba en una de las salas de la ilustre casa¹⁰⁶⁰. Por desgracia, no se conocen más detalles.

3.2.2.- Retratos

El último bloque de figuraciones de índole civil lo conforman dos problemáticas obras que han sido consideradas como verdaderos retratos de reyes de Aragón; no obstante, la primera es confusa por no haberse conservado y la segunda por ser de muy dudosa cronología.

*(Fig.151) Dejando al margen las ya aludidas dificultades que entraña la aplicación del término “retrato” en las obras objeto de estudio en la presente tesis¹⁰⁶¹, la representación más temprana que entraría dentro de este grupo es la **efigie de Pedro IV** que, hecha a su semblanza por el maestro Aloi, el Ceremonioso solicitaba a finales de 1351¹⁰⁶². Muy explícito, en el documento, fechado en Perpiñán el 20 de octubre de aquel año y publicado en su totalidad por Antoni Rubió¹⁰⁶³, el monarca ordenaba: “*mandamus vovis quatenus quandam ymaginem lapideam ad similitudinem nostri factam que est in villa Castilionis Impuriarum, ad nos apud villam Perpiniani deferri protinus faciatis*”¹⁰⁶⁴.

Hay autores que identifican esta imagen con alguna de las esculturas que aquel maestro realizaba por entonces para la Sala del Tinell del Palau Reial de Barcelona¹⁰⁶⁵, aunque también es posible suponer que el soberano encomendase representaciones suyas destinadas a otras residencias que frecuentó y que, consta,

¹⁰⁵⁹ TORMO, *Viejas series icónicas*, pág. 71, n. 2.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁶¹ Pues ya han sido puestas de manifiesto en anteriores capítulos.

¹⁰⁶² Esta autoría es desvelada por otros documentos que cita RUBIÓ en *Documents*, vol. I, doc. CLVI, pág. 157, n. 1.

¹⁰⁶³ (ACA, reg. 1320, fol. 90 v.) *Ibidem*, doc. CLVI, págs. 156-157.

¹⁰⁶⁴ La parte más importante del fragmento se ha destacado con letra normal. Pedro IV volvía a solicitar la estatua dos días después, según la carta conservada en el Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1138, fol. 77. *Idem*, pág. 157, n. 1.

¹⁰⁶⁵ ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 220.



se encargó de embellecer¹⁰⁶⁶. En el caso de Perpiñán se sabe que Jaume Cascalls había realizado unos trabajos de alabastro por orden de este mismo rey, aunque no se conoce en qué consistían¹⁰⁶⁷. Teniendo en cuenta las circunstancias políticas derivadas de la anexión del reino de Mallorca y el carácter del Ceremonioso, no sería descabellado suponer que el soberano encomendase una escultura de su persona para presidir la más importante sala del magnífico palacio, el más significativo espacio áulico del territorio continental recién adquirido bajo su cetro. Ante la ausencia de datos que corroboren la hipótesis tan sólo puede añadirse que esta suposición parece razonable si se tiene en cuenta que Pedro IV solicitaba su efigie desde el mismo palacio rosellonés cuatro años después de haber hecho efectiva la deseada conquista.

*(Fig.152)La segunda obra es el **busto de Fernando el Católico** que, realizado en madera policromada por un autor anónimo y fechado a finales del siglo XV o inicios del XVI, se conserva en una colección particular¹⁰⁶⁸. Sobre una base de mármol, con seguridad posterior, cuyas letras incisas rezan “FERDINANDUS REX”, se yergue el supuesto busto del rey Católico. El soberano, de joven semblante y despojado de su corona, como es habitual en muchas de sus figuraciones, se presenta ataviado con la indumentaria característica del momento: sobre una camisa de hilo muy fruncida por la parte del alto gollete, ha dispuesto un sayo de escote cuadrado¹⁰⁶⁹ que se cubre por un tabardo con cuello y mantilla corta decorada con fino brocado. La escasez de noticias referentes a esta obra de trazos ya renacentistas permiten, tan sólo, un análisis superficial, si bien puede apuntarse que, *(Fig.153)con la única excepción de la obra foránea realizada por Piertro da Milano¹⁰⁷⁰, es el único ejemplo, aunque muy dudoso por cronología, de busto medieval perteneciente a un rey de Aragón.

¹⁰⁶⁶ Supuesto ya advertido por BRACÓNS, *Operibus*, pág. 214.

¹⁰⁶⁷ DURÁN, *Retaules de pedra*, pág. 42. Citado en BRACÓNS, *Operibus*, pág. 214.

¹⁰⁶⁸ Los escasos datos y la fotografía se ha extraído de Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, “Fernando II”, en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 173. En adelante, REDONDO, *Fernando II*.

¹⁰⁶⁹ Muy característico de la moda en el tránsito del siglo XV al XVI. BERNÍS, *Indumentaria medieval*, pág. 83, fig. 170.

¹⁰⁷⁰ Ha sido fechada en el tercer cuarto del siglo XV. Se conserva en el Musée du Louvre. Paris. Antonio DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Dir.), *Historia de España*, vol. IV. De la crisis medieval al Renacimiento (s. XIV-XV), Planeta, Barcelona, 1985⁵, pág. 360. En lo que sigue, DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Dir.), *Historia de España*.



3.3.- Imágenes como parte integrante de arquitecturas

El último apartado del capítulo dedicado a la escultura está destinado a las numerosas y heterogéneas representaciones reales localizadas en diversos elementos arquitectónicos que se concentran, básicamente, en capiteles, claves de bóvedas y ménsulas.

3.3.1.- Capiteles

*(Fig.154) El repertorio podría iniciarse con el temprano capitel dedicado a Moisés de la catedral de Jaca, posterior a 1070, pues David L. Simon creyó ver en su iconografía una velada alusión a un obispo, en concreto García Ramírez de Jaca, y a un rey de Aragón, su hermano Sancho Ramírez (1076-1094), hijo de Ramiro I¹⁰⁷¹. Según sus presupuestos, la figuración fue realizada con el fin de identificar o dar identidad al recientemente establecido rey de Aragón y reino, y al obispo y obispado¹⁰⁷². Aceptada por algunos investigadores¹⁰⁷³, su hipótesis propone que la escena, que conforme a su teoría presenta a Moisés transfiriendo las leyes a un individuo¹⁰⁷⁴, tiene como fin la de asimilar al rey de Aragón con Moisés, ya que, al igual que hizo el personaje bíblico, fue Sancho Ramírez quien promovió las leyes correctas en su reino –es decir, la introducción del rito romano– y quien, por otra parte, proveyó a la ciudad de su carta legal –esto es, los fueros–¹⁰⁷⁵. Esta suposición se vería apuntalada por la existencia de textos contemporáneos en los que el rey de Aragón aparece comparado con este tipo de personajes testamentarios, entre ellos el citado Moisés¹⁰⁷⁶.

*(Figs.155-161) Las dos siguientes representaciones se encuentran, si se siguen los postulados de Marisa Melero¹⁰⁷⁷, en el **claustro de Elna**, concretamente en la galería sur, única panda que integra escultura románica. Conforme a sus recientes

¹⁰⁷¹ David L. SIMON, "A Moses Capital at Jaca", en MELERO *et alii* (Eds.), *Imágenes y promotores*, págs. 209-219. A continuación, SIMON, *Moses capital*.

¹⁰⁷² *Ibidem*, pág. 219.

¹⁰⁷³ MELERO, *Propagande*, pág. 145, n. 14.

¹⁰⁷⁴ Es la misma escena que decora uno de los folios de la *Vivian Bible* (Bibliothèque Nationale de Paris, Cod. Lat. 1, fol. 27v) según identificó Herbert L. KESSLER, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton University Press, Princeton, 1977, págs. 61-62. Citado en SIMON, *Moses capital*, pág. 215, n. 16.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, pág. 218.

¹⁰⁷⁶ Muy significativa es la bula que, entre 1084 y 1085, envió el papa Gregorio VII al obispo García de Jaca, hermano del rey, en la que comparaba a Sancho Ramírez con Moisés por haber adaptado la liturgia romana en su reino. *Idem*.

¹⁰⁷⁷ Marisa MELERO MONEO, "Los relieves historiados del ala meridional del claustro de Elna", en *2ème Rencontres d'Histoire et d'Archéologie d'Elna*, 1999, Société des Amis d'Illiberis, Elna, 2003, págs. 247-264. En adelante, MELERO, *Claustro de Elna*.



investigaciones, los pasajes hasta ahora reconocidos, no siempre con consenso, como *Los Magos ante Herodes* y *Domine Quo Vadis?* deberían relacionarse, por las diferencias iconográficas que ostentan con respecto al resto de escenas conocidas con este mismo tema, con algún hecho histórico relevante y, por tanto, digno de ser representado en la dependencia claustral catedralicia¹⁰⁷⁸.

^{*(Fig.155)}El primero de ellos, que fue identificado por Marcel Durliat como los *Reyes Magos ante Herodes*¹⁰⁷⁹ aunque sin gozar de demasiada conformidad por parte de los autores¹⁰⁸⁰, se localiza en la cara este del primer pilar intermedio de la galería Sur y ha sido fechado hacia 1200¹⁰⁸¹. La superficie pétreo presenta, a la derecha, a un rey sentado sobre un trono curul que recibe a dos personajes quienes, en pie, preceden a un pequeño aunque heterogéneo grupo de cuatro individuos ubicados entre caballos. No es posible constatar cuál es la relación entre éstos y quienes se acercan ante el rey, del mismo modo que resulta complicado reconocer los motivos que les induce a presentarse ante el entronizado soberano, quien evidencia su atención hacia el primer *armiger* por medio de su mano derecha, que coloca en el pecho del caballero.

Marisa Melero, tras descartar que el relieve se refiera a la escena de los Reyes Magos ante Herodes o a la de la orden dada por Herodes para matar a los Inocentes por las diferencias tipológicas que halla en la representación, se preguntaba si este pasaje no estaría en relación con el contexto histórico en el cual la obra fue tallada. En este sentido, la autora recordaba que el Rosellón había sido anexionado a la Corona de Aragón por Alfonso II en 1172, por lo que el relieve podría representar un acto de sometimiento de los señores roselloneses al rey de Aragón bien por la incorporación de este territorio a la Corona, bien por haberse solucionado algún enfrentamiento que, se conoce, ciertos nobles rebeldes mantuvieron con el rey tras la

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, pág. 253.

¹⁰⁷⁹ Marcel DURLIAT, "Le cloître d'Elne", en *Congrès Archéologique de France*, CXII: Le Roussillon, 1954, pág. 156. Citado en *Idem*, pág. 256, n. 32.

¹⁰⁸⁰ Ya en 1970 Roger Grau mencionaba la posibilidad de que se tratase de una escena de caballería, aunque no lograba concretar más. Roger GRAU, *Elne-Illibris. Arhéologie, Histoire. Guide des Monuments*, Perpignan, 1970, pág. 28. Citado en *Id*, pág. 256, n. 34. Por su parte, Núria de Dalmasés y Antonio José indicaban la dificultad de lectura de dicho capitel. DALMASES y JOSÉ, *Inicis i l'art romànic*, pág. 257. Un estado de la cuestión sobre estas dificultades en MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 256.

¹⁰⁸¹ Aunque estilísticamente conecta con un grupo de escultura románica catalana relacionada con el escultor Ramón de Bianya, el taller pudo inspirarse en una tradición tardoantigua propia de obras italianas, como el conjunto toscano de San Leonardo al Frigido, en The Cloisters Museum, New York, el púlpito de San Michele de Gropoli, o los de la catedral de Volterra o de Pistoia. Cito a *Ibidem*, pág. 259.



citada anexión¹⁰⁸². *(Fig.156) La parte recopilada del repertorio figurativo fechado hacia misma época que alude a tal ceremonia de vasallaje permite, cuanto menos, objetar tal hipótesis, pues las diferencias iconográficas son lo suficientemente importantes como para poner en duda tal interpretación: los súbditos, siempre ataviados con indumentaria civil¹⁰⁸³, se inclinan con gran respeto ante el soberano. *(Fig.157) Lo mismo sucede con las escenas posteriores en cronología y de esta misma temática, incluso con aquellas que no tienen al rey como principal protagonista y que sobrepasan el 1300¹⁰⁸⁴.

No obstante, acaso consciente de estos inconvenientes, Melero ofrecía otra interpretación, esta vez relacionada con la instauración, en el condado del Rosellón y en la diócesis de Elna, de la institución de Paz y Tregua¹⁰⁸⁵ tras la asamblea que se celebró en Perpiñán en 1173 y en la que participaron tanto la corte real como los magnates roselloneses¹⁰⁸⁶. *(Fig.158) El hallazgo de un relieve muy similar en Tortosa ha permitido conjeturar que también en aquella sede se localizaba una escena de tema análogo, si bien se ha perdido, si alguna vez la hubo, la parte dedicada al soberano. Parece ser que las circunstancias políticas tortosinas podrían justificar el pasaje iconográfico, pues Melero hace referencia a un conflicto que, en 1148, protagonizaron el señor normando Robert Bordet, el arzobispo de Tarragona y el conde Ramón Berenguer IV, quien terminó por someter al foráneo insurrecto con la ayuda del eclesiástico¹⁰⁸⁷. El descubrimiento de tal fragmento autoriza a suponer la existencia, en los territorios de la Corona de Aragón, de unas representaciones afines, aunque exiguas en número, de carácter histórico y con implicaciones propagandísticas en favor de la iglesia y del poder real impuesto, quizás, bajo ciertas presiones o conflictos. *(Fig.159) Cabe la posibilidad de admitir esta otra lectura, si bien conviene hacer constar que las obras en las que se representan estas asambleas de Paz y Tregua, que son características sobre todo del siglo XIV cuanto menos en el ámbito de la Corona de Aragón, muestran tipologías muy diversas en las que los

¹⁰⁸² *Idem*, págs. 257-158.

¹⁰⁸³ Una excepción, aunque foránea, podría ser la conocida miniatura que, aunque ya de hacia 1240, decora los folios 219v y 220r del *Palterio de Westminster*. En ambos folios se presenta a un rey que, en pie, recibe el homenaje de un caballero quien, ataviado como tal, se arrodilla ante él.

¹⁰⁸⁴ Muestras evidentes son los cabreos roselloneses, de 1292; la repisa de la capilla claustral de Santa Catalina, en la catedral de Burgos, donde un rey recibe el tributo de los reinos musulmanes del sur peninsular; una de las ménsulas del claustro de la catedral de León y otra de Oviedo, de la segunda mitad del siglo XIV, las dos con similar iconografía.

¹⁰⁸⁵ Esta nueva lectura la ofrecía en MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 258, aunque no se refiere en ella en MELERO, *Propagande*, pág. 143, n. 14.

¹⁰⁸⁶ MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 258.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, n. 40.



protagonistas son civiles y eclesiásticos, estos últimos con un papel primordial en esta clase de reuniones¹⁰⁸⁸.

*(Fig.160) Si se siguen los razonamientos de Marisa Melero, el relieve rosellonés estaría en relación con otra pieza del mismo claustro que, algo anterior en cronología¹⁰⁸⁹ e igualmente dilucidada como perteneciente al género histórico, completaría un ciclo iconográfico destinado a legitimar el poder real impuesto de forma un tanto gratuita en el Rosellón a partir de una herencia singular que convirtió a Alfonso II en señor del Rosellón¹⁰⁹⁰. El capitel en cuestión es el que hasta ahora se había aceptado como perteneciente al pasaje del *Domine Quo Vadis?* o al tema de la *Conversión de Saulo*¹⁰⁹¹. Según la autora, la escultura refleja un significativo acontecimiento que se repitió durante mucho tiempo y con regularidad conforme a los datos documentales conservados: el acto de sometimiento de la autoridad laica de los condes de Besalú al obispo de Elna¹⁰⁹². De acuerdo con la investigadora, la ciudad amurallada no sería otra que la propia Elna, reconocida como una de las plazas fuertes más importantes de la zona norte de los Pirineos y donde tendrían lugar, ante la población, las sucesivas ceremonias de sometimiento del conde al obispo¹⁰⁹³.

El primer panel muestra una villa amurallada por entre cuyas ventanas y almenas asoman cabezas de sus habitantes, uno de los cuales hace sonar un cuerno para llamar la atención sobre el acto que se desarrolla junto a la puerta de acceso: un individuo, quien debería identificarse según esta hipótesis con la autoridad civil, se postra ante otro, el obispo, que, en pie y descalzo, le bendice mientras apresa con

¹⁰⁸⁸ Según indicaciones de Gaspar COLL I ROSELL, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdex dels Usatges i Constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià. 1300-1350*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Curial, Barcelona, 1995, pág. 42. Los ejemplos recogidos en las láminas recorren desde finales del siglo XIII, donde en uno de los folios del *In excelsis Dei thesauris* el supuesto Jaime I actúa como mediador entre dos litigantes, hasta el *Tercer Llibre Verd*, de hacia 1342-1348, cuyas miniaturas exhiben hasta tres tipos distintos de iconografía para este mismo tema: el rey sólo, el rey en compañía de laicos, o el soberano acompañado por laicos y eclesiásticos, con un esquema similar al que se presenta en uno de los folios de los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, de la década de 1320.

¹⁰⁸⁹ Fechó el capitel hacia 1180-1190. MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 259.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, pág. 258. Recuérdese que en 1172 el rey Alfonso II heredó el condado de Rosellón a la muerte del conde Geraldo quien, careciendo de sucesores, le había hecho donación del mismo. Antonio J. GARGALLO MOYA, "Alfonso II", en CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*, pág. 70.

¹⁰⁹¹ Este otro capitel habría sido realizado por otro taller distinto al precedente que conectaría con una parte de la escultura catalana de la segunda mitad del siglo XII. MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 259.

¹⁰⁹² *Ibidem*, pág. 253. El episcopologio de Elna, que fue publicado por Francisco Monsalvatge, ofrece numerosas noticias que certifican que los condes de Barcelona, Besalú y Cerdeña prestaban juramento de fidelidad y protección a los obispos de Elna. Sobre esta cuestión, vid. Francisco MONSALVATGE I FOSCAS, *El obispado de Elna*, Impr. y Libr. de sucesores de J. Bonet, Olot, 1911, vol. XXI, tom. I, págs. 178-179. Citado en MELERO, *Claustro de Elna*, pág. 253, n. 21.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, pág. 254.



fuerza su mano izquierda. En otro de los paneles, el señor laico es conducido ritualmente, siempre conforme a la teoría de Melero, por unos soldados que le toman de la mano mientras que, por encima de su cabeza, emerge la mano de Dios indicadora de la aprobación de dicho acto de sometimiento que no es sino un acto de sumisión a su Iglesia¹⁰⁹⁴. Lo cierto es que el contexto político o histórico que atravesaba por entonces la diócesis de Elna favorece, o cuanto menos no desautoriza, esta novedosa lectura de los relieves que pregonarían el sometimiento del Estado a la Iglesia, pero conviene advertir que los paneles exhiben un importante desajuste iconográfico, por llamarlo de algún modo, que merece ser tenido en cuenta: la total ausencia de insignias proclamadoras de la jerarquía de cada uno de los efigiados¹⁰⁹⁵, carencia que no parece repetirse en ninguna otra representación de la época. ¿Cuál es el motivo que ha llevado a tal privación por parte de ambos insignes individuos? Y, por tanto, ¿qué elementos iconográficos permiten afirmar que, en efecto, se trata de un conde o soberano que entrega su obediencia al obispo? ^{*(Fig.161)}La búsqueda de figuraciones similares más o menos coetáneas ha resultado infructuosa y se constatará que en todas las obras compendiadas donde se presentan un soberano y un obispo, ambos personajes ostentan las insignias o los símbolos reveladores de su distinguida autoridad. Como muestra se citarán uno de los folios de la *Vie de Saint Omer*¹⁰⁹⁶ del siglo XI, donde Dagoberto inviste a San Omer; un panel de la puerta de bronce de la catedral de Gniezno –Polonia–, de 1170, donde Otón III ofrece el cayado episcopal al obispo de Praga; la concordia de la Iglesia y del Estado de un tapiz alemán de finales del siglo XII¹⁰⁹⁷; o la escena de la dedicación, por parte de Carlomagno, de su capilla a la Virgen, ya de 1215¹⁰⁹⁸. En el ámbito de la Corona de Aragón también constan obras coetáneas donde han sido figurados reyes y obispos con sus correspondientes atributos, como evidencian el tercer ejemplar de las *Actas del Concilio de Jaca* y la *Donación de Pedro I al obispo de Jaca*, por ejemplo.

^{*(Fig.162)}La última figuración del epígrafe se halla en un **pilar del claustro del monasterio de Santes Creus**. En él, una mutilada efigie coronada se escolta por dos

¹⁰⁹⁴ Es una indicación de la voluntad divina de que el poder laico debe estar sometido al poder eclesiástico, es decir, una consecuencia de la Querrela de las Investiduras. *Idem*.

¹⁰⁹⁵ La autora llamaba la atención sobre la falta de insignias reales, aunque nada indicaba de la ausencia de las condales y obispales.

¹⁰⁹⁶ Bibliothèque Municipale de Saint Omer (Ms. 698), fol. 7v. ICHTER, *Société médiévale*, pág. 46.

¹⁰⁹⁷ Se conserva en el Schlossmuseum. Quedlinburg (Alemania). BARLETT, *Panorama medieval*, pág. 97.

¹⁰⁹⁸ Se conserva en el Tesoro de la catedral de Aquisgrán. *Ibidem*, pág. 53.



escudos, uno de los cuales todavía conserva su campo palado: no hay duda de que se ha querido representar a un rey de Aragón.

La historia constructiva del monumento revela que la figura ha de corresponder a Jaime II quien, junto con su esposa Blanca de Anjou, asumió el coste del nuevo claustro¹⁰⁹⁹. De hecho, no es la única muestra de la magnificencia regia, pues ésta se invoca no sólo en el capitel inmediatamente anterior a este pilar, sino también en otros de la galería occidental y por medio de emblemas heráldicos combinados con seres híbridos y elementos vegetales que, tratados a modo de marginalia, se convierten en elemento esencial de la decoración de esta dependencia monástica¹¹⁰⁰.

*(Fig.163) Las concomitancias estilísticas que se observan entre parte de esta ornamentación y la escultura de los sepulcros de los reyes cincelada por el maestro de clara ascendencia francesa Pere Bonneuil, han permitido conjeturar si no sería este mismo artífice quien fijó las líneas maestras ornamentales y tipológicas del claustro¹¹⁰¹. Conforme a esta hipótesis, puede advertirse que el esquema de la cabeza que ahora se analiza y el de la sepultura del Justo parece coincidir en líneas generales: las dos presentan largos cabellos que terminan en bucle y ciñen corona de ancho aro salpicado de grandes piedras engastadas del que despuntan salientes florones cuya decoración, no obstante, difiere sensiblemente.

Esta efigie no haría sino evidenciar los lazos establecidos entre el monasterio y la casa real¹¹⁰², conexiones, como queda dicho, ya expresadas iconográficamente por medio de otros sistemas decorativos. *(Fig.164) Acorde con esta línea propagandística no sabemos si por parte del rey o de la comunidad monástica, habría que preguntarse sobre la localización de la representación, pues quizás no sea casual que la supuesta cabeza de Jaime II esté localizada en el primer pilar de la galería Sur que es el inmediato al esquinero, único figurado con escenas bíblicas referentes a la creación de Adán y Eva, y uno de los más relevantes por su ubicación tan próxima a la puerta

¹⁰⁹⁹ El 30 de marzo de 1310, pocos meses antes de la muerte de doña Blanca, los soberanos donaron 50.000 sueldos destinados al claustro y al refectorio. La noticia procede de CABESTANY, *Santes Creus*, pág. 205.

¹¹⁰⁰ ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 47. Uno de los capiteles, al que ya se ha hecho referencia, muestra a dos seres fantásticos que unen sus cabezas, una de ellas con barba y corona a modo de los marginalia o *dròleries* tan propios de los manuscritos de la época. Vid. *(Fig.165).

¹¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 50. Sobre algunos de los artífices que trabajaron en las galerías norte y este remito a Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)", en *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, 1980, en especial las págs. 42-46.

¹¹⁰² Los reyes, que habían escogido este monasterio como lugar de sepultura, no sólo se sumergieron en una importante actividad edilicia, sino que dotaron al cenobio con un importante ajuar litúrgico y numerosas reliquias.



que da acceso desde el exterior, por medio de la llamada *puerta real*, a las dependencias claustrales.

3.3.2.- Claves de bóvedas

Otro de los elementos arquitectónicos susceptibles de decoración donde consta representación regia es el conjunto de claves que coronan las bóvedas de edificios, o de alguna de sus dependencias, de carácter religioso.

*[Fig.166]El primer ejemplar recopilado procede del **pabellón de la fuente del monasterio de Santa María de Veruela**¹¹⁰³, del que se ha afirmado fue el primer cenobio cisterciense fundado en la Corona de Aragón¹¹⁰⁴. Así, en la panda meridional del claustro, frente al refectorio como es habitual, se halla el esbelto lavabo que, de planta hexagonal, abierto hacia el patio a través de arcadas apuntadas y desprovisto de la fuente que albergaba, culmina en una bóveda de seis plementos y nervios de triple bocel que se cruzan en una clave que exhibe una figura ecuestre rodeada de escudos con las armas de Aragón¹¹⁰⁵. En su campo, un jinete, sobre caballo encubertado que se dirige a la derecha, abraza escudo y alza una visible espada que empuña con su mano diestra. Puede observarse que ningún elemento permite confirmar que sea, en efecto, la efigie de un rey de Aragón, si bien las adargas paladas que rodean la clave admiten conjeturar que se trata, cuanto menos, de alguien relacionado con esta ilustre casa.

Numerosos episodios de la historia del monasterio evidencian los importantes vínculos que mantuvo este cenobio con miembros de la casa real desde el mismo instante de su fundación llevada a cabo por don Pedro de Atarés¹¹⁰⁶. En este sentido, cabe recordar las significativas aportaciones llevadas a cabo por la monarquía a favor de Veruela, contribuciones de las que fueron primeros protagonistas Alfonso II y

¹¹⁰³ Este pabellón y el del monasterio de Rueda son los únicos lavabos cistercienses conservados en Aragón. Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1998, pág. 76. Se citará MARTÍNEZ BUENAGA, *Arquitectura cisterciense*.

¹¹⁰⁴ En 1146. UBIETO, *Monasterios medievales*, Págs. 115-116.

¹¹⁰⁵ Escudos heráldicos que pasaron desapercibidos a los ávidos ojos de Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, "Una visita heráldica a Veruela", en *Hidalguía. Separata*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Salazar y Castro, Madrid, s/f.

¹¹⁰⁶ Sobre las relaciones de los abades con los sucesivos monarcas aragoneses remito al compendio que de ellos hace Pedro BLANCO TRÍAS en *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Imprenta Mossèn Alcover, Palma de Mallorca, 1949. A partir de ahora, BLANCO, *Santa María de Veruela*.



Jaime I¹¹⁰⁷; y es que parece ser que la fundación de la abadía, llevada a cabo en tiempos de Ramón Berenguer IV, respondía al deseo de los soberanos de fijar fronteras y colonizar un ámbito conflictivo¹¹⁰⁸. Es verdad que la monarquía no actuó como fundadora, pero los lazos familiares de don Pedro de Atarés con la casa real, pues era bisnieto de Ramiro I, nieto de Sancho Ramírez y, por tanto, aspirante a la corona del reino a la muerte de Alfonso I sin sucesor, confirió al monasterio un evidente carácter regio. En términos de Martínez Buenaga, las continuas donaciones reales que recibió Santa María de Veruela a partir de su establecimiento, no hacían más que afianzar el título “real” que se le otorgaba¹¹⁰⁹. Por su parte, las reinas también jugaron un papel significativo, configurándose como una de las más importantes protectoras María de Luna, esposa del rey Martín I, la cual, según ha sido señalado, había pensado ser enterrada en aquel templo cerca de sus predecesores¹¹¹⁰. Por otro lado, los abades disfrutaron del privilegio de ocupar el cargo de Capellán Mayor de las reinas de Aragón¹¹¹¹, menester que no debió sino perpetuar los cada vez más regulares contactos entre la monarquía y la abadía.

Lo expuesto en el párrafo anterior pone de manifiesto la existencia de unas efectivas relaciones que podrían justificar la presencia de una efigie como la que ahora se analiza; sin embargo, no logra esclarecer si en la clave se representa a un rey de Aragón y, en caso afirmativo, con cuál habría que identificarlo. La fecha del pabellón de la fuente no puede utilizarse para resolver el problema de la identificación, pues ha sido datado desde el segundo tercio del siglo XIII¹¹¹² hasta el tercer tercio del siglo XIV¹¹¹³. Probablemente este desconcierto cronológico derive de la substancial reconstrucción de la que fue objeto el edificio bajo el abaciado de

¹¹⁰⁷ UBIETO, *Monasterios medievales*, pág. 116.

¹¹⁰⁸ MARTÍNEZ BUENAGA, *Arquitectura cisterciense*, pág. 97.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, n. 25.

¹¹¹⁰ Aunque en su testamento estableció querer recibir sepultura en el monasterio de Santa María de Poblet. No obstante, el cenobio cisterciense guarda sepulcros de personas vinculadas, directa o indirectamente, al linaje de los reyes de Aragón: el del primogénito de Jaime II, Jaime y su esposa repudiada Leonor de Castilla; el de Lope Fernández de Luna, bisnieto de Pedro III, yerno de Jaime II, cuñado de Alfonso IV y suegro del rey Martín; y el del duque de Villahermosa don Fernando de Gurrea y Aragón, cuarto nieto de Juan II. DEL ARCO, *Sepulcros reales*, págs. 59-60.

¹¹¹¹ *Ibidem*, pág. 59.

¹¹¹² MARTÍNEZ BUENAGA, *Arquitectura cisterciense*, pág. 176.

¹¹¹³ UBIETO, *Monasterios medievales*, págs. 118-119.



Sancho de Marcilla Muñoz (1362-1383)¹¹¹⁴ tras la ruina ocasionada por la guerra de los dos Pedros¹¹¹⁵.

Sea como fuere, uno de los recursos que aquí puede utilizarse para ofrecer una posible datación es el cotejo de su iconografía con la que se exhibe en los campos de las piezas sigilográficas medievales, fuente, con toda probabilidad, de este modelo compositivo ahora trasladado al género de la escultura. *(Fig.167) Una exploración a la colección de improntas sigilares de los soberanos de los reinos cristianos peninsulares pone de manifiesto que las mayores afinidades se observan con las que fechan hacia mediados del siglo XIII. En Aragón, al margen del temprano y extraviado sello secreto de Jaime I, se confirma la generalización de este tipo iconográfico, del que destaca la sustitución de la lanza por una ostensible espada, a partir de Pedro III, aunque son algo anteriores las piezas batidas por los reyes de Navarra y de Castilla. En estos sellos, además, puede observarse que, salvo en la inscripción que rodea las imágenes y los emblemas que, a veces, campean en escudos y gualdrapas, los soberanos no ostentan ninguna otra insignia proclamadora de su dignidad soberana, lo que favorecería una identificación regia en lo que concierne al personaje de la clave de Veruela. Con todo, si por las similitudes con la sigilografía puede fecharse en la segunda mitad del siglo XIII y puede considerarse la efigie de un rey, ¿por qué cabalga hacia la derecha si esta dirección no fue tomada por el rey de Aragón hasta las improntas de Pedro IV?¹¹¹⁶

Aunque adentrándonos en el terreno de la suposición, cabe la posibilidad de que, en realidad, la clave quisiese manifestar, o dejar memoria como señal de prestigio, el patrocinio de alguien célebre en el monasterio y relacionado con el linaje real, acaso el fundador, don Pedro de Atarés¹¹¹⁷. *(Fig.168) Es precisamente en el reino

¹¹¹⁴ Vigésimo octavo abad del cenobio, fray Sancho fue pariente del rey de Aragón y deudo de los hijos del conde don Lope de Luna. BLANCO, *Santa María de Veruela*, pág. 96.

¹¹¹⁵ El sucesor del abad Marcilla, Fray Pedro Portalés (1383-1399), escribió una carta, unos dicen que al Sumo Pontífice otros sostienen que al rey Martín, en la que hacía relación de los estragos y calamidades sufridos por el cenobio durante las guerras entre los reyes de Castilla y Aragón “que en tiempo de la guerra [...] el Rey de Castilla vino a este monasterio, y lo destruyó y lo disipó y se llevó casi todos los bienes muebles que en él halló [...] Que el mismo Rey de Castilla destruyó y derribó los lugares del monasterio [...] que en donde solían vivir doscientos hombres, apenas hay ahora treinta”. *Ibidem*, págs. 102-103.

¹¹¹⁶ La única excepción fue el sello secreto de Jaime I que se conoce, únicamente, por el dibujo que realizó Oudot en su catálogo a partir de una pieza conservada en el archivo municipal de Montpellier. M. OUDOT DE DAINVILLE, *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier. Texte et 492 dessins de M. Oudot de Dainville archiviste de la ville de Montpellier*, Laffitte-Lauriol, Montpellier, 1959, pág. 36. En adelante, OUDOT, *Sceaux*. Hoy no es posible el análisis del sello porque se ha perdido. Más detalles en el capítulo dedicado a sigilografía.

¹¹¹⁷ Su pertenencia a la familia regia justificaría la presencia de los escudos de los palos de Aragón mientras que la dirección tomada por el hidalgo quizás sea un recurso para hacer constar su conexión



de Navarra donde se encuentran los más tempranos y abundantes ejemplos de claves representativas con el rey ecuestre embrazando escudo y con la espada en alto: de mediados del siglo XIII fecha la clave de la parroquia de la Asunción de Miranda de Arga, mientras que ya se adentra en la segunda mitad de la misma centuria la perteneciente a la sacristía de Santo Domingo de Estella, que tradicionalmente viene siendo identificada con Teobaldo II¹¹¹⁸.

*(Fig.169) En ámbito catalán la única obra con iconografía similar es la **clave de Santa María del Mar** que, anterior a 1378, se localiza en el quinto tramo de la bóveda central del templo barcelonés. En su campo, salpicado de estrellas de ocho puntas, un rey ataviado con perpunte palado sobre cota de mallas y cubierto por yelmo coronado, monta un caballo con gualdrapas blasonadas que marcha, como es habitual en la sigilografía de la época de los reyes de Aragón, hacia la derecha. De acuerdo con lo acostumbrado en las improntas céreas o metálicas, que siempre hay que tomar como modelo de este tipo de figuraciones, alza una ostensible espada con su izquierda al tiempo que presenta, con la derecha, un visible escudo invadido por su señal real.

La exhumación de un documento escrito el 11 de junio de 1380 en la cancillería del Ceremonioso¹¹¹⁹ confirma que es o que ya fue interpretada por entonces como una representación de Alfonso IV. De acuerdo con la noticia documental, Pedro IV ordenaba la reparación de una clave esculpida donde “*erat effigies illustrissimi domini regis Alfonsi patris nostri memorie recolende*” que se había dañado a raíz de un incendio acaecido un fatídico día de San Esteban de 1379¹¹²⁰ y que había asolado la iglesia. La restauración, que se hizo colocando en la piedra un añadido de yeso esculpido y pintado con la misma efigie al ser imposible quitar la clave sin desmontar

con el reino navarro; recuérdese que su abuelo Sancho Ramírez fue, además de rey de Aragón, rey de Pamplona.

¹¹¹⁸ Ambas piezas son estudiadas en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Imagen del rey*, págs. 375-376 y en Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ y Faustino MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 1996, pág. 163. En lo que sigue, MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos*.

¹¹¹⁹ Se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (Reg. 1364, fol. 144) y se publicó en RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CCXXIX, pág. 217.

¹¹²⁰ En la crónica del *Racional de la Ciutat* se hace referencia al suceso: “*Fuit incensus, casualiter, magno ignis in ecclesia Sancte de Marie Barchinone, propter quem ignem fuerunt combusta bastimenta fuse cuiusdem archade minore et altera maius, et maximum dampnum in ipsa ecclesia, qua die fuit celebratum festum Natali Domini*”. Fragmento extraído de DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 590, n. 1.



toda la bóveda¹¹²¹, fue inmediata, pues consta el pago a Pere Serra y Berenguer Martí, “*obrsers de la esgleya de madona santa Maria de la Mar de la ciutat de Barchinona*” que se ocuparon de dicho encargo, tan sólo un mes después, en julio de aquel mismo año¹¹²². La casualidad no está detrás del rápido interés del soberano por los trabajos de rehabilitación, pues don Pedro siempre fue muy consciente del uso propagandístico que podía dar a este tipo de decisiones. En este sentido es preciso recordar que, además del impacto social, pues el incendio se cobró cuantiosos heridos¹¹²³ y muy pronto los feligreses, con gran ímpetu, se pusieron en movimiento para la restitución de lo dañado, las obras del templo se habían iniciado en nombre del rey Alfonso IV, tal y como immortalizan las dos lápidas conmemorativas de la entrada, elogio del soberano: “*En l’any MCCCXXIX, regnant n’Anfos, per la gràcia de Déu rei d’Aragó qui conqués lo regne de Sardegna*”¹¹²⁴. Estas losas confirman el carácter original de la clave: la de recordar al rey que actuó como promotor y protector de la iglesia de manera similar a como, parece ser, años antes un conde era figurado en la quinta clave de la bóveda central de Santa María de Castelló de Empúries¹¹²⁵.

*^(Fig.170) Como es posible observar, las analogías compositivas entre la clave barcelonesa y los sellos abiertos en tiempos de Alfonso IV son evidentes, por lo que cabría sospechar que el artífice se hubiera inspirado, para su ejecución, en algún ejemplar emitido por la cancillería de aquel monarca. Es evidente que en la reparación realizada en tiempos de Pedro IV también se tomaron como modelo

¹¹²¹ Joan BASSEGODA I NONELL, *Guia de Santa Maria de la Mar*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1987, págs. 30-31. Aparecerá como BASSEGODA, *Santa Maria*.

¹¹²² Parte de la letra de pago dice así: “*los quals [P. Serra y Berenguer Martí] lo dit senyor [Pedro IV] mana donar per reparació de una clau de la volta de la dita esgleya de madona santa Maria de la Mar que era figurada la semblança del senyor rey n Amfos de bona memoria, pare del dit senyor, la qual clau fo cremada per foch que s pres en la dita esgleya [...] .C. florins d or*”. RUBIÓ, *Documents*, vol. II, doc. CCXXIX, pág. 217, n. 1.

¹¹²³ Aquella noche hubo víctimas en el hospital de la ciudad, que hicieron constar la circunstancia y el lugar del accidente. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 590.

¹¹²⁴ Se hallan instaladas a lado y lado de la puerta contigua al Fossar de les Moreres, con texto en catalán y latín respectivamente. El texto aparece transcrito en Antonio DE CAPMANY Y DE MONPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona. Publicadas por disposición y a expensas de la Real Junta y Consulado de Comercio de la misma ciudad y dispuestas por D. Antonio Capmany y de Monpalau. Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, 1792. edición reeditada*, vol. II, 2ª parte, Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona, Barcelona, 1963, pág. 1023. En adelante, DE CAPMANY, *Memorias históricas*.

¹¹²⁵ La iglesia fue concebida a partir de 1260. Conforme a Francesca Español esta clave indica el grado de implicación condal ya que, aunque el jinete que exhibe ha sido identificado como San Jorge, el carácter heráldico de la imagen insinúa, a su entender, la evocación de un destacado promotor. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 115. Una publicación reciente mantiene la tradicional identificación con San Jorge. Vid. Pere FREIXAS CAMPS, “Santa Maria de Castelló d’Empúries”, en PLADEVALL (Dir.), *Art gòtic*, vol. II, pág. 53.



aquellas mismas piezas sigilares ya que, desde 1343, el Ceremonioso utilizaba unos modelos iconográficos muy diferentes a los empleados por su padre.

Los hechos históricos llevaron a que la iglesia fuera víctima, en 1936, de un nuevo incendio que ocasionó la pérdida de todos los relieves que decoraban las claves con una única excepción, la que representaba a Alfonso IV¹¹²⁶, pues el fuego tan sólo provocó el desprendimiento del yeso, con lo que quedó la silueta original del rey a caballo, al galope y con la espada por encima del casco. Con el tiempo, el templo fue restaurado en su totalidad, incluidas, claro está, las claves arruinadas. Como puede apreciarse a través de las fotografías antiguas, la efigie reparada conserva su esquema original, si bien se advierten algunos cambios en lo que concierne al número y ubicación de las estrellas, la diferencia en la ornamentación de la cabezada del caballo, el añadido del peripunte palado que sobresale por encima de sus rodillas y por debajo de su adarga, o la incorporación de la vaina de la espada.

El patrocinio de los reyes de Aragón también se hizo constar en dos de las **claves de la catedral de Barcelona**. *^(Fig. 171) En alguna ocasión se ha señalado si Lupo di Francesco fue el maestro que cinceló la que muestra una preciosa imagen sacra en pie y flanqueada por sendos escudos cuartelados con las armas de Blanca de Anjou (†1310)¹¹²⁷ conforme a un esquema similar al que se observa en zócalos y guardapolvos de algunos retablos de la época¹¹²⁸. Tradicionalmente identificada con Santa Eulalia, pues es la clave que se sitúa en vertical a su cripta, la ausencia de los elementos alusivos a su martirio¹¹²⁹ y de la aureola de santidad, que quizás se añadió en una intervención posterior a 1973¹¹³⁰, han llevado a pensar si no sería una representación de doña Blanca, identificación que se vería reforzada por el material con que está esculpida, el alabastro blanco, en honor, parece ser, al nombre de la

¹¹²⁶ DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 591.

¹¹²⁷ BASSEGODA, *Els treballs i les hores*, pág. 71. En el esquema de claves que, de la catedral barcelonesa, han realizado últimamente Josep Bracóns y M^a Rosa Terés, aparece la identificación con Santa Eulalia. Vid. Josep BRACÓNS I CLAPÉS y M^a Rosa TERÉS I TOMÀS, "La Catedral de Barcelona", en PLADEVALL (Dir.), *Art gòtic*, vol. I, págs. 286-287. En lo que sigue, BRACÓNS y TERÉS, *Catedral de Barcelona*.

¹¹²⁸ Donde las figuras sacras aparecen flanqueadas por los escudos blasonados de los promotores. Muestras cercanas y conocidas son, por ejemplo, el retablo principal de la capilla del palacio de la Almudaina enviado a Mallorca por el rey Pedro IV en 1353, o el retablo de Santa Úrsula, realizado por Joan Reixac en 1468. En ambos casos la heráldica se exhibe, por imperativos estructurales de las tablas, encima y debajo de las imágenes santas.

¹¹²⁹ La cruz en aspa o de San Andrés o una pequeña cruz rematada en un disco y la palma del martirio. Algunas veces una paloma escapa de su boca. RÉAU, *Iconografía*, tom. 2, vol. 3, pág. 482.

¹¹³⁰ Pues Durán i Sanpere no vio, según la descripción que realiza en su publicación de 1973, la aureola que hoy se distingue, con tanta claridad, tras la imagen. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, pág. 8, n. 1. Quizás esta aureola ya existió desde el principio aunque no pudo apreciarse hasta que la clave fue objeto de las labores de limpieza y de restauración.



reina¹¹³¹. El carácter sagrado que ciertos cronistas quisieron dar a quien denominaron como “*la santa reina dona Blanca, de santa pau*”¹¹³², es una razón que podría explicar la representación de la soberana en tal guisa, pero ciertos detalles iconográficos hacen conveniente que tal identidad sea tomada con cierta cautela. *(Fig.172) Por un lado, y salvo las armas cuarteladas de Aragón y Anjou, que parece indicar un posible mecenazgo real¹¹³³, la ausencia de insignias regias en la imagen que, por otra parte, presenta cabello suelto ceñido por diadema muy similar al tocado que luce la Santa en la escena del sepulcro relativa a la comparecencia ante el tribunal de justicia. Por otro lado, los dos objetos que lleva en sus manos, del que se ha logrado distinguir un libro en su izquierda, lo que cargaría de cierto carácter sacro a la problemática imagen¹¹³⁴.

*(Fig.173) Si, finalmente y a pesar de todo, la representación resultase ser de una soberana, ¿de dónde pudo tomarse el modelo iconográfico? Las únicas figuraciones más o menos contemporáneas en las que constan reinas en pie y flanqueadas por escudos, aunque también acompañadas por el resto de insignias propias de su dignidad, esto es, corona, cetro y pomo, se encuentran en el soporte de la sigilografía. No obstante, la primera reina de Aragón que utilizó improntas de este tipo fue, conforme al corpus efectuado¹¹³⁵, Leonor de Sicilia, reina desde 1349 hasta el año de su muerte, 1375 y, por lo tanto, de época posterior a la supuesta cronología de la clave que, si se acepta fue cincelada por Lupo di Francesco, debería fechar entre 1327, año de la llegada del maestro a Barcelona, y 1336, cuando volvió a tierras italianas¹¹³⁶. Las únicas piezas céreas peninsulares que exhiben esta iconografía y que son anteriores a la supuesta fecha de ejecución de la obra barcelonesa pertenecen a Juana I de Navarra (1274-1305)¹¹³⁷, improntas que debió conocer la

¹¹³¹ *Ibidem*.

¹¹³² MUNTANER, *Crònica*, cap. CLXXXII. Se recordará que este punto ya ha sido mencionado en anteriores líneas.

¹¹³³ Muestra del patrocinio del rey, se observan otros señales de la Casa Real en dos claves del deambulatorio que, de acuerdo con las dos inscripciones que flanquean la puerta de San Ivo y que conmemoran los inicios de las obras el 1 de mayo de 1298, “*regnante illustrissimo domino Jacobo rege Aragonum, Valencia, Sardinie, Corsice, comiteque Barchinone*”, deben referirse a Jaime II, esposo de doña Blanca. El fragmento ha sido extraído de BRACÓNS y TERÉS, *Catedral de Barcelona*, pág. 285.

¹¹³⁴ En su mano derecha parece sujetar un pequeño objeto alargado.

¹¹³⁵ Que se basa en el muy completo compendio de Ferran DE SAGARRA I SISCAR, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vols. I-III, Estampa d’Henrich, Barcelona, 1916-1931. En lo que sigue, DE SAGARRA, *Sigi.lografia*.

¹¹³⁶ Más información sobre este autor en BRACÓNS, *Lupo di Francesco*.

¹¹³⁷ Quien había casado con el Capeto Felipe el Hermoso, IV de Francia y I de Navarra. En el capítulo dedicado a los sellos ya se vio el papel de la dinastía francesa en la adopción de este tipo sigilar por parte de las reinas de Aragón.



cancillería aragonesa. Las relaciones mantenidas entre los reinos aragonés y navarro no explican la transposición de este tipo compositivo a la obra escultórica de la catedral, y menos todavía si se tiene en cuenta que, conforme a la fecha que se ha dado a la clave, esta iconografía todavía no era conocida y asimilada por parte de los súbditos del rey de Aragón. Desde luego, este problema se dispararía si se aceptase una datación posterior para la clave, aunque las dificultades con respecto a la identificación de la imagen todavía se mantendrían pues, como queda dicho, salvo los escudos, ningún otro elemento parece justificar que la figura sea interpretada como la efigie de Blanca de Anjou.

*^(Fig.174)Menos problemática es la cuarta clave de la nave central donde, arropados por una Virgen de la Misericordia, aparecen, entre varios personajes civiles y religiosos conforme al esquema habitual de este tipo iconográfico¹¹³⁸, dos individuos coronados. El rey se ubica, en pie, a la derecha de María y se acompaña de varios individuos, entre los cuales destaca el Sumo Pontífice arrodillado en primer término¹¹³⁹. En el otro lado, aunque esta vez en posición orante, se aprecia a una reina quien, en compañía de una joven, reza ante la Virgen junto con otras damas estantes, la primera de ellas religiosa, que ofrecen rigurosa simetría a la composición.

Los documentos conservados indican que esta clave fue colocada en 1381¹¹⁴⁰, de modo que si los individuos representan a los protagonistas de la época, éstos deberían identificarse con el papa Urbano VI, el obispo don Pedro de Planella y los reyes Pedro IV y Sibila de Fortià. Conforme a estas mismas identificaciones, la joven situada al lado de la reina quizás pudiera efigiar a doña Isabel de Aragón¹¹⁴¹ quien, nacida en 1376, fue la única hija de Sibila con el Ceremonioso. La hipótesis identificativa parece más probable que la que sostiene que pudiera representar el momento de la fundación de la Orden de la Misericordia¹¹⁴², pues esta clave fue

¹¹³⁸ Sobre esta cuestión remito al anterior capítulo dedicado a la pintura.

¹¹³⁹ Joan Bassegoda identificó al resto de presentes como un cardenal, el obispo y un canónigo. JOAN BASSEGODA I NONELL, *La catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972*, Técnicos Asociados, Barcelona, 1973, pág. 142. En adelante se verá como BASSEGODA, *Catedral de Barcelona*.

¹¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹¹⁴¹ Isabel de Aragón (†1424) casó con el conde de Urgell Jaime II, apodado como el Desventurado. CENTELLAS (Coord.), *Reyes de Aragón*.

¹¹⁴² Con lo que el rey debería identificarse con Jaime I. Esta sugerencia fue advertida en BASSEGODA, *Catedral de Barcelona*, pág. 142. Cuenta la leyenda que la Virgen se apareció en la noche del 2 de agosto de 1218 a San Pedro Nolasco, a San Raimundo de Peñafort y al rey Jaime I para ayudarles a poner en práctica el plan que ya habían concebido: el de fundar una orden destinada a redimir a los cristianos cautivos bajo el yugo de los infieles. Gracias a esta milagrosa aparición de María la orden quedó fácilmente fundada y aprobada. Manuel TRENS ÓDENA, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946, pág. 322.



colocada bajo el segundo año de pontificado del obispo Pedro de Planella cuyas armas se localizan a los lados del tambor¹¹⁴³ de esta pieza escultórica.

*(Fig.175)El único precedente recopilado en el que se halla la imagen orante de un rey, si bien en solitario, ante una imagen sagrada, aunque dispuesta en otra clave contigua, es la que se conserva en la **capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca**. Anterior a 1327, pues consta que a partir de aquel año ya se trabajaba en la decoración interior del significativo ábside¹¹⁴⁴, una de las claves presenta a un soberano arrodillado que reza ante la imagen de Dios Padre entronizado.

La identificación del monarca es dudosa, aunque la presencia de losanges palados en los tambores indican que se trata de algún miembro perteneciente a la casa real de Aragón o, por extensión, a la casa real mallorquina. Por un lado, y de acuerdo con algunos autores¹¹⁴⁵, podría representar al Conquistador quien había decidido, de acuerdo con la natural preocupación por remodelar o “purificar” el más importante recinto religioso considerado como sacrílego tras un episodio bélico de cruzada, la construcción de un templo cristiano sobre la anterior mezquita musulmana. Esta identificación quizás derive de la idea tradicional a la que se refería Joan Domenge que suponía que la catedral de Mallorca no sólo fue comenzada casi inmediatamente después de la conquista por parte de Jaime I, sino que los trabajos avanzaron a una velocidad tan vertiginosa que al cabo de pocos años el Conquistador pudo verla terminada¹¹⁴⁶.

No obstante, de acuerdo con el devenir de los hechos, el rey efigiado en la clave también podría representar a Jaime II, con quien, en realidad, se hizo efectivo el inicio de la construcción catedralicia al establecer en su testamento, otorgado en 1306, la importante donación de 2000 libras para la edificación del proyecto destinado a recibir sus despojos mortales¹¹⁴⁷. Conforme a esta hipótesis, la clave estaría destinada a proclamar al primer rey privativo de Mallorca como esencial promotor en la financiación de las obras de la nueva catedral gótica en un espacio reservado, en exclusiva, para él y sus descendientes, ámbito funerario ideado para

¹¹⁴³ Fue descrita por Bassegoda como “pez de oro sobre campo de oro y de negro”. BASSEGODA, *Catedral de Barcelona*, pág. 142. Sin embargo, conforme a los armoriales antiguos, debería ser “*D’or e una fava d’atzur e sus ella una palaya d’argent*”, tal y como se presenta en su sello y en la silla episcopal de la catedral. DE RIQUER, *Heràldica catalana*, vol. I, pág. 248, n° 342.

¹¹⁴⁴ DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 131. En 1329 se encargaron las vidrieras al maestro de Siena Matteo di Giovanni. COLL, *Catedral de Mallorca*, pág. 41.

¹¹⁴⁵ MATHEU, *Capilla real*, pág. 117 o COLL, *Catedral de Mallorca*, pág. 41, por ejemplo.

¹¹⁴⁶ Joan DOMENGE I MESQUIDA, “Tres siglos de obras en la Catedral”, en PASCUAL (Coord.), *Catedral de Mallorca*, pág. 24.

¹¹⁴⁷ DURLIAT, *Regne de Mallorca*, pág. 130.



sus propios restos y los de sus sucesores en el cetro de la inesperadamente efímera corona insular.

3.3.3.- *Ménsulas*

El último epígrafe de figuraciones del rey de Aragón ubicadas en elementos que forman parte de arquitecturas lo conforman aquellas que se hallan, con una finalidad muchas veces similar a las anteriores, en las ménsulas.

*(Fig.176) Las primeras, si se sigue un orden cronológico, son las dos cabezas que flanquean la ya comentada **Puerta Real del monasterio de Santes Creus**, de hacia 1332-1336¹¹⁴⁸. En ella, bajo los arranques de unos arcos que nunca fueron concluidos, se disponen un par de testas coronadas que se corresponden a un rey y a una reina. De acuerdo con lo dicho en anteriores líneas, donde se evidenciaba el papel de Jaime II y Blanca de Anjou como promotores del cenobio y donde se ponía de manifiesto su voluntad de construir en aquel lugar exacto su palacio-residencia, ambas efigies deberían corresponder a tales soberanos¹¹⁴⁹. La de la reina, en la parte izquierda de la puerta, presenta un rostro mutilado que se enmarca por espléndida corona y característica mentonera cuyos pliegues se superponen, en la zona superior del pecho, al decorado brial con que se acicala. Justo en el otro lado y en mejor estado de conservación se localiza el busto del rey que, con barba partida y cabellos ondulados, también ciñe corona y se atavía con una ropa de rico género ornado con profusión. Encima de ambos se ubican dos símbolos de los Evangelistas: el Hombre sobre la supuesta doña Blanca, y el Toro sobre quien se supone representa a don Jaime II¹¹⁵⁰.

*(Fig.177) La utilización de imágenes regias como tema iconográfico de ménsulas ubicadas en los accesos de los templos o de ciertos ámbitos religiosos es relativamente frecuente en el siglo XIV. Ejemplos representativos son los que ofrecen las catedrales de Ely y de Westminster, donde multitud de cabecitas coronadas, algunas de ellas identificadas con soberanos concretos, pueblan, además de

¹¹⁴⁸ Sobre la cronología remito al análisis de las supuestas imágenes regias que decoraban las hornacinas laterales, hoy vacías, que se disponen a ambos lados de la citada puerta.

¹¹⁴⁹ Aunque han pasado desapercibidas por parte de numerosos investigadores, César Martinell explicaba, sobre ellas, que "alguien ha dicho si representaban a Jaime II y su esposa Blanca, quienes pagaron esta obra". MARTINELL, *Santes Creus*, pág. 217.

¹¹⁵⁰ Nótese que este símbolo es el mismo que acompaña al ya analizado rey esculpido que se localiza en la zona del claustro y que se flanquea por sendos escudos de Aragón. Con toda probabilidad los otros dos símbolos, el águila y el león, iban a ser colocados sobre los arranques de los arcos del otro lado del porche que nunca llegó a edificarse.



misericordias y pinjantes de arcuaciones, diversos elementos arquitectónicos, entre ellos los que aquí se trata¹¹⁵¹. *(Fig.178) En la península también constan algunas muestras tempranas similares aunque dentro de espacios píos, como puede ser el caso de la decoración de la portada de la iglesia de Santa Ana en Sevilla¹¹⁵², del claustro de la catedral de León, donde se ha querido identificar a los reyes de dos ménsulas con las efigies de Sancho IV¹¹⁵³ y de Alfonso XI, este último flanqueado por el obispo del Campo y por una figura femenina de difícil interpretación. De carácter distinto aunque ya de finales del siglo XIV, es el personaje coronado que, sentado con las piernas cruzadas, decora una de las ménsulas del refectorio de la catedral de Pamplona¹¹⁵⁴ como resultado, quizás, del uso que tenía dicha sala en determinados acontecimientos, como los juramentos reales¹¹⁵⁵.

*(Fig.179) La siguiente figuración, esta vez de una reina de Aragón, se ha localizado en el claustro del **monasterio de Santa María de Jonqueres**, cenobio que, entre 1871 y 1888, fue trasladado a pleno *Eixample* de la ciudad de Barcelona¹¹⁵⁶. Es verdad que este cambio de localización comportó una alteración parcial de la apariencia del conjunto primitivo, modificación estructural que no afecta al presente estudio, pues la ménsula en cuestión mantiene lo que debió ser su ubicación y fisonomía primitivas¹¹⁵⁷.

¹¹⁵¹ Paul Binski se preguntaba si las cabecitas de la sillería del coro de Westminster no representarían a los participantes en la historia de la fundación de la abadía. BINSKI, *Westminster abbey*, págs. 125-126.

¹¹⁵² Fue fundada en 1276 y es una de las primeras iglesias que se construyeron en Sevilla tras la conquista por parte de Fernando III. Parece ser que Alfonso X la edificó como testimonio de la gratitud que sentía hacia el Altísimo por haber sanado de una dolencia ocular que lo aquejaba. Sobre la fundación, remito al tradicional trabajo de José GESTOSO Y PÉREZ, *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan de arquitectura, escultura, pintura, grabado, orfebrería, cerámica, etc., etc.*, Establecimiento Tipográfico de El Orden, Sevilla, 1884, pág. 17. En el ángulo del friso de la izquierda de la única portada que conserva algo de la obra original, parece distinguirse una cabecita coronada; ¿Podría tratarse de Fernando III, conquistador de la ciudad, o Alfonso X, fundador del templo?

¹¹⁵³ FERNÁNDEZ, *Corpus*, nº 238, pág. 475.

¹¹⁵⁴ Se configura como la primera muestra hispana de armorial en claves de bóvedas y una de las primeras en Europa. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos*, pág. 40.

¹¹⁵⁵ Fue interpretada como una figura "con el derecho y el poder de gobernar las cosas", un "príncipe coronado" que ocupa el lugar que le corresponde a la cabeza de la creación en la tierra. Carlos MARTÍNEZ ÁLAVA, "Escultura gótica", en *La catedral de Pamplona. 1394-1994*, vol. I, Caja de Ahorros de Navarra, Gobierno de Navarra, Cabildo Metropolitano de Pamplona, Pamplona, págs. 301-304. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Imagen del rey*, pág. 385, n. 30.

¹¹⁵⁶ La ubicación original del monasterio se encontraba en el espacio hoy delimitado por la plaza Urquinaona, la calle Jonqueres y la Vía Layetana. Antoni CONEJO DA PENA, "Els darrers claustres monàstics gòtics", en PLADEVALL (Dir.), *L'art gòtic*, vol. II, pág. 240. Se verá CONEJO, *Darrers claustres*.

¹¹⁵⁷ Se conoce cómo era el convento antes de la reubicación por un concurso convocado por la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País en 1864 para la redacción de monografías sobre la iglesia de Jonqueres. El premiado fue Miquel Garriga Roca y su trabajo permaneció inédito hasta su publicación en 1899. Lamentablemente, en la descripción que realizó sobre el claustro, nada dice de la ménsula que aquí se comenta. Véase Miquel GARRIGA Y ROCA, *Monografía del Monasterio de Santa María de*



La vinculación regia al monasterio consta ya desde tiempos de Jaime I, cuando en 1269 el monarca hacía donación del molino Carbonell a las religiosas, ya trasladadas a la Ciudad Condal desde los alrededores de Sabadell¹¹⁵⁸. De hecho, parece ser que el propio Conquistador puso la primera piedra al tiempo que contribuía económicamente con 200 sueldos y 50 doblas de oro para comenzar las obras¹¹⁵⁹. Unos años más tarde, el 3 de junio de 1293, reapareció el patrocinio de los reyes de Aragón cuando Jaime II dio permiso a las religiosas para trasladarse de nuevo y edificar un nuevo monasterio, amparo regio que volvió a manifestarse en tiempos de Pedro IV, con quien, además de destinar 500 sueldos para la construcción del claustro en 1366¹¹⁶⁰, se fundaron otros importantes beneficios¹¹⁶¹.

Con estos datos, la presencia de una ménsula con una efigie soberana parece estar justificada pues, del mismo modo que en los prominentes ábacos de la galería los escudos heráldicos flanqueados por rosáceas anuncian los diversos linajes que, de una manera u otra, contribuyeron a la fábrica del claustro, esta ménsula coronada no tiene otra finalidad que la de celebrar la importante promoción regia.

Sobre busto ataviado con brial decorado en su reborde, una cabeza, que presenta largos cabellos ondulados, ciñe corona floronada y muestra, a ambos lados, dos escudos blasonados: uno con los palos de Aragón y otro cuartelado en aspa de Aragón-Sicilia. Esta heráldica nos lleva, necesariamente, a Leonor de Sicilia quien también la empleó en sus improntas céreas. Por otra parte, las noticias publicadas evidencian no sólo que el recinto claustral comenzó en 1366, sino también que debió

Junqueras de Barcelona. Ó sea Memoria Descriptiva, Histórica y Arqueológica del Mismo De su Iglesia y De su Claustro. Acompañada de los respectivos dibujos de plantas, alzados, secciones y detalles. Todo con arreglo al programa de la digna Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, y en opción al premio 5º de los que ofrece adjudicar el día 19 de noviembre del presente año de 1864, Tipografía La Académica, de Serra hermanos y Russeli, Barcelona, 1899, en especial págs. 13-18.

¹¹⁵⁸ PAULÍ, "El monasterio de Santa María de Junqueras", en *Ilustración Católica*, 1935, págs. 865-866. Citado en M^a Pilar IBÁÑEZ LEIRÍA, "La fundación y primera época del monasterio de Junqueras (1212-1389)", en *Anuario de Estudios Medievales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1981, pág. 363, n. 5. Se verá IBÁÑEZ, *Fundación*.

¹¹⁵⁹ Archivo de la Corona de Aragón, Fondos Monacales, leg. 8, doc. 8, fol. 49 conforme *Ibidem*, pág. 363, n. 6.

¹¹⁶⁰ CONEJO, *Darrers claustres*, pág. 241. Téngase en cuenta que esta aportación económica se realizó cuatro años antes de que el soberano promulgase una Real Cédula que prohibía en adelante que ningún monasterio, iglesia y otros lugares píos ya edificados, pudiesen aumentar y extender sus claustros, cecas, huertas ni otras estancias y que, en lo sucesivo, tampoco se edificase ninguno. Esta Cédula, expedida el 5 de marzo de 1370, estaba destinada a frenar la congestión edilicia de la ciudad. Se encuentra en el Archivo de la Corona de Aragón en el registro intitulado *Gratiarum Petri III*, 46, fol. 154 conforme a las noticias de DE CAPMANY, *Memorias históricas*, vol. I, págs. 917-918.

¹¹⁶¹ Según cuentan ciertas fuentes, Guillerma de la Torra, priora del monasterio entre 1330 y 1340, asistió al segundo traslado de Santa Eulalia. IBÁÑEZ, *Fundación*, pág. 369. Por otra parte, Agustí Durán recordaba que las abadesas de este monasterio también tomaron parte del cortejo fúnebre en honor a Eleonor, prima hermana de Pedro IV y esposa del rey de Chipre. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 592.



concluirse hacia 1400, aunque la documentación menciona un pago relativo a una pequeña obra 25 años después¹¹⁶². Este marco cronológico no desmiente la identificación, pues doña Leonor fue reina de Aragón entre 1349, año de sus esponsales con Pedro IV, y 1375, año de su muerte.

Al igual que ocurría con los casos anteriores, el cenobio de Santa María de Poblet ofrece otros ejemplos de ménsulas que son, o han sido, interpretadas como cabezas de reyes. ^{*(Fig.180)}La primera de ellas, que representa la **calavera de una reina**, puede contemplarse en el museo de la abadía y ha sido fechada a inicios del siglo XV. El desconocimiento de su ubicación original impide no sólo precisar algo más su datación, sino también saber los motivos de su realización y su exacto significado, si es que tuvo alguno más allá del evidente sentido funerario que la imagen pudo tener al haber sido el cenobio el más importante panteón regio de los reyes de Aragón.

^{*(Figs.181-183)}La siguiente figuración regia se halla en el **palacio del rey Martín**, una de las obras más emblemáticas del *magister domorum*¹¹⁶³ Arnau Bargués, el arquitecto que concentró gran parte de empresas civiles de mayor relevancia en Cataluña¹¹⁶⁴. Resultado de la voluntad del Humano de disponer de un agradable espacio para sí y para su familia¹¹⁶⁵ dentro del ámbito monástico¹¹⁶⁶ y muestra de las

¹¹⁶² El 31 de agosto de 1425 se pagaron 22 libras al maestro Bartomeu Gual por la realización de dos arcos en la planta baja del claustro "*pro faciendo in claustro inferiori dicti monasterii duos archos cuiusdam claustri*". El fragmento procede de IBÁÑEZ, *Fundación*, pág. 369.

¹¹⁶³ Según aparece en ciertos documentos. MARTINELL, *Monestir de Poblet*, pág. 133 y César MARTINELL, "El arte en Poblet", *Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona*, julio.diciembre, 1935, Librería Francisco Puig, Barcelona, 1935, pág. 39.

¹¹⁶⁴ Junto a Jordi Safont. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 29. Es significativo que también se ocupara del palacio de Valldaura, donde consta que trabajaba en 1406. Daniel GIRONA I LLAGOSTERA, "Itinerari del rei en Martí", en *Anuari de L'Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1916, págs. 185-186. Citado en M^a Rosa TERÈS I TOMÀS, "El Palau del Rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau", en *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n^o 16, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990, pág. 22. Será citado TERÈS, *Palau del rei Martí*.

¹¹⁶⁵ En este sentido, Martín I se acercaba al proyecto de Elisenda de Montcada, quien se hizo construir un espacio palatino cerca del convento de Pedralbes donde vivió durante todos los años de su viudedad. En esencia, se procuraba un espacio cómodo, en el que no tuviera que afrontar los rigores de la vida conventual, y próximo al cenobio para disfrutar de los beneficios espirituales deseados. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "Els palaus abacials i residències reials als monestirs", en PLADEVALL (Dir.), *L'art gòtic*, pág. 281 –se verá ESPAÑOL, *Palaus abacials*–. Recuérdese que el palacio de Pedralbes fue destruido a instancias de doña Elisenda, quien había ordenado en su testamento que se vendiesen sus joyas y vajillas y que se demolicen las habitaciones donde vivía como reina para que no quedase ningún resto de carácter profano en el recinto conventual. Antoni PLADEVALL FONT y Francesc CATALÀ ROCA, *Els monestirs catalans*, Destino, Barcelona, 1968, pág. 212. En adelante, PLADEVALL y CATALÀ, *Monestirs catalans*.

¹¹⁶⁶ Francesca Español ya advirtió sobre lo inusual de la ubicación de este palacio al invadir la parte del espacio reservado a la comunidad. Si hasta entonces las estancias reservadas para los reyes se encontraban en el sector de la enfermería, con la nueva disposición real lo que se ocupaba era la zona que en las casas cistercienses estaba reservada a los legos. Era, en términos de la investigadora, "una



estrechas relaciones mantenidas entre la realeza y el monasterio¹¹⁶⁷, entre 1397 y 1406¹¹⁶⁸ se erigió este precioso palacio que, según Vives i Miret, parece repetir la disposición, el emplazamiento e incluso las medidas del proyectado para Santes Creus por parte de Jaime II y Blanca de Anjou¹¹⁶⁹. Pese a lo dicho hasta ahora, que es lo comunmente aceptado por los historiadores, hay que hacer constar que en el documento donde el rey Martín ordena la construcción señala que desea edificar algunas dependencias, palacios y edificios para su corte y seguidores, fuera del claustro, sobre los lugares llamados *del cubar*¹¹⁷⁰.

Entre las distintas dependencias, en las más importantes de las cuales se localizan ángeles tenantes con los escudos de los dos promotores regios¹¹⁷¹, destaca la de la capilla real porque en su acceso fue dispuesta una puerta similar a la de la fachada aunque sus arcos reposan, esta vez, en sendas cabecitas, una de ellas coronada. Lejos de poder demostrar que es, en efecto, la efigie de un rey o de una reina de Aragón, se podría conjeturar, sin embargo, que la presencia de esta imagen se explica bien por el ámbito áulico en el cual se inserta, bien por dar acceso a uno de los más significativos espacios reservados al rey, que no era otro que el lugar desde donde aquel podía asistir, en privado y por medio de una abertura que permitía ver cómodamente el altar, al Santo Oficio que se celebraba diariamente¹¹⁷². No obstante, es preciso señalar que la profusión de capiteles y ménsulas con variado ornato de carácter religioso o profano que decora puertas, ventanas y muros de este

intromisión del rey en el ámbito monástico, cosa absolutamente afín a sus intereses espirituales". ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 17. El primer texto que alude a la existencia de aposentos reales en Poblet es uno fechado el 7 de mayo de 1381, donde Pedro IV decía haberlos visto personalmente, "*a uy*", en muy mal estado, por lo que determinaba "*enfortir la dita part, per manera que negun perill ne puixa tembre*". Fragmento extraído de ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 316.

¹¹⁶⁷ Aunque también se ha apuntado que Martín I quizás lo concibió como un espacio destinado a favorecer la aproximación a la vida monástica de un laico con responsabilidades de gobierno. ESPAÑOL, *Palaus abacials*, pág. 281.

¹¹⁶⁸ El rey había determinado su construcción en 1397, tras llegar de Sicilia. El primer reconocimiento del terreno lo realizó el arquitecto Bargués en enero de 1398, aunque en 1406, las obras fueron suspendidas y nunca más volvieron a reanudarse. Joaquim GUITERT I FONSERÉ, *Real monasterio de Poblet*, Imprenta de la Casa Provincial de la Caridad, Barcelona, 1929, págs. 173-178. Citado en DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 357, n. 23. Quizás no sea casualidad que, como se preguntaba el padre Jesús Oliver, la interrupción ocurriese en el mismo año de la muerte de doña María de Luna. Jesús M^a OLIVER, *Guía del Museo de Poblet*, Publicacions de l'Abadia de Poblet, Barcelona, 1982, pág. 10. En lo que sigue, OLIVER, *Museo de Poblet*.

¹¹⁶⁹ VIVES, *Tres palaus reials*, pág. 380. Estas analogías se aceptan todavía hoy. Vid, por ejemplo, BRAUNFELS, *Arquitectura monacal*, pág. 237; CHUECA, *Casas reales*, pág. 83 o M^a del Carmen MUÑOZ PARRAGA, "Las capillas palatinas", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 55.

¹¹⁷⁰ MARÉS, *Tumbas reales*, Apéndice I, doc. 15, págs. 234-236.

¹¹⁷¹ Es decir, el perteneciente al rey, con los palos de Aragón, o el de la reina, esto es, el dimidiado de Aragón y de Luna.

¹¹⁷² Téngase en cuenta los paralelismos que se pueden establecer entre esta capilla y la que este mismo rey se mandó construir en Santa Àgata de Barcelona, a la que tenía acceso directo desde su palacio.



palacio, testimonio de la imaginación y del buen hacer del maestro que las esculpió, quizás François Salau conforme a los diseños del arquitecto Arnau¹¹⁷³, hacen que esta cabeza coronada pierda su hipotético significado.

Esta posible identificación del maestro escultor con el elogiado François Salau, junto con la ausencia, en la Corona de Aragón, de precedentes de edificios civiles decorados con tal profusión¹¹⁷⁴, han llevado a sospechar si este personaje no sería de origen foráneo, en concreto de Francia, reino donde hacia finales del siglo XIV se había ido generalizando este tipo de construcciones sobre todo a partir de Carlos V (1364-1380). M^a Rosa Terés recordaba, en este sentido, los palacios de Vincennes, de Bourges o de Poitiers¹¹⁷⁵, los cuales inspiraron a diversos artistas que pronto exportaron este arte detallista y lleno de vida en lo que concierne a su temática y espléndida ejecución. Conforme a su hipótesis, el maestro Salau quizás fuese un artista franco nacido y formado en el entorno de Carlos V y sus hermanos, los duques de Berry y Borgoña¹¹⁷⁶, que luego emigró a Cataluña en un momento de madurez profesional transportando consigo estos modelos inéditos e ideas renovadoras¹¹⁷⁷.

¹¹⁷³ Aparece documentado en el libro de cuentas de la obra. José Gudiol se preguntaba, tras descartar la supuesta autoría de Pere Johan, si no sería este maestro, jefe de canteros en Poblet, el responsable de las magníficas tallas y el introductor del estilo internacional. José GUDIOL RICART, "Las esculturas del palacio del rey Martín en Poblet", en *Boletín Arqueológico*, año XLV, ép. IV, fasc. 1-2, enero-junio, Órgano de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense de la Comisión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial, Tarragona, 1945, pág. 53. Según notificaba el mismo arquitecto Bargués, François "*piquer de Barchinona*" sabía mucho de tallar piedras y regir cuando él tuviese que ausentarse. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 331. Núria de Dalmales y Antoni José señalaban que la relación de la decoración escultórica de puertas y ventanas de este palacio con el escultor Salau estaba por verificar –DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 197– si bien un estudio posterior de M^a Rosa Terés, quien pudo consultar unas notas realizadas por F. Pau Verrié del extraviado *Llibre d'Obres de Poblet*, confirma esta participación con la ayuda de muchos otros maestros cuya tarea resulta imposible delimitar. TERÉS, *Palau del rei Martí*, págs. 26-28. La transcripción de las notas de Verrié se aportan, como apéndice documental, en esta misma obra, en concreto en las págs. 36-39.

¹¹⁷⁴ La decoración de la Casa Consistorial de Barcelona es prácticamente contemporánea, mientras que la del Palau de la Generalitat es algo más tardía. TERÉS, *Palau del rei Martí*, pág. 33. Del mismo modo, aunque de cronología posterior, se observa este tipo de ornamentación en significativas casas de particulares, como el palacio de los Cabrera en Blanes, también obra de Bargués. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 331.

¹¹⁷⁵ TERÉS, *Palau del rei Martí*, págs. 33-34. Sobre ellos, vid. ERLANDE-BRANDENBURG, *Mécenat de Charles V*, págs. 303-345.

¹¹⁷⁶ En este sentido, quizás no haya que olvidar que los contactos entre la monarquía de la Corona de Aragón y del reino de Francia se habían estrechado a raíz del matrimonio de Juan I, hermano del Humano, con doña Violante de Bar, hija de Carlos V y sobrina del Duque de Berry. Recuérdese, por ejemplo, el documento en el cual el infante Juan hace saber al Duque de Berry que ha recibido la Biblia y el libro *De Civitate Dei* y le solicita otros libros, entre ellos un Tito Livio. RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CCCXXXVI, págs. 307-308. Sobre estos préstamos literarios, que se realizaron en ambas direcciones, remito al capítulo dedicado a miniatura.

¹¹⁷⁷ Terés hallaba una situación parecida a la hipotéticamente vivida por François Salau en Jean de Valenciennes, quien fue autor de una parte importante del Portal del Mirador de la catedral de Palma de Mallorca. TERÉS, *Palau del rei Martí*, págs. 33-35.



*(Fig.185)La decoración de ménsulas con forma de cabecitas también se observa en otras dependencias de esta misma abadía, en concreto en la **capilla dedicada a la Virgen del Rosario, a San Miguel Arcángel y a San Jorge** que Alfonso V mandó edificar a sus expensas en 1452, en tiempos del abad Conill (1437-1458)¹¹⁷⁸, con el fin de que los monjes celebrasen la Santa Misa y otros servicios religiosos¹¹⁷⁹. La decisión real vino acompañada de una importante donación de 3000 florines y del envío de diversos ornamentos y elementos de ajuar litúrgico, entre otros el ya mencionado retablo pintado en el que debía aparecer el soberano en oración ante la Virgen y en compañía de San Miguel y San Jorge¹¹⁸⁰. El monarca disponía, también, que los muros y la cubierta se pintasen “*dels bastons e armes d’Aragó reials*”¹¹⁸¹, con lo que quería evidenciar no sólo el regio patrocinio de la preciosa capilla, sino también la finalidad de la construcción, pues la misa y la colecta en ella exigidas estaban destinadas a velar por la salud y prosperidad del rey. Quizás no fuera casualidad que la capilla de San Jorge fuese el lugar donde bajaban del caballo y esperaban las comitivas reales o de personajes importantes¹¹⁸², lo que daría otro significado a la profusión heráldica en memoria de la munificencia regia. Quizás tampoco fuese casualidad que, años más tarde, esta misma capilla fuese el centro al cual acudían en peregrinación los enfermos para tocar el brazo de un miembro de la Casa Real, el malogrado Príncipe de Viana, reliquia que obraba prodigios según “la

¹¹⁷⁸ La presencia de su escudo parlante en la obra delimita la época de construcción de la obra.

¹¹⁷⁹ ALTISENT, *Història de Poblet*, págs. 334-335. La capilla fue restaurada por la munificencia del Cuerpo de la Nobleza de Cataluña. Joan BASSEGODA I NONELL, *Historia de la Restauración de Poblet. Destrucción y Reconstrucción de Poblet*, Publicacions Abadia de Poblet, Poblet, 1983, pág. 25.

¹¹⁸⁰ El retablo subsistía cuando el padre Finestres imprimió el tercer tomo de su historia de Poblet, en 1756: “lo que debe atribuirse únicamente a la devoción y magnimidad del rey don Alonso es el retablo que aún hoy persevera y dos cofres grandes de ornamentos que remitió Su Magestad desde el reino de Nápoles”. Las cursivas son mías. FINESTRES, *Poblet*, vol. III, pág. 284. Según A. de Bofarull fue enviado en 1564. Antonio DE BOFARULL Y BROCA, *Poblet. Su origen, fundación, bellezas, recuerdos históricos, curiosidades y destrucción*, Imprenta y Librería Torroja y Tarrats, Reus, 1881, pág. 16.

¹¹⁸¹ Al alzar la vista, con la cubierta pintada, se debía sentir lo mismo que tan bien describió Alvar García de Santa María cuando explicaba cómo habían adecuado la gran sala de la Aljafería para albergar el banquete después de la coronación de Fernando I: “esta sala estava el cielo cubierto de piezas de paño de lana, una pieza vermeja, e otra amarilla, e dezian que avia en el cielo de la sala mas de setenta piezas de paño, e despues de puestas parecia el cielo armas reales de Aragon”. Las cursivas son mías. El fragmento se ha extraído de Margarita TINTÓ SALA, *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1979, apéndice, VII, pág. 306 –en lo que sigue, TINTÓ, *Cartas*–. El rey también dispuso que la capilla fuese enlosada y cerrada con un fuerte enrejado de hierro, con buen paño y llave. ALTISENT, *Història de Poblet*, pág. 336.

¹¹⁸² Lluís DOMENECH Y MONTANER, *Historia y arquitectura del monestir de Poblet*, Montaner y Simón, Barcelona, 1925, pág. 297.



continuada experiencia que se tiene en este Real Monasterio”, en términos de fray Vicente Prada¹¹⁸³.

El interés de la extraordinaria edificación reside, para este análisis, en las ménsulas que, realizadas por un maestro anónimo¹¹⁸⁴, rodean el altar y que han sido identificadas con personajes de la época. La tradición ha querido ver en una de las cabecitas, en concreto la más anciana, la efigie de Alfonso V¹¹⁸⁵. Hace algún tiempo Emma Liaño advertía que podían ser entendidas como representaciones de los fundadores, esto es, Alfonso el Magnánimo, al que identificaba en el busto más joven; Fernando de Antequera, a quien veía personificado en el busto del varón de cierta edad; fray Bartolomé Conill como el único eclesiástico; y María de Castilla, la única dama representada¹¹⁸⁶.

El aludido interés que mostró Alfonso V por exhibir sensorialmente su papel como promotor en la capilla, mediante su propia efigie orante en el encargo del retablo y la exposición de sus emblemas que se extendían por todas partes¹¹⁸⁷, podría explicar la decisión de figurar como donante, junto con su esposa, en el ámbito más significativo del pequeño templo. Por su parte, la presencia del retrato del abad Conill se justificaría porque fue él quien, por orden de Alfonso V, mandó construir la fábrica, hecho que hizo constatar por medio de la colocación de su escudo en lugar preferente, sobre la puerta y junto a los emblemas reales. Pero, ¿Qué puede explicar la presencia del supuesto busto de Fernando I, padre de don Alfonso? Parece ser que la respuesta se halla en el mismo documento en el cual el Magnánimo disponía la

¹¹⁸³ PRADA, *Sepulcros*, fols. 52v-53r.

¹¹⁸⁴ Se han barajado diversos artistas: Pere Oller –GONZALVO, *Panteó reial*, pág. 43–, Andreu Pí –Joan AINAUD DE LASARTE, “Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo”, en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III, Rodríguez Ferran, Palma de Mallorca, 1955, pág. 7, y DURÁN y AINAUD, *Escultura gótica*, pág. 244–, o Guillem Sagrera –Alexandre MASOLIVER, “El monestir de Poblet”, en PLADEVALL (Dir.), *L’art gòtic*, pág. 202–. Hace algún tiempo Francesca Español advirtió analogías entre el escultor de estas ménsulas y el que concibe y ejecuta el sepulcro gerundense destinado a Bernat de Pau. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Maestro del sepulcro de Bernat de Pau. Figuras de Bernat de Pau y de una plorante ¿c. 1457?”, en VVAA, *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, pág. 442.

¹¹⁸⁵ Así se publica en SOBREQUÉS, *Reis catalans*, pág. 63.

¹¹⁸⁶ Emma LIAÑO MARTÍNEZ, “El mecenazgo artístico en Cataluña en la época de Alfonso el Magnánimo; artistas y relaciones artísticas”, en D’AGOSTINO y BUFFARDI (Eds.), *Congreso Internazionale*, pág. 1725 –se verá citada LIAÑO, *Mecenazgo artístico*–. Poco después Jesús M^a Oliver se hacía eco de esta hipótesis en Poblet. *Espai i temps. Text de Jesús M^a Oliver. Fotografies de Francesc Bedmar*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2000, pág. 51.

¹¹⁸⁷ Se mostraban, esculpidos, en los campos de algunas claves y en el escudo de la portada y, pintados, por todo el lienzo pétreo del interior.



fundación, donde dice: “Nos, *considerando la devoción que el serenísimo Príncipe don Fernando, de buena memoria, Rey de Aragón, padre nuestro*, y los demás antecesores nuestros y suyos, Reyes de Aragón han tenido hacia este monasterio de Poblet, del que han sido fundadores y dotadores, y por preeminencia y singular prerrogativa han elegido en él su sepultura [...], hemos decidido, en honor y reverencia de la gloriosa [...] Virgen María [...], del glorioso Arcángel San Miguel, y del invicto caballero de San Jorge, [...] fundar una capilla a la puerta de nuestro mencionado monasterio”¹¹⁸⁸.

Desde luego, esta hipótesis interpretativa merece ser tenida en consideración, si bien la indumentaria de carácter religioso y la absoluta ausencia de insignias regias por parte de los tres supuestos soberanos efigiados hacen que deba ser tomada con cierta cautela.

^{*(Figs.186-189)}Más seguras, aunque no sus identificaciones y el motivo por el cual se realizaron, son las ménsulas que decoran, conforme a fórmulas góticas, parte del **claustro del monasterio de Betlem o San Jerónimo de la Murtra**¹¹⁸⁹. Ubicado en las proximidades de la localidad de Badalona, el cenobio se fundó gracias a la piedad y donación resultante del acaudalado mercader barcelonés Bertran Nicolau (†1421), a quien la reina Violante de Bar, celosa por mantener el patronazgo real, le había negado su participación como promotor en las obras del todavía inacabado San Jeroni de la Vall d’Hebrón¹¹⁹⁰. La licencia papal para la fundación era concedida al comerciante, por parte de Benedicto XIII, el 6 de agosto de 1413¹¹⁹¹.

La vinculación de los reyes de Aragón con los jerónimos consta desde Pedro IV, pues el archivo del cenobio guardaba documentos favorables a esta comunidad desde tiempos, cuanto menos, de aquel soberano. No obstante, la participación de la monarquía en la construcción de un monasterio dedicado a esta orden fecha, según

¹¹⁸⁸ Las cursivas son mías. El documento, dado a conocer por Altisent, fue publicado por LIAÑO en *Mecenazgo artístico*, págs. 1725-1726.

¹¹⁸⁹ Este monasterio y el de la Vall d’Hebrón son la únicas casas de jerónimos de Cataluña. DURÁN, *Barcelona i la seva història*, vol. I, pág. 702.

¹¹⁹⁰ Parece ser que el mercader se brindó a costear las obras de la edificación del monasterio que se habían interrumpido por la falta de recursos económicos. Los monjes, conocedores de tal donación, fueron a notificárselo a la reina, quien respondió que pensaba terminarlo. BARRAQUER, *Casas de religiosos*, vol. II, pág. 261. A pesar de la simplicidad constructiva de este primer cenobio, que fue destruido en 1385 y del que apenas se ha conservado nada –unos pocos restos lapidarios y dibujos exteriores–, la dirección de las obras fue tomada por uno de los arquitectos más conocidos en Cataluña y al que ya se ha hecho oportuna referencia: Arnau Bargués. ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 289.

¹¹⁹¹ Jaume AYMAR I RAGOLTA, *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Badalona, Barcelona, 1993, pág. 28 –se referirá AYMAR, *Sant Jeroni*–. Entre los distintos artífices que pudieron intervenir en la construcción cabe señalar a Jaume Alfonso, quien parece monopolizó las empresas arquitectónicas de la orden durante aquellos años. Por otra parte, consta que antes de 1478 se había pactado con Pere Besset la obra de escultura arquitectónica. Noticias de ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 289.



notifica el padre Sigüenza, el 14 de junio de 1394, cuando se abrieron los fundamentos de la fábrica real de la Vall d'Hebron por orden de doña Violante; parece ser que la importante intervención de los reyes se evidenciaba en las claves de la bóveda que cubría la iglesia, cuyos visibles campos exhibían las armas reales¹¹⁹². María de Castilla sucedió a doña Violante en la protección de la casa pues, además de otras estancias, edificó un pequeño claustro, las celdas, el refectorio y el dormitorio de los monjes¹¹⁹³. En realidad, tales intervenciones eran resultado de una devoción bastante generalizada por entonces en la Península: recuérdese los conventos de Santa María de la Sisle, cerca de Toledo, tan vinculado a Juan I, Enrique el Doliente, don Juan II y luego los Reyes Católicos; Santa María del Paso en Madrid, más tarde llamado San Jerónimo el Real, fundado por don Enrique y donde se retiraron Isabel y Fernando para guardar luto tras las exequias celebradas en honor del cardenal Mendoza; el de Nuestra Señora de Guadalupe o el de Yuste, por citar los más representativos¹¹⁹⁴.

Fue precisamente este fervor por los jerónimos lo que instó a los reyes de Aragón a participar en la construcción de la fábrica y a vincularse al nuevo monasterio de la orden fundado a instancias del ciudadano barcelonés. Así, se atestiguan numerosas visitas a la Murtra por parte del Príncipe de Viana y de Juan II quien, además de reunirse allí con el rey de Sicilia en el año 1475, firmó varios decretos en su favor¹¹⁹⁵ y construyó algunas dependencias, como por ejemplo el refectorio, hoy lugar donde se celebra el Santo Oficio, cuyas claves presentan su regio emblema y un texto laudatorio proclama: "REX JOHANES ME FECIT".

También los Reyes Católicos mantuvieron contactos con este cenobio; de hecho, don Fernando, todavía príncipe, lo había visitado, del mismo modo que, ya rey, se había apostentado en él en compañía de su esposa, vinculada también a la orden¹¹⁹⁶ continuando la predilección de sus predecesores. La evidencia documental certifica que en abril de 1493 los monarcas recibieron a un navegante que aseguraba que

¹¹⁹² AYMAR, *Sant Jeroni*, págs. 247-250.

¹¹⁹³ *Ibidem*, pág. 249.

¹¹⁹⁴ Información sobre los monasterios jerónimos peninsulares en CHUECA, *Casas reales*, págs. 112-137. El apoyo de los jerónimos a los Reyes Católicos en los primeros tiempos de su reinado es conocido. Según cuenta el padre Sigüenza, la orden les prestó toda la plata que tenía durante la guerra de Sucesión contra la Beltraneja y el rey de Portugal, por ejemplo. Más detalles en CELA, *Elementos simbólicos*, págs. 403-404.

¹¹⁹⁵ AYMAR, *Sant Jeroni*, págs. 30-32. En un documento fechado el 8 de octubre de 1471 y firmado por el rey se lee : "nenguna persona de qualsevol grau, estat o condicio sia gosada fer ni per metre sia fet mal, dany e injuria, molestia ni vexacio alguna en lo dit monestir ni les dites torres i mansos [...] sota pena de cinc mil florins". Extraído de *Ibidem*, pág. 32.

¹¹⁹⁶ Doña Isabel tuvo como confesor a un jerónimo, fray Hernando de Talavera. *Idem*, pág. 34.



había encontrado otro camino para ir a las Indias: se llamaba Cristóbal Colón y, tras rendir cuentas de la expedición, pidió a un fraile del monasterio, Ramón Pané, que le acompañase en su segundo viaje¹¹⁹⁷.

La conexión de Isabel y Fernando con San Jerónimo de la Murtra no se limitó a las numerosas estancias efectuadas y a las reuniones que celebraron con conocidos personajes y embajadores, sino que se extendió al patrocinio edilicio pues, entre 1489 y 1491, don Fernando contribuyó a la construcción de la galería poniente del claustro, llamada galería real, donde se encuentra la mayor parte de ménsulas con bustos de reyes acompañadas por cinco claves portantes de las armas reales carentes de la granada y, por tanto, anteriores a la conquista de aquella ciudad.

De acuerdo con el programa iconográfico que se había seguido en otras pandas del claustro, en cuyas ménsulas se representaba ciertos benefactores de la construcción o a personajes vinculados al cenobio¹¹⁹⁸, en la galería costeada por Fernando II se aprecian hasta siete bustos coronados que han sido identificados, desconocemos con qué criterio, con Fernando I, del que no consta ninguna vinculación con el monasterio, Juan II, Alfonso V, el príncipe Carlos de Viana, los Reyes Católicos y el príncipe don Juan (†1497)¹¹⁹⁹, entonces heredero de la Corona. En líneas generales las efigies presentan una labor muy tosca aunque cuidadosa en los detalles según se deduce del interés por mostrar variaciones en facciones, indumentaria y complementos. El conjunto se completaría con los pertenecientes a otros miembros de la familia real como, por ejemplo, el que se sospecha es el arzobispo don Juan de Aragón, que se muestra tocado con una mitra. Finalmente, tan sólo se aludirá a quien, ubicado en la cronológicamente más temprana galería norte y afrontado con el supuesto Benedicto XIII, se ha presumido pudiera ser Martín I¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁷ Que se convirtió en el primer evangelizador y el primer etnólogo de América. Sobre el recibimiento a Colón, vid. Jaume AYMAR I RAGOLTA, "Cristòfor Colom a Sant Jeroni de la Murtra", en *Bulletí del Centre d'Estudis Colombins*, n^{os} 5-6, Òmnium Cultural, Barcelona, 1995-1996, págs. 6-12. Citado en *Id.*, pág. 36, n. 1.

¹¹⁹⁸ Entre otros, se han identificado los bustos de Bertran Nicolau, el fundador del cenobio, y de Benedicto XIII, quien otorgó la carta fundacional. Un esquema con la lectura iconográfica de los retratos y de los emblemas, en Jaume AYMAR I RAGOLTA, "El monestir de Sant Jeroni de la Murtra", en PLADEVALL (Dir.), *L'art gòtic*, vol. I, págs. 222-223. En adelante, AYMAR, *Monestir de Sant Jeroni*.

¹¹⁹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰⁰ AYMAR, *Sant Jeroni*, pág. 10.



4.- LA IMAGEN DEL REY DE ARAGÓN EN LOS METALES PRECIOSOS

A pesar de la notoria escasez de evidencias materiales, las referencias documentales permiten constatar que existieron algunas manufacturas que, realizadas en oro, plata u otros metales de menor riqueza, insertaron representaciones de los reyes de Aragón y condes de Barcelona. La recopilación de datos efectuada permite afirmar que, cuanto menos y sin contar con los exvotos metálicos ya analizados, la figuración del rey se exhibió en casi una decena de obras que aquí se han dividido en dos grupos según fue su carácter: civil o religioso.

4.1.- De carácter civil

*(Fig.190) Una de las primeras obras a analizar podría ser el **lavamanos, bacía o gemelió**n¹²⁰¹ que, fechado hacia el último cuarto del siglo XIII¹²⁰², se conserva en el museo episcopal de Vich¹²⁰³. Es muy probable que, al principio, este tipo de piezas fuesen de plata, pero la mención de aguamaniles de la obra de Limoges, como es este caso, no es rara en los textos de los siglos XIII y XIV, “bacinas de limoges” según la descripción del prior Heylas de la catedral de Rochester, anterior a 1222¹²⁰⁴.

¹²⁰¹ El término gemelió n o aguamanos se conoce, cuanto menos, desde época carolingia. El redactor del *Liber Pontificalis*, Anastasio el Bibliotecario, cita ocho entre los dones que Gregorio IV (827-844) ofreció a la iglesia de San Calixto y San Cornelio. Jean J. MARQUET DE VASSELOT, *Les gémellions limousins du XIII siècle*, Société Nationale des Antiquaires de France, Paris, 1952, págs. 7-8 –en lo que sigue, MARQUET DE VASSELOT, *Gémellions*–. El aguamanil era un recipiente destinado seguramente al agua bendita para bautizar, para que los oficiantes se lavasen las manos y como simple vinajera. Los textos del siglo IX informan de que el *aquamanile* era sostenido por el subdiácono durante el lavatorio de las manos. Isidro BANGO TORVISO, “El tesoro de la iglesia”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 158. Más información en VVAA, *Encyclopédie médiévale*, tome II, págs. 657-658.

¹²⁰² Esta es la cronología que aporta María Teresa Matas para una obra muy similar que se conserva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. Vid. *(Fig.192). M^a Teresa MATAS I BLANXART, “Lavamanos”, en VVAA, *Cataluña medieval*, pág. 170 –en adelante, MATAS, *Lavamanos*–. En un estudio posterior, la misma autora proponía la misma fecha para el gemelió n vigitano, datación a la que le llevaba el tipo de embarcación representada en la decoración, tan similar a las *coques* de finales del XIII o inicios del XIV. M^a Teresa MATAS I BLANXART, “Decoración de art profà en un art essencialment sacre”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, n^o XIII, Institut d’Estudis Catalans, Amics de l’Art Romànic, Barcelona, 2000-2001, pág. 60. En adelante, MATAS, *Temes d’art profà*.

¹²⁰³ N^o inv. 186. Joseph GUDIOL I CUNILL, *El museo episcopal de Vich*, Museum editorial, Barcelona, s/f, pág. 28.

¹²⁰⁴ MATAS, *Temes d’art profà*, pág. 55.



De cobre rojo esmaltado mediante la técnica de campeado o *champlevé*, su cara principal, decorada conforme a la tradicional fórmula cupuliforme¹²⁰⁵, está presidida por un medallón con dos figuras inscritas. El mal estado de conservación debido, sin duda, a su uso frecuente no permite abordar la iconografía de la pieza con garantías, aunque sí es posible advertir el esquema general de la misma que inserta a la obra dentro del segundo de los cuatro tipos establecidos por Marquet de Vasselot¹²⁰⁶. La primera de las figuras, que parece ser un rey según se deduce de la corona, del trono sobre el cual se asienta, y de la flor de lis que muestra con una de sus manos, atiende a otro individuo ubicado en pie que parece amenizar al soberano tocando un instrumento de cuerda¹²⁰⁷. Ambos resaltan sobre un campo esmaltado de azul, lleno de elementos vegetales del tipo vermiculado con flores mientras que, a su alrededor, una serie de navíos con sus velas enarboladas arriban a ciertos puertos marineros de los que se distinguen algunas edificaciones defensivas. Con atino señalaba Teresa Matas que esta composición pretende mostrar la magnificencia del personaje real central, pues representa la importante flota que tiene a su disposición en sus dominios¹²⁰⁸.

¿Es el efigiado del tondo central un rey de Aragón? Y, en caso afirmativo, teniendo en cuenta su posible fecha de ejecución y su iconografía, ¿podría identificarse la figura regia con Jaime I el Conquistador? Lo cierto es que ningún dato permite confirmarlo¹²⁰⁹.

^{*}(Fig.192) No obstante, puede sospecharse que en Limoges, zona en la que se ubicaban los talleres de donde procede la mayor parte de estas piezas civiles –quizás

¹²⁰⁵ Fórmula iconográfica que también se observa en la miniatura catalana, como ejemplifica el ya analizado primer folio nuevo del *Liber Feudorum Maior* donde, en una composición circular, figuran Alfonso I y doña Sancha rodeados por siete parejas de cortesanos que hablan entre sí.

¹²⁰⁶ De Vasselot propone, pese advertir la dificultad de clasificación de algunas piezas por presentar su superficie decorada más de uno de estos temas iconográficos, las siguientes tipologías: I. Temas religiosos; II. Escenas de la vida cortesana; III. Escenas de caza; IV. Decoración heráldica. MARQUET DE VASSELLOT, *Gémellions*, pág. 19.

¹²⁰⁷ M^a Teresa Matas supone que se trata de un vasallo que rinde homenaje al rey. MATAS, *Temes d'art profà*, pág. 60. El desgaste de la decoración impide verificar ambas interpretaciones. Sin embargo, aunque la posición estante del vasallo no descarta esta última hipótesis, pues constan precedentes de este tipo de escenas con los súbditos en pie –como los distintos folios de *Liber Feudorum Ceritaniae*, por ejemplo–, la posición de las manos, que no están unidas y hacia adelante, que sería lo habitual, parece contradecirla.

¹²⁰⁸ MATAS, *Temes d'art profà*, pág. 60.

¹²⁰⁹ La utilización de este tipo de piezas civiles en ámbitos eclesiásticos no debe causar extrañeza. Por ejemplo, consta que en 1012 el conde Tallaferro destinó sus vasos de oro y plata al monasterio de Santa María de Ripoll y que, en 1057, la condesa Ermesinda legó a Vich sus jarras de plata. Otros ejemplos en Josep ALCOLEA I BLANCH, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte*, vol. XX, Artes decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX, Plus Ultra, Madrid, 1958, pág. 125 –se verá citado como ALCOLEA, *Artes decorativas*– y DE DALMASES y JOSÉ, *Inicis i l'art romànic*, págs. 295-296.



esta también-, se quisiera efigiar al rey de Francia que por entonces y desde hacia algunas décadas se exhibía con idénticas insignias según se desprende de su propia iconografía inserta en muy diversos soportes, incluidos también los de carácter jurídico y de curso legal. ^{*(Fig.193)}En apoyo a tal hipótesis deberían mencionarse los dos gemeliones que, fechados hacia 1215-1220 y decorados con sendas imágenes de coronación, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid¹²¹⁰. Parece ser que, conforme a los estudios de Marie-Madeleine Gauthier, ambos aguamaniles habrían sido realizados al poco tiempo de que Hélie de Malemort, *préchantre* de la catedral de Limoges, redactase un ordo en el que se codificaba la liturgia de investidura de los duques de Aquitania en Limoges¹²¹¹ por lo que, en síntesis y siempre a juicio de la autora, la decoración esmaltada de estos objetos no hacía sino plasmar una representación verídica de aquella ceremonia.

El caso que nos ocupa es, sin embargo, mucho más dudoso. En primer lugar, al contrario que en el caso francés, en las imágenes figurativas de los reyes de Aragón hasta el siglo XIII el lirio no solía exhibirse como tal entre los dedos del soberano, sino que se presentaba coronando las diversas insignias, la mayor parte de las veces los cetros y las coronas. ^{*(Fig.194)}No obstante, es posible atestiguar excepciones, como manifiestan la mayor parte de los tempranos folios del *Liber Feudorum Maior* o el *Libro de la cadena de Jaca*, fechado ya en el mismo siglo XIII. En segundo lugar, si se acepta que este lavamanos es un ejemplo más de la creciente actividad de los talleres de Limoges de a partir el 1200 que determinó la exportación de sus labores a tierras peninsulares¹²¹², ¿cómo explicar la presencia de una representación dedicada, ex profeso, al rey de Aragón? Es verdad que Gauthier afirmó la implantación de

¹²¹⁰ Con el n° inv. 2150. Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge Occidental*, Office du Livre, Fribourg, 1972, pág. 118 –aparecerá GAUTHIER, *Émaux*-. Ambos ilustran la obra de Miguel RODRÍGUEZ LLOPIS, *Alfonso X y su época. El siglo del rey Sabio*, Carroggio S. A., Barcelona, 2001, págs. 127 y 128. Se aprovechará la nota para señalar que los lavamanos siempre son pareja para que el agua pueda vertirse de uno a otro. Esta acción puede verse en algunos manuscritos que representan el acto de Pilatos de lavarse las manos en el proceso de la Pasión de Cristo. Muestras conocidas son la Biblia moralizadora de la Biblioteca Nacional de Francia (lat. 11560), de principios del siglo XII, o el Psalterio de Bonmont de Besançon, que se conserva en la Bibliothèque Municipale de esta localidad (Ms. 54), fechado hacia 1230. Una reproducción de esta última en VVAA, *Encyclopédie médiévale*, tome I, pág. 104.

¹²¹¹ De los casi 200 lavamanos que hay conservados, tan sólo cinco presentan esta escena de coronación. GAUTHIER, *Émaux*, pág. 118.

¹²¹² ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 272. Sobre la expansión del esmalte de Limoges remito también a Henry DE MORANT, *Historia de las artes decorativas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, págs. 299 y sig. –en adelante, DE MORANT, *Artes decorativas*-. En lo que concierne al caso específico catalán, vid., por ejemplo, VVAA, *Guía arte románico*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, págs. 147-148. En lo que sigue, VVAA, *Guía arte románico*.



esmaltería del tipo lemosin en tierras catalanas ya en el siglo XII¹²¹³, pero las analogías que se observan entre el gemelión conservado en Vich y los de origen franco inducen a pensar en la idéntica procedencia de todos ellos. *(Fig.195) Para finalizar, el hallazgo de otros aguamaniles con similar iconografía en el medallón central sirve como argumento concluyente para descartar la hipótesis de que el monarca efigiado en la obra vigatana pudiera ser un rey de Aragón. Por un lado, se señalará uno de los ejemplos más antiguos publicados por Bernard de Montfauçon que exhibe, en la escena principal, a una reina sentada en un trono¹²¹⁴. Por otro lado, se mencionarán el precedente de la iglesia de Malicorne, donde se ve a un rey entronizado que recibe a un hombre arrodillado que le acerca un halcón¹²¹⁵, o el precedente de Soissons que presenta una escena parecida a las anteriores.

*(Fig.196) Aunque por desgracia desaparecida, donde se constata que se exhibían las efigies de un rey y una reina de Aragón es en **una de las guirnaldas que empeñó el infante Pedro**, el futuro Pedro III, con el fin de comprar los castillos de Pontóns y Creixell pocos días antes de suceder a su padre en la corona. El único dato hallado sobre la pieza confirma que, entre los objetos y las joyas que fueron entregados a fray Bernardo de Gualba para su custodia en depósito en prenda por la fortaleza de Pontóns, estaban catalogadas dos guirnaldas en una de las cuales, según cita el documento, “aparecían las figuras del rey y de la reina, con pavos reales y leones arriba y abajo”¹²¹⁶. Lamentablemente, no se conocen más detalles sobre ella.

*(Fig.197) Integrante también del *sagrat*¹²¹⁷ del rey e igualmente perdida, aunque más célebre al aparecer citada con cierta reiteración en los estudios sobre arte medieval, fue la **vaina de la espada de coronación** que Pedro IV encargó al platero

¹²¹³ La autora supone que el incensario esférico que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, decorado con esmaltería lemosina y considerado del siglo XII, es una probable obra catalana. GAUTHIER, *Émaux*, n° cat. 39, pág. 327. Otro estudio sobre la pieza en Milagros GUARDIA, “Incensario”, en BARRAL (Dir.), *Prefiguración*, págs. 142-143.

¹²¹⁴ 2° 1/3 del siglo XIII –Museo del Louvre, n° inv. MR.R 171, acq. 1828, coll. Révoil–. Una figura, en pie, le ofrece una copa. A su alrededor, distribuidos en medallones, se aprecia una serie de jóvenes personajes coronados y con cetros, probablemente también reyes. MARQUET DE VASSELOT, *Gémellions*, n° cat. 22, págs. 37-38.

¹²¹⁵ Hoy se conserva en el Museo de Moulins. *Ibidem*, n° cat. 42, pág. 52.

¹²¹⁶ Según señala Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “El tesoro real de la corona aragonesa y su función económica. Época de formación”, en VVAA, *Homenaje a don José M^a Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, Anubar, Zaragoza, 1977, pág. 289 –en adelante, PALACIOS, *Tesoro real*–. No obstante, la consulta del documento en cuestión, titulado *Infantis Petri de annis M CC LXVIII usque LXXVI. Registrum 9 infantis Petri locumtenentis regis Jacobi* (Archivo de la Corona de Aragón, Canc. Reg. 35, fol. 54), no especifica que sean las efigies de los reyes de Aragón sino, tan sólo, “*images de Rey e de Reyna*”, descripción similar a la de otra joya empeñada que presentaba “*XXIII rouds daur ab images de reys e daquiles*”.

¹²¹⁷ Conforme a Francesca Español el *sagrat del rei* estaba compuesto por los símbolos de su soberanía. ESPAÑOL, *Clientes y promotores*, pág. 221.



valenciano Pere Bernés en 1360. Ya en 1341 este orfebre figuraba al servicio del Ceremonioso como “*argenter de la casa del senyor rei*”¹²¹⁸ y, años después, en 1369, el soberano lo calificó en uno de los documentos expedidos en su cancillería “*fidelis argentarium noster*”¹²¹⁹, se supone que en reconocimiento a su buen trabajo. Su intensa actividad se dice que culminó en el momento de la comisión por parte del rey de una preciosa espada que estaba destinada a las ceremonias de coronación de los reyes de Aragón. De acuerdo con algunas noticias documentales de la época por fortuna conservadas, la intención de Pedro IV era obtener una espada con un ornato lo “*pus bell e pus rich e pus soptil*” posibles, “*mas en special volem que en la behina a defora haia de I cap al altre .XIX. esmalts qui sien en manera fets que en cascu puxa esser feta una figura de rey o de comte. Car en los dits esmalts volem fer fer les figures dels reys d Arago e comtes de Barchinona passats e la nostra*”¹²²⁰.

Desde luego, nada va a objetarse acerca de las evidentes conexiones que se han establecido desde antaño entre estas efigies esmaltadas y la genealogía escultórica que este mismo monarca encargó no sólo para embellecer sino también para dar un mayor significado al nuevo *Saló del Tinell* del Palacio Real de Barcelona¹²²¹. Sin embargo, bajo ambos proyectos subyacían intereses diversos aunque, siempre inscritos en la política con finalidad propagandística tan característica del Ceremonioso. Los motivos que incitaron al soberano a encargar la serie dinástica barcelonesa ya han sido examinados en el epígrafe anterior pero, ¿cuáles fueron los que le llevaron a comisionar la famosa espada de coronación? Para comprender en su totalidad lo que pudo significar la preciosa espada es necesario establecer vínculos entre aquella y las célebres ordenanzas que, hacia 1343-1344, había mandado compilar el rey con el fin de regular meticulosamente el protocolo que, en términos de Frédéric-Pau Verrié, convertían el ceremonial de coronación en espectáculo plástico¹²²². Conforme a la importancia del acontecimiento, ahora transformado en escaparate de poder y munificencia destinado a impresionar a los súbditos, los

¹²¹⁸ Nuria DE DALMASES I BALANÁ, “Els argenters de la cort en temps de Pere III”, en VVAA, *Pere el Cerimoniós i la seva època*, pág. 204. En adelante, DE DALMASES, *Argenters*.

¹²¹⁹ Tal era su prestigio que en una ocasión el propio monarca recomendaba al obispo de Mallorca que excusase la tardanza del valenciano en entregarle un encargo al haber estado trabajando en las joyas para su hijo, el infante don Martín. Antonio IGUAL ÚBEDA, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, colección Cuadernos de Arte, n° 9, Valencia, 1956, pág. 36. Será reseñado, en lo que sigue, IGUAL, *Plateros*.

¹²²⁰ El documento se firmó en Tarazona el 28 de febrero de 1360. RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CXCIII, págs. 191-192.

¹²²¹ Estos vínculos ya fueron puestos de manifiesto por TORMO, *Viejas series icónicas*, pág. 53.

¹²²² VERRIÉ, *Política artística*, pág. 178.



elementos que debían tomar parte en él tenían que ser cuidadosamente escogidos y seleccionados, entre ellos, por supuesto, las insignias.

Así, de acuerdo con lo establecido en sus ordenanzas, en la compleja liturgia la espada manifiesta cierta relevancia. Tras la bendición sobre todas las armas del rey y realizada la pertinente oración, el futuro monarca debe tomar “*l espada del altar e éll mismo cingasela sines ayuda de otra persona [...]. E cenyida l espada segunt que dito es, el rey leuante las manos iuntas ental cielo e faga oración a Dios [...]. E feyta aquesta oración el rey con la mano suya dreyta dése vn boticaix en el caxo ezquerro. E aquesto feyto el rey saque l espada de la bayna e devant todo el pueblo de cara esbrandézcala .III. uegadas. E después el rey descíngase l espada sines d ayuda d alguno e tórnela en l altar*”¹²²³. Con todo, el protagonismo de esta insignia ya se había observado en una ceremonia de coronación anterior, en concreto en la de Alfonso IV, detallada en la crónica de Ramón Muntaner. Explica el cronista que el futuro soberano, tras colocar la corona en el altar, “*posà [...] l’espaa*¹²²⁴ [...] e [...] *acostà’s a l’altar, e pres l’espaa, e, ab l’espaa [...]* ell se gità en oració davant l’altar [...]. E [...] con [...] el [...] *rei hac feta la sua oració, besà la croera de la sua espaa, e cenyi’s ell mateix la dita espaa [...]* e *traqué la [...] de’s foure, e brandí-la tres vegades [...]*¹²²⁵ e *torna[la] a la sua beina*”¹²²⁶.

La tradición en la utilización de la espada como símbolo de soberanía en las ceremonias de coronación, por otra parte también usual en las investiduras de los reyes foráneos¹²²⁷, podría explicar un encargo de esta índole, pero existen otras

¹²²³ SAN VICENTE, *Códice y transcripción*, págs. 25-26. Vid. también esta misma ceremonia en Miguel CLEMENTE, “Traducción de las ordenaciones de Pedro IV”, en VVAA, *Manuscrito de San Miguel de los Reyes*, pág. 218.

¹²²⁴ Que era, según su descripción, “*la pus rica e la mills guarnida que anc emperador ne rei portas*”. MUNTANER, *Crònica*, cap. CCXVII.

¹²²⁵ Explica el mismo Muntaner que la primera vez que se blande se hace para desafiar a todos los enemigos de la fe católica, la segunda para mantener a los huérfanos y viudas, y la tercera para ofrecer la recta justicia. *Ibidem*.

¹²²⁶ *Idem*.

¹²²⁷ Sobre esta cuestión remito, entre otros, a Bonifacio PALACIOS MARTÍN, “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada”, en *VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1976, págs. 274-296 –en lo que sigue, PALACIOS, *Símbolos-*; Brian BARKER, *The symbols of sovereignty*, Westbridge Books, Oxford, 1979; Christian JACQ y Patrice DE LA PERRIÈRE, *Les origines sacrées de la royauté française*, Le Léopard d’Or, Paris, 1981; Jean Pierre BAYARD y Patrice DE LA PERRIÈRE, *Les rites magiques de la royauté*, Friant, Paris, 1982; Jean Pierre BAYARD, *Sacres et couronnements royaux*, Guy Trédaniel, Paris, 1984; Richard A. JACKSON, *Viva Rex. Histoire des sacres et couronnements en France. 1364-1825*, Ophrys, Paris, 1984; Teófilo F. RUIZ, “Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Age”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l’École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, Armand Collin, Paris, 1984, págs. 429-453; los diversos artículos de VVAA, *Le sacre des rois. Actes du colloque international d’histoire sur les sacres et couronnements royaux (Reims, 1975)*, Les Belles Letres,



razones que llevan a pensar que Pedro IV no hacía sino ennoblecer con plena consciencia esta insignia, atributo para cuyo profundo significado había contribuido precisamente su tan admirado predecesor, Jaime I. No es posible demostrar la hipótesis, pero parece probable que en la raíz de esta empresa artística tuviera mucho que ver la conquista, también por las armas, del reino de Mallorca a instancias del Ceremonioso e, igualmente, los intentos de emulación por parte de Pedro IV de su glorioso antecesor, el Conquistador. Aquí se va a prescindir de analizar lo que conllevó a la revalorización de la espada en tiempos del rey Jaime que fue sintetizado como el *derecho de conquista* y que se reduce a una simple afirmación: la tierra es de quien la ha conquistado¹²²⁸, pues es una cuestión que ya ha sido abordada con cierta profundidad en un capítulo anterior; no obstante, conviene que sea tenida en cuenta porque ayuda a comprender el porqué de la propuesta interpretativa. Por un lado, tras la conquista del reino insular, para algunos ilícita, don Pedro sancionaba el antiguo valor de esta arma defensiva que, con la decoración genealógica dispuesta sobre su vaina, lograba justificar la sucesión de su dinastía en los distintos reinos que se aglutinaban bajo el mismo cetro y sobre los cuales el nuevo monarca, tras la ceremonia de coronación, iba a ejercer su soberanía¹²²⁹. Por otro lado, conseguía equipararse de nuevo al glorioso don Jaime al

Paris, 1985; Danielle GABORIT-CHOPIN, *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les "honneurs de Charlemagne"*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1987; Bernard MOREL, *Les joyaux de la couronne de France*, Monds Mercator et Albin Michel, Paris, 1988; János M. BAK, (Ed.), *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990; Jean-Paul ROUX, *Le roi. Mythes et symboles*, Fayard, Paris, 1995; Jacques LE GOFF, Éric PALAZZO, Jean-Claude BONNE y Marie-Noël COLETTE, *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis*, col. Le temps des images, Gallimard, Paris, 2001; o John M. STEANE, *Archaeology of Power. England and northern Europe ad. 800-1600*, Tempus, Gloucester, 2001.

¹²²⁸ PALACIOS, *Símbolos*, pág. 281. Conforme a esta idea Francesca Español afirmaba que la espada era el emblema que mejor encarnaba el derecho al trono dentro de la Corona de Aragón. ESPAÑOL, *Cientes y promotores*, pág. 221. Quizás sea significativo que Pedro IV mencionara, además de la espada de su coronación "*que era fort rica e molt noble, guarnida de diverses pedres fines e de perles*" según su propia crónica –PEDRO IV, *Crònica*, cap. 2–, otras cuatro espadas principales: la de San Martín, la de Villar de Lo, la de Guirueta y la Tizón. DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 286, n. 51. Según se desprende de la descripción ofrecida por el soberano, la espada que empleó en su coronación en Zaragoza debió de ser la misma que utilizó durante su investidura en la catedral de Mallorca, pues entre las insignias que ostentaba en aquella ceremonia figuraba "*l'espasa tota coberta de perles e de pedres precioses que portàvem cinta*". PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3.

¹²²⁹ Que esta iconografía de la línea sucesoria del soberano tenía un importante significado parece confirmarlo el hecho de que Fernando I utilizara otra espada para su ceremonia de coronación. La crónica de Alvar García de Santa María, quien presenció y luego describió los actos que se realizaron durante las fiestas de coronación – sobre la publicación fragmentaria de sus escritos, vid. la síntesis de Roser SALICRÚ I LLUCH, "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa", en *Anuario de Estudios Medievales*, n° 25/2, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Estudios Medievales, Barcelona, 1995, pág. 701, n. 5. Será reseñada como SALICRÚ, *Coronació*–, explica: "e traía delante del rey don Pedro de Urrea una espada, la bayna toda de oro muy rica". TINTÓ, *Cartas*, apéndice, VII, pág. 310. Margarita Tintó cree que podría ser una que solicitó se le hiciese en



entregar a sus herederos una espada emblemática para el día de la investidura que iba a ejercer el mismo papel que, el fatal día de la muerte del Conquistador, jugó la espada *Tisó* cuando aquel se la ofreció a su hijo quien, a los pocos días, se convertiría en Pedro III¹²³⁰. Quizás pueda parecer forzado establecer estas conexiones, pero a lo largo de este trabajo se han visto otras empresas de carácter heterogéneo promovidas por Pedro IV con la clara intención de imitar a su célebre antecesor. En este sentido, y en apoyo a la suposición, puede ser aclaratorio el documento que, firmado en Zaragoza el 6 de julio de 1367, expedía el Ceremonioso con el fin de solicitar que le enviasen “*lo sacrament per lo qual se fa per los reys nostres predecessors en lur coronació, e specialment aquell que feu lo rey en Jacme qui pres Mallorques*”¹²³¹. A este tenor, quizás también sea revelador el hecho de que en Poblet, junto al cadáver de Jaime I, se encontrase una espada que fue fechada, según el análisis del Barón de las Cuatro Torres, a finales del siglo XIV y que, de acuerdo con Ricardo del Arco, pudo haberla colocado Pedro IV en aquel sarcófago¹²³².

La pérdida de lo que debió ser una majestuosa insignia hace imposible determinar cómo eran los preciosos esmaltes que cubrían su vaina y que efigiaban a los condes de Barcelona y reyes de Aragón incluido Pedro IV. *(Fig.198) Sin embargo, algunas obras de la época que han sobrevivido hasta hoy presentan una decoración que permite imaginar cómo pudo adaptarse a la esmaltería este tema iconográfico. Existe la posibilidad que Pere Bernés utilizase como modelo los *rals* o monedas que por entonces se acuñaban en el reino de Mallorca cuyos campos lucían el busto del rey coronado y de frente, pero otras manufacturas contemporáneas confirman que éste era un motivo figurativo bastante generalizado en otros soportes artísticos por todo el continente europeo. Por otra parte, el extraordinario panel losangeado con

Valencia. En el encargo especificaba: “*E que lo gorniment de la bahina sia d’argent daurat, ab fullatges, e que sia tal lo gorniment de una part com d’altre, obra enleunada e punxonada, per manera que sia del trempò e bona. Emperò si a vós parrà altre gorniment ésser pus bell per altre manera, aço remetem a vostra distinció*”. Archivo de la Corona de Aragón, Reg. 2.407, fol. 45v, según señala en *Ibidem*, págs. 66-67, n. 68.

¹²³⁰ “Añade [...] Pedro Marsilio por relación de los que se hallaron presentes, que [...] tomó el rey [Jaime I] la espada que tenía a la cabecera de su cama, y la dio de su mano al infante diciéndole que tomase aquella espada, con la cual por la virtud de la diestra divina siempre había sido vencedor, y la llevase consigo y obrase varonilmente”. DE ZURITA, *Anales*, lib. III, cap. CI. El episodio también se cuenta en ORCÁSTEGUI, *Crónica de San Juan de la Peña*, cap. 35, 266-268. Jaime I había puesto de manifiesto, en su propia crónica, el aprecio que sentía hacia su espada, elemento ofensivo que prefería por encima de otras armas; así, durante el episodio de Borriana, el rey manifestó: “*E haviem-nos auida una espa de Montsó que havia nom Tisó, que era molt bona e aventurosa a aquells qui la portaven: e volguem-la més llevar que la llança*”. JAIME I, *Libre dels feyts*, pàr. 174. Esta misma espada fue la que, con el tiempo, Jaime II regalaría a su hermano Federico III, rey de Sicilia. SCHRAMM, *Insignias de la realeza*, pág. 60.

¹²³¹ RUBIÓ, *Documents*, vol. I, doc. CCXXII, pág. 216.

¹²³² DEL ARCO, *Sepulcros*, pág. 193.



efigies de santos en esmaltes ubicado sobre el altar de Gerona, obra que se ha considerado como la mejor y más rica muestra de la actividad de estos talleres en Cataluña¹²³³ en la que colaboró el prestigioso platero valenciano, ofrece lo que podría ser, conforme a lo señalado por Marie-Madeleine Gauthier¹²³⁴, el ejemplo más cercano a la obra simbólica e institucional encargada por Pedro IV.

^{*}(Figs.199-203) Las siguientes figuraciones del rey de Aragón se descubren como parte integrante de la **decoración efímera** erigida **con motivo de las fiestas de coronación de Fernando de Antequera** celebradas en Zaragoza el 11 de febrero de 1414 que, en términos de Jerónimo de Zurita, fueron de “la mayor pompa y solemnidad que se vio jamás en estos reinos”¹²³⁵. Parece ser, de acuerdo con las escasas noticias documentales conservadas relativas al decorado que se imaginó para el magnífico acontecimiento, para la ceremonia se había dispuesto, en la Seo de la ciudad de Zaragoza, un aparador “de madera fecho muy largo entre los cruceros de la iglesia [...] alto del suelo bien onze palmos, do estava fecho un altar con sus gradas *do estavan las imágenes del señor rey de oro, e de plata*, e de otras muchas reliquias”¹²³⁶. Nada más se conoce del rico retrato, o retratos, que exhibía la iglesia convertida, siempre que era preciso, en el escenario de las suntuosas liturgias de coronación, del mismo modo que nada se sabe de las representaciones del soberano que debieron de idearse para formar parte de los espectáculos y entremeses que, entre otros entretenimientos, amenizaron los trayectos de la comitiva real desde la Seo hasta la Aljafería y los banquetes celebrados en aquel palacio dedicados a la

¹²³³ Además de ser el ejemplo más destacado de la orfebrería hispánica del siglo XIV, también lo es en lo que concierne a sus esmaltes según ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 277. En Cataluña se han conservado diversos ejemplos de obras de orfebrería en las que se insertan pequeñas piezas de esmalte con bustos de personajes sacros. Muestras significativas y muy cercanas a la obra gerundense son las cruces de Vilabertrán, de la catedral de Gerona o del Museo de Vich. Sobre ellas remito al extenso artículo de Mn. Josep GUDIOL I CUNILL, “Les creus d’argenteria a Catalunya”, en *Institut d’Estudis Catalans. Anuari*, vol. VI, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1915-1920, en especial págs. 287-314. La cruz de los esmaltes del Museo de la catedral de Gerona es atribuible a Pere Berneç y Andreu, y ha sido fechada en torno a 1357-1360. M^a Luisa MARTÍN ANSÓN, “Esmaltes”, en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLV. Artes Decorativas II, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 493.

¹²³⁴ GAUTHIER, *Émaux*, pág. 240.

¹²³⁵ La coronación del Trastámara, de acuerdo con el cronista, “fue la postrera que ha habido [...] porque los reyes sucesores no se coronaron con aquella majestad y triunfo que se ordenó en la coronación deste príncipe y como la usaron sus antecesores”. DE ZURITA, *Anales*, lib. XII, cap. XXXIV. La recaudación del impuesto conocido como coronaje para sufragar los gastos de esta coronación se analiza específicamente en el artículo de Roser SALICRÚ I LLUCH, “Las demandas de la coronación de Fernando I en el reino de Aragón”, en VVAA, *Homenaje a Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, págs. 1409-1427.

¹²³⁶ Las cursivas son mías. El fragmento, que pertenece a la pluma de Alvar García de Santa María, procede del anexo documental de TINTÓ, *Cartas*, Apéndices, n^o VII, pág. 311, aunque también lo cita y corrige –los términos “no estavan” de la transcripción de Margatita Tintó deben leerse como “do estavan” – Francesca ESPAÑOL BERTRÁN en “El tesoro sagrado de los reyes en la Corona de Aragón”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 282, n. 35.



toma de Balaguer y la derrota de Jaume de Urgell¹²³⁷, a la elección de Fernando en Caspe entre los otros pretendientes al trono¹²³⁸, al tema de la Muerte y al de la Rueda de la Fortuna¹²³⁹.

No hay duda de que la elaboración de este tipo de imágenes efímeras encubría una voluntad de promoción regia destinada a aclamar el advenimiento del nuevo rey, práctica muchas veces espectacular descubierta en tiempos pasados¹²⁴⁰. En este sentido, las crónicas se hacen eco de estos acontecimientos que habían demostrado ser de gran eficacia por satisfacer a un gran público¹²⁴¹, aunque quizás la celebración más similar a la organizada para el de Antequera fue la orquestada con motivo de la coronación de Martín I, pormenorizada en la compilación de Pere Miquel Carbonell¹²⁴², para la cual “se hicieron diversas prevenciones de tener muy extrañas joyas y preseas de gran valor y muy raras”¹²⁴³. No obstante, las fiestas en honor a Fernando I debieron causar una honda impresión, pues el cronista Lucio Marineo Sículo aludía a ellas afirmando que el rey había sido recibido “con grandísimas

¹²³⁷ Que, se recordará, se había sublevado al no estar de acuerdo con la elección resultante del Compromiso de Caspe.

¹²³⁸ Ambos espectáculos son referidos en SALICRÚ, *Coronació*, pág. 748.

¹²³⁹ En el llamado *entremès de la Mort*, la Parca descendía de una nube y se llevaba a los comensales –el rey, príncipes, nobles, obispos, abades, frailes y burgueses– para realizar una danza de la muerte desde lo alto. Por otro lado, el *entremès de la Roda de la Fortuna* estaba compuesto por una torre central con la característica rueda. En lo alto de la torre, en una silla fija, un niño-rey coronado a imagen de Fernando permanecía inmóvil a la mudanza de la fortuna. Las descripciones proceden de MASSIP, *Imagen y espectáculo*, págs. 375 y 385-386.

¹²⁴⁰ Pues la organización de este gran espectáculo ponía de manifiesto, ante los súbditos y los otros poderes, su carácter real y a la vez sacralizaba a su persona. Bonifacio PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anubar, Valencia, 1975, págs. 206-208.

¹²⁴¹ Bernat Desclot, por ejemplo, explica, con respecto a la coronación de Pedro III y Constanza de Sicilia, “*e puis [...] lo rei ab la reina anà-se'n a son palau [...], e les gents feeren [...] gran festa [...] e demenaren molt gran alegre*”. DESCLOT, *Crònica*, cap. LXXIII. Por su parte, Ramón Muntaner también se refiere a algunas celebraciones de coronación: de la de Alfonso III dice que “*la festa fo molt gran. [...] e durà la festa més de quinze dies, que en Saragossa null hom no féu mas cantar e alegrar e fer jocs e solaces*”, mientras que de la de Jaime II dice que “*fo la festa sens comparació la major qui anc se fos feta*”. MUNTANER, *Crònica*, caps. CLV y CLXXVI, respectivamente. También se hace eco de ellas la crónica de Pedro IV, que señala, sobre la investidura de Alfonso IV, que fue realizada en la iglesia de San Salvador “*així com és acostumat, pus honradament que algú de sos predecessors*”, mientras que también menciona la “*molt solemnial festa*” que se organizó con motivo de la coronación de su última esposa, Sibila de Fortià. PEDRO IV, *Crònica*, cap. 1 y apéndice, respectivamente. De esta última investidura Jerónimo de Zurita señaló que se realizó en el año de 1381 “con tanto aparato como si fuera en el principio de la sucesión del rey y en sus primeras bodas”. DE ZURITA, *Anales*, lib. X, cap. XXVIII.

¹²⁴² Pere Miquel Carbonell. *Cròniques d'Espanya, edició crítica d'Agustí Alcoberro de Cròniques de Espanya fins ací no divulgades. Que tracta dels nobles e invictíssims reys dels gots y gestes de aquells y dels comtes de Barcelona e reys de Aragó. Ab moltes coses dignes de perpètua memòria. Compilada per lo honorable y discret mossèn Pere Miquel Carbonell, escrivà y archiver del rey nostre senyor e notari públich de Barcelona. Novament imprimida en l'any MDXLVII*, vol. II, Barcino, Barcelona, 1997, págs. 178-190.

¹²⁴³ DE ZURITA, *Anales*, lib. X, cap. LXIX. Sobre ellas, entre las que destaca la corona que don Fernando se hizo hacer para la ocasión, remito a SALICRÚ, *Coronació*, págs. 735-738.



fiestas con solemnidades muy extrañas”¹²⁴⁴. Desde luego, si en las celebraciones de las sucesiones poco problemáticas este tipo de aparato se había manifestado de gran utilidad, ¿cómo no iba a recurrirse a él en el caso de la del castellano, cuya elección en Caspe se había producido en medio de tantas controversias? Y es que es evidente que, tal y como ya ha sido puesto de manifiesto en diversas ocasiones, en las festividades organizadas para aquella coronación se había elaborado un calculado programa dirigido a dejar bien sentada la legitimidad de su advenimiento y acallar todas las murmuraciones, que las había, al respecto¹²⁴⁵. De hecho, el fuerte componente legitimador y las dimensiones que el monarca atribuyó al acto como a las celebraciones que lo acompañaron explican la gran profusión de noticias cronísticas que tal acontecimiento generó¹²⁴⁶.

De carácter conmemorativo y muy dudosas en cuanto a su origen, autoría y datación son las dos últimas piezas que cierran este epígrafe dedicado a las obras de orfebrería de naturaleza civil. ^{*(Fig.204)}La primera de ellas es un **laude de Alfonso V** que, procedente de Ibiza y fechado en el siglo XV, se guarda en una desconocida colección particular. Los únicos datos de los que se dispone son los que ofrece su iconografía y los que se registran en el catálogo del *Institut Amatller*, de donde proviene la reproducción fotográfica¹²⁴⁷. Así, bajo la inscripción ALFONVS IN ETERNVM REFERENS MEMORIAM SVI se localiza el busto, en riguroso perfil, del apodado como el Magnánimo. ^{*(Figs.205-206)}El tono clásico de la manufactura, que coincide manifiestamente con numerosas obras italianas fechadas a partir de mediar el siglo XV, invita a sospechar bien en la utilización de un modelo latino, como alguna de las memorables medallas de Pisanello, Ragusio o Heremía que también inspiraron para efigiar al soberano en otros soportes artísticos¹²⁴⁸, bien en un artista foráneo de origen, claro está, meridional.

^{*(Fig.207)}La postrera pieza a tratar es otra obra problemática que concierne, esta vez, al último rey de Aragón que forma parte de este análisis: se trata de una **medalla**

¹²⁴⁴ Lucio MARINEO SÍCULO, *Crónica d'Aragón. Edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524)*, Albir, Barcelona, lib. V, fol. LVr.

¹²⁴⁵ MASSIP, *Imagen y espectáculo*, pág. 374 y SALICRÚ, *Coronació*, págs. 699-759.

¹²⁴⁶ SALICRÚ, *Coronació*, pág. 759.

¹²⁴⁷ Agradezco a la Sra. Eulàlia Almuzara, del *Institut Amatller d'Art Hispànic -Arxiu Mas-*, su colaboración en la búsqueda de los escasos datos de la pieza.

¹²⁴⁸ Como evidencia una de las miniaturas que orna el folio 124r del famoso códice *De Rebus Gestis Ferdinandi I*, fechado en la segunda mitad de siglo -TOSCANO (Coord.), *Biblioteca Reale*, pág. 81- o el retrato que, del Magnánimo, surgió del pincel de un maestro de la escuela de Piero della Francesca -sobre él remito a Everett FAHY, “Anónimo napolitano. Alfonso V de Aragón. C. 1455”, en *VVAA, Renacimiento Mediterráneo*, págs. 527-529. En lo que sigue, FAHY, *Anónimo-*.



monofaz de Fernando II de la que constan tres ejemplares¹²⁴⁹. En su única cara labrada se presenta la efigie, en riguroso perfil como es habitual en este tipo de producciones, del rey Católico rodeado por la leyenda DIVVS · FERDINANDVS · CATHOLICVS · HISPANORUVM · REX · S · RO · ECCLESIE · PROTECTOR +. El busto, que mira hacia la izquierda, muestra un rostro maduro imberbe enmarcado por largos cabellos lisos y gorro chato de media vuelta cuya parte delantera descubre una corona¹²⁵⁰. Viste gabán con cuello vuelto y caído, y sobre el pecho destaca un ancho collar del que pende una gran cruz perlada¹²⁵¹. No hay consenso en lo que concierne a su cronología, pues hay investigadores que la creen anterior a la muerte de don Fernando¹²⁵² y otros sospechan que es posterior¹²⁵³; el calificativo de *divus*, aplicado a deidades gentilicias y a los emperadores romanos a quienes se concedían honores divinos después de su muerte, confirmaría la segunda hipótesis. Tampoco hay unidad en su autoría, aunque la mayoría supone que es fruto del cincel de un autor foráneo¹²⁵⁴. Aunque ambos aspectos proyectan la medalla fuera del marco espacio-temporal establecido en esta investigación, se indicarán, con mucha brevedad, tres aspectos. Por un lado, los posibles motivos de su acuñación pues, de acuerdo con la afirmación de Felipe Mateu, todas las medallas fueron labradas para conmemorar un acontecimiento o un suceso histórico o biográfico¹²⁵⁵. Existe la presunción de que el

¹²⁴⁹ El original y dos copias: una se conserva en la colección Bosch del Museo del Prado, y la otra se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional. Ambas son reproducciones de la medalla original que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano, en Madrid. Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, “Sobre medallas españolas de la Edad Media y de Fernando el Católico”, en VVAA, *Medallas*, Circulo Filatélico y Numismático, Tipografía “La Academia”, Zaragoza, 1957, pág. 85. Serán reseñados BELTRÁN, *Sobre medallas*, y VVAA, *Medallas*.

¹²⁵⁰ Carmen Morte advertía afinidades fisonómicas con el rostro que presenta en su tumba. MORTE, *Iconografía real*, pág. 150.

¹²⁵¹ Se describe sumariamente en Francisco ÁLVAREZ-OSSORIO, *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, 1950, n° cat. 424 –en adelante, ÁLVAREZ-OSSORIO, *Catálogo*– y en PARDO, *Iconografía de Fernando*, pág. 84, fig. 26.

¹²⁵² Así se manifiesta, por ejemplo, Javier GIMENO PASCUAL en “El arte de la medalla en España”, epílogo de la obra de Marc JONES, *El arte de la medalla*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988, pág. 315 –serán referidos GIMENO, *Medalla* y JONES, *Medalla*–, pues la fecha hacia 1512. Se reitera en esta datación en Marta CAMPO DÍAZ, Teresa MAROT I SALSAS y Javier GIMENO PASCUAL, “La medalla a Catalunya”, en Xavier BARRAL I ALTET (Dir.), *Art de Catalunya. Ars cataloniae*, vol. 12, Disseny, vestit i medalles, L’Isard, Barcelona, 1997, pág. 288. En lo que sigue, CAMPO, MAROT y GIMENO, *Medalla* y BARRAL (Dir.), *Ars Cataloniae*.

¹²⁵³ Entre ellos, BELTRÁN, *Sobre medallas*, pág. 82, que la supone cincelada en conmemoración de la muerte del rey, o José V. AMORÓS BARRA, *Medallas de los Acontecimientos, Instituciones y Personajes Españoles*, Ayuntamiento de Barcelona y Gabinete Numismático de Cataluña, serie C, n° 1, Barcelona, 1958, pág. 20. En adelante, AMORÓS, *Medallas*.

¹²⁵⁴ Lo presumen de origen italiano BELTRÁN, *Sobre medallas*, pág. 85; AMORÓS, *Medallas*, pág. 20 o CAMPO, MAROT y GIMENO, *Medalla*, pág. 288; mientras que GIMENO, *Medalla*, pág. 315 cree observar ciertos parecidos con los círculos artísticos flamencoborgoñones o centroeuropeos que, precisamente en aquellos años, tenían representantes que gozaban de gran actividad en la Península Ibérica.

¹²⁵⁵ Felipe MATEU Y LLOPIS, “Historia de una medalla”, en VVAA, *Medallas*, pág. 29.



medallón conmemorativo pudiera ser cincelado con motivo de los acontecimientos relativos a la Liga de Cambrai y la Liga Santa, como había sido el caso de las dos medallas recordatorias que se había hecho acuñar el propio Tendilla en 1486 para celebrar su labor pacificadora en Nápoles¹²⁵⁶, o el medallón de bronce anónimo dedicado a Gonzalo Fernández de Córdoba, conocido como *el Gran Capitán*, batido en 1508¹²⁵⁷. También se ha conjeturado que pudiera haberse batido en conmemoración de la muerte del rey, en 1516¹²⁵⁸, lo que a su vez explicaría la ya aludida aparición del término *divus* en la inscripción. Por otro lado, conviene hacer constar la práctica exclusión de la medalla en el panorama artístico español pese a la existencia del precedente de los ejemplares del Magnánimo¹²⁵⁹ y a pesar de la comprobada preparación de los artesanos de las cecas para producir buenas medallas¹²⁶⁰.
*(Fig.208) Para finalizar se indicará la existencia de una segunda medalla también referida a don Fernando II, aunque esta vez se efigia entronizado, que se inserta en la corriente medallística italiana y que ha sido relacionada con su muerte¹²⁶¹.

4.2.- De carácter religioso

No se insistirá acerca de la importancia de la orfebrería en el arte sacro, pues es una cuestión de sobras y por todos conocida. La estima que se tenía en la época bíblica a los metales, especialmente el oro –recuérdense los versículos referidos a la construcción del Santuario y las ofrendas para el Tabernáculo¹²⁶²–, continuó a lo largo de la Edad Media. En este sentido, es muy aclaratoria la justificación de

¹²⁵⁶ Donde acudió en calidad de embajador del Católico. Alfredo J. MORALES, “Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 176. Un análisis sobre las medallas, en Jesús SAENZ DE MIERA, “Medalla del conde de Tendilla”, en *Ibidem*, pág. 317.

¹²⁵⁷ GIMENO, *Medalla*, pág. 315. Participó en la guerra de Granada con gran valentía, aunque su fama se debe a las guerras de Italia, de donde procede su apodo. Miguel Ángel LADERO QUESADA, “El Gran Capitán. Gonzalo Fernández de Córdoba (Montilla [Córdoba], 1453-Granada, 1515)”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 348.

¹²⁵⁸ BELTRÁN, *Sobre medallas*, pág. 85.

¹²⁵⁹ Además, está constatado que estas medallas eran conocidas en la Península, pues formaban parte de varias colecciones privadas, entre ellas la del Príncipe de Viana, que debió adquirir en Nápoles y Sicilia según informan CAMPO, MAROT y GIMENO, *Medalla*, pág. 287. También debió ser significativa la del cardenal Mendoza, tan próximo a los Reyes Católicos, quien poseía ejemplares conmemorativos de Alfonso V, Felipe Visconti o Sixto IV entre otros. Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA, “Medallas. Colección del cardenal Mendoza”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, págs. 314-315.

¹²⁶⁰ En este sentido se lamentaba J. AMORÓS BARRA en “Comentarios en torno de la historia de la medalla en España”, en VVAA, *Medallas*, pág. 11.

¹²⁶¹ Pertenece a la colección Van der Berg y la imagen del rey se presenta rodeada por la leyenda FER REX CRISTIANISSIMVS REGIBVS IMPERANS BELLO VICTOR conforme a los datos ofrecidos por BELTRÁN, *Sobre medallas*, pág. 85.

¹²⁶² “Yahvé habló a Moisés diciendo: “Ordena a los hijos de Israel que me traigan ofrendas. Vosotros las recogeréis de todo aquel que las entregue con buen corazón: oro, plata y bronce”. Éx. 25, 1-3.



Guillermo Durando sobre la exhibición de los ornamentos litúrgicos en las fiestas principales. Tal justificación, expresada en el *Rationale Divinorum Officiorum* redactado hacia 1286¹²⁶³, estaba basada en tres razones: “Primeramente, el poner de manifiesto la precaución y prudencia del que guarda aquello que le ha sido confiado. Segundo, por respeto a la solemnidad. Tercero, en memoria de su ofrenda, es decir, en recuerdo de aquellos que la ofrecieron a la iglesia”¹²⁶⁴. En este último punto se enunciaba otra función principal de las piezas: perpetuar la memoria del donante y, en su caso, prestigiarlo. Es decir, en términos de M^a Victoria Herráez, la orfebrería religiosa, además de cumplir una función litúrgica y devocional, era exponente del poder de quien la encargaba, la donaba o la utilizaba¹²⁶⁵.

*^(Fig.209)La presencia de reyes de Aragón en obras de orfebrería de naturaleza religiosa viene marcada por un precedente que, aunque conocido a través de descripciones antiguas, no logró sobrevivir a la ocupación napoleónica. Es el frontal de altar de la catedral de Gerona que, conforme a Santiago Alcolea, es el más antiguo citado por referencias documentales en España¹²⁶⁶. De acuerdo con las noticias escritas, ya estaba en el altar cuando se realizó la consagración, en el año 1038, y había sido encargado a un anónimo artífice por las condesas Ermesindis y Guisla¹²⁶⁷, abuela y madrastra respectivamente de la reina Estefanía de Navarra, también relacionada con otro rico *antependium*, el de Nájera¹²⁶⁸, y a la que aquí se ha hecho referencia en varias ocasiones.

Lo que verdaderamente interesa del frontal gerundense es que en él, según las distintas descripciones conservadas, como la de fray Joan Gaspar Roig y Jalpí o la de Jaime Villanueva¹²⁶⁹, se hizo representar Guisla, una de las ilustres promotoras, a

¹²⁶³ Sobre la datación y el texto de Durando remito a Joaquín YARZA LUACES *et alii*, “Arte Medieval II. Románico y Gótico,” en Mireia FREIXA (Coord.), *Fuentes y documentos para la historia del Arte*, vol. II, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, págs. 211-233.

¹²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 229.

¹²⁶⁵ M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA, “Apuntes para el estudio de la orfebrería en la alta y plena Edad Media”, en VVAA, *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pág. 285. En adelante, HERRÁEZ, *Apuntes*, y VVAA, *Estudios de platería*.

¹²⁶⁶ ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 114.

¹²⁶⁷ Ermesinda de Carcassona estaba casada con Ramón Borrell, mientras que la condesa Guisla fue esposa del conde Ramón Berenguer I.

¹²⁶⁸ ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 114. En él, excepcionalmente, se cita a su autor, un tal Almanijs. Fue donado en 1056 por doña Estefanía, y una inscripción rezaba: “*scilicet Almanijs decus artificis venerand*”. Recogido por Isidro BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanovisigoda al Románico*, Sílex, Madrid, 1989, pág. 174.

¹²⁶⁹ Joan Gaspar ROIG I JALPÍ, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona y cosas memorables suyas eclesiásticas y seculares, assi de nuestros tiempos, como passados: vida, martyrio ... de San Narciso ...; y Defensa de la entrada de Carlos en Grande en Cataluña en una apologética ...; el autor de esta obra, que es Fr. Iuan Gaspar Roig y Jalpi*, impreso por cuenta del autor,



los pies de la Virgen. Por ejemplo, el padre Villanueva, quien pudo verlo antes de su triste desaparición, lo describe con estas palabras: “Lo más notable de esta iglesia es el altar mayor por su materia, labores y construcción [...]. Está enteramente aislado y sus cuatro costados cubiertos con gran riqueza de plata y oro y algunas piedras no son despreciables. El principal está cubierto con un frontal de oro que creo ser la *tabula aurea* para cuya construcción dio la condesa Ermesindis trescientas onzas de oro el día que se consagró la iglesia [...]. Dicho frontal está dividido en treinta y dos cuadros que representan de relieve varios pasajes de la vida del Salvador, cuyo centro ocupa un óvalo con una imagen de Nuestra Señora¹²⁷⁰. Al pie de este óvalo hay otro pequeñito en que está figurada de esmalte una señora sentada y alrededor se lee *Gisla cometissa fieri iussit*. Ésta fue la segunda mujer del conde Berenguer, hijo de Ermesindis [...]. En los cuatro ángulos se pusieron de esmalte las figuras alegóricas de los Evangelistas”¹²⁷¹.

Ya en el siglo X constan noticias documentales de *tabulae* realizados en ricos metales y piedras preciosas que revestían, parcial o totalmente, los altares de las catedrales y de los más importantes monasterios. En este sentido, son ilustrativos el palio de plata del año 917 que ornaba el altar de Elna, el frontal de Vich, el de la Seo de Urgell, los otros tres de plata de Gerona o los de Ripoll, por ejemplo, donde un inventario del siglo XII confirma que eran seis, uno de ellos encargado por el abad Oliba y elaborado en oro¹²⁷². Parece ser que a partir del siglo XI, la progresiva estabilidad del país había favorecido un clima proclive a la creación de cuantiosas manufacturas artísticas que, por su gran belleza formal y calidad material, se constituyeron como auténticos símbolos sociológicos y culturales por los vínculos

Barcelona, 1678; y Jaime VILLANUEVA, *Viage literario*. Ambos citados en ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 119.

¹²⁷⁰ Quizás sea interesante destacar que la Virgen se muestre aquí como asunto principal pues, aunque con alguna excepción, no suele aparecer en un lugar tan destacado en los retablos conservados hasta los siglos XII y XIII.

¹²⁷¹ VILLANUEVA, *Viage literario*, vol. XII, pág. 181. Referencia obtenida en GUDIOL, *Els Trecentistes*, vol. II, pág. 5, n. 1. El fragmento, sin embargo, procede de Josep BRACÓNS I CLAPÉS, “Les arts resplendents. Decoració, luxe i ornament a l’Edat Mitjana i el món modern”, en BARRAL (Dir.), *Ars Cataloniae*, vol. 11, Arts decoratives, industrials i aplicades, 2000, pág. 97 –se verá BRACÓNS, *Arts resplendents*–. Todos los datos que se han recopilado de la obra proceden de esta misma noticia. Vid, por ejemplo, ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 119; GAUTHIER, *Émaux*, págs. 239-240; DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 292; Núria DE DALMASES I BALANÀ, Daniel GIRALT-MIRACLE y Ramón MANENT, *Argenters i joiers de Catalunya*, Destino, Barcelona, 1985, pág. 54 –en lo que sigue, DE DALMASES, GIRALT-MIRACLE y MANENT, *Argenters*–; DE DALMASES, *Orfebreria catalana*, pág. 81; o Eduard CARBONELL ESTELLER, “Los condes y la nobleza catalana promotores de arte (siglos X, XI y primera mitad del XII)”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 263-265. En lo que sigue, CARBONELL, *Condes y nobleza*.

¹²⁷² VVAA, *Guía arte románico*, pág. 146.



establecidos entre su motivación y función con el poder y la iglesia¹²⁷³. *(Fig.210)Un rápido repaso por el arte de la época pone de relieve que la mayor parte de estas obras eran consecuencia de la generosidad de los príncipes y altos dignatarios, promotores que gustaron de ser representados como donantes en las obras por ellos mismos sufragadas. Muestra paradigmática, por ser cercana al caso gerundense, es la protagonizada por la condesa Llúcia de Pallars, hermana de la célebre Almodis de Barcelona y viuda de Artau I, el conde de Pallars, entre 1081 y 1090, cuando fueron fechadas las pinturas murales del Burgal donde la ilustre dama aparece efigiada¹²⁷⁴.

*(Fig.211)La última pieza a analizar es la famosa **custodia**¹²⁷⁵ **de los Sagrados Corporales de Daroca** que labró, por encargo de Pedro IV el Ceremonioso entre los años 1384 y 1386¹²⁷⁶, el escultor y orfebre barcelonés Pere Moragues¹²⁷⁷, quien por entonces residía en Zaragoza y trabajaba en calidad de maestro de obras del arzobispo Lope Fernández de Luna¹²⁷⁸.

Considerada como una de las manufacturas más notables de la orfebrería catalana¹²⁷⁹ y como un ejemplo temprano y excepcional por su tipología y tamaño¹²⁸⁰,

¹²⁷³ Cito a Núria DE DALMASES BALANÁ, *L'orfebreria*, col.lecció Conèixer Catalunya, Dopesa, Barcelona, 1979, pág. 11. En lo que sigue, DE DALMASES, *L'orfebreria*.

¹²⁷⁴ La decoración del ábside del antiguo monasterio benedictino de San Pedro del Burgal se conserva en el Museo Nacional d'Art de Catalunya. Ámbito III. Un escueto análisis sobre ella en VVAA, *Guía arte románico*, págs. 52-53. Más información sobre la promoción condal de esta época en CARBONELL, *Condes y nobleza*, págs. 263-267.

¹²⁷⁵ Manuel Trens advertía que la palabra *custodia* tiene que denominar todo recipiente que guarda y custodia las Sagradas Formas, mientras que término correcto para designar el objeto litúrgico destinado a mostrarlas debe ser, según el autor, el de *ostensorio*. Manuel TRENS, *Las custodias españolas*, Litúrgica Española S. A., Barcelona, 1952, pág. 23 –en lo que sigue, TRENS, *Custodias*–. Aunque no todos los investigadores coinciden en las nomenclaturas y sus significados, sirva como ejemplo el caso de M^a Victoria Herráez, quien considera que la custodia es el vaso sagrado destinado a exponer a la adoración de los fieles el Santísimo Sacramento, sea en el interior de la iglesia o a lo largo de una procesión –M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA, “La Custodia Medieval”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, págs. 345-346–, aquí se ha decidido utilizar los términos con las significaciones propuestas por Trens.

¹²⁷⁶ Fue Francisco Martorell el primero en constatar documentalmente la paternidad de la obra a favor de Pere Moragues. El 9 de diciembre de 1384 el rey Pedro mandó entregar ciertas cantidades a los administradores de la custodia “*que conditur et fabricatur ab reverenciam et cultum corporalium [...] ecclesie Daroce*”. Por otra parte, el 21 de febrero de 1386, al disponer que le fuera pagado al artista determinado importe monetario, señalaba que su intención era que la custodia fuese llevada a Daroca y entregada al capítulo de la iglesia mayor de la ciudad. Más documentos sobre esta pieza en Francisco MARTORELL, “Pere Moragues i la custodia dels corporals de Daroca”, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, gener.febrer, Patxot, Barcelona, 1909, pág. 226. Aparecerá como MARTORELL, *Pere Moragues*.

¹²⁷⁷ La actividad de Moragues como argentero se encuentra localizada en Zaragoza, no en Barcelona. Las veces en las que aparece citado como maestro argentero hacen referencia, siempre, a su etapa aragonesa. DE DALMASES, *Argenters*, pág. 206. No obstante, la calidad artística de los corporales y el hecho de que su hijo Marc fuese también orfebre, refuerzan la hipótesis, de acuerdo con Joaquín Yarza, de una doble formación inicial. Conforme a este mismo autor, la escultura y la orfebrería no son artes tan alejadas, aunque no sean frecuentes los artistas que dominen ambas actividades. YARZA, *Artista artesano en el gótico*, pág. 139.

¹²⁷⁸ DE DALMASES, *Orfebrería catalana*, pág. 119.

¹²⁷⁹ *Ibidem*.



esta obra se inserta en un conjunto de iniciativas a través de las cuales los reyes de Aragón celebraron ciertos santuarios o devociones de especial impacto¹²⁸¹. Al haberse hecho referencia en anteriores capítulos, nada se señalará acerca del milagro de los Corporales que, anterior al de Bolsena y acaecido en el seno de una sociedad en la que fue constatada la existencia de diversas herejías antieucarísticas, provocó el culto espectacular de la Eucaristía.

No se conoce cuál fue el motivo que impulsó la promoción de la *custodia argenti daurata e smaltata*¹²⁸² que tenía que sustituir una arqueta de plata repujada del siglo XIII¹²⁸³ quizás donación del rey Jaime I¹²⁸⁴, pero diversos autores sospechan que pudo encargarse como compensación por la plata que el rey había utilizado con el fin de sufragar los gastos de la guerra contra el rey Pedro de Castilla conocida como la *guerra de los dos Pedros* y a la que estas líneas se han referido en alguna otra ocasión¹²⁸⁵. De hecho, constan noticias documentales que, aunque dedicadas a otros templos, apuntan esta posibilidad; sin ir más lejos, en términos del propio Pedro IV, “*per urgent necessitat que haviem per la guerra de Castella, haviem despullada l’esgléya de Santa Maria de Salas de làntees e d’altres joyes d’argent*”, por lo que “*per descàrrech de nostra consciencia haviem ordonat que fos fet un retaula d’argent en la dita esgléya*”¹²⁸⁶. Son conjeturas, pero en esta misma línea no es descartable que Daroca, al estar en una zona fronteriza con Castilla, viviera una situación similar a la

¹²⁸⁰ María del Carmen HEREDIA MORENO, “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”, en VVAA, *Estudios de platería*, pág. 170.

¹²⁸¹ Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, “Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues”, en VVAA, *Cataluña Medieval*, pág. 245. En lo que sigue, ESPAÑOL, *Relicario*.

¹²⁸² Así es como aparece referida en algunos de los documentos exhumados. TRENS, *Custodias*, pág. 53.

¹²⁸³ Todavía hoy se exhibe en el museo de la colegiata. De forma rectangular y con cubierta a cuatro vertientes, su superficie muestra unas letras que rezan STEFANVS y unas escenas enmarcadas por arcos en las que, explica Núria de Dalmases, se narra la historia del milagro. DE DALMASES, *Orfebrería catalana*, pág. 119. Sin embargo, según la descripción de Luis Corral, la caja está decorada con escenas del Nuevo Testamento sin mostrar ninguna alusión o detalle ni a los Corporales ni al milagro. José Luis CORRAL LAFUENTE, “Una Jerusalén en el Occidente Medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales”, en *Aragón en la Edad Media*, n° XII, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1995, pág. 92. En adelante, CORRAL, *Jerusalén*.

¹²⁸⁴ En un inventario realizado en 1397 en la iglesia de Santa María de Daroca se hacía referencia a “una caja-relicario de plata dorada con pie que donó el rey Jaime, en el cual se conservan los corporales”. Juan CABRÉ AGUILÓ, “El tesoro artístico de los Santísimos Corporales de Daroca”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXX, Hauser y Ménez, Madrid, 1922, pág. 280 –aparecerá CABRÉ, *Corporales*–. En la transcripción del inventario, que fue levantado por el prior de Santa María de Daroca, Francisco Clemente y al que aquí se aludirá en varias ocasiones, no se ha hallado esta referencia. Vid., al respecto, CANELLAS, *Iglesia colegiata*, págs. 127-136.

¹²⁸⁵ En esta línea se pronuncian DE DALMASES, *Argenters*, págs. 206-207 o ESPAÑOL, *Relicario*, pág. 245, por ejemplo.

¹²⁸⁶ Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, “Retablo de Santa María de Salas”, en VVAA, *Signos*, págs. 400-402.



de Salas y, una vez concluido el conflicto, Pedro IV resarciera a la población con un obsequio lo más significativo posible: una nueva custodia para albergar los célebres Corporales que ya entonces gozaban de una gran popularidad. Por sólo citar las medidas devotas más próximas a la fecha del encargo, en 1376 Lope Fernández de Luna, entonces arzobispo de Zaragoza, había concedido cuarenta días a sumar a los ya otorgados por Inocencio V a quienes golpeasen por tres veces la puerta de Santa María y, en 1383, Clemente VII había otorgado a petición del cabildo de Santa María diversas indulgencias a quienes visitasen dicha iglesia el día del Corpus. Por otra parte, quizás también pueda conjeturarse que Pedro IV ofreciese la custodia como reconocimiento a la encomiable actitud de la población darocense durante aquella contienda, pues se han conservado algunas referencias escritas que atestiguan el agradecimiento que sentía el Ceremonioso hacia aquella localidad por su resistencia ante el avance de los castellanos, gratitud que ya se había traducido, en el año 1366, en la concesión del privilegio de ser ciudad¹²⁸⁷. Hay que tener en cuenta, no obstante, que ya antes del problema con Castilla, necesariamente entre 1338 y 1347, Pedro IV había agasajado a la Iglesia de Santa María. Se consigna, en el referido inventario de 1397, una “*capa integra de panno aureo in campo viridi cum aviculis operata et aurifrisio lato ad arma regis Aragonum et regine Aragonum filie regis Navarre forrata de sindone rubeo*”¹²⁸⁸.

Fuera por los motivos que fuesen, la preciosa custodia de los Corporales sigue la tipología custodia-relicario y, dentro de ella, forma parte de las designadas como de retablo¹²⁸⁹. Consta de un paralelepípedo ideado como un retablo en el anverso y como un armario en el reverso, pues tras sus alargadas puertas, ornadas con filigrana de motivos vegetales y con seis esmaltes en *champlevé* que reproducen el señal real en losanges¹²⁹⁰, se custodian las santas reliquias. El retablo, que es la parte que aquí más interesa por incluir dos imágenes figurativas de reyes de Aragón, está conformado por un par cuerpos de relieve sobrepuestos bajo arcos de medio punto festoneados: en el superior se encuentra el Calvario y, en el inferior, la Virgen en pie

¹²⁸⁷ El dato de la consideración de Daroca como ciudad se ha extraído de CORRAL, *Jerusalén*, pág. 99.

¹²⁸⁸ CANELLAS, *Iglesia colegiata*, pág. 132.

¹²⁸⁹ Las ocho tipologías establecidas por Manuel Trens son: I. Turriforme o de asiento; II. Custodia relicario o de ciprés, que se divide en a) Custodia turriforme de mano y b) Custodia de retablo; III. Custodia cruz; IV. Custodia imagen; V. Custodia copón; VI. Custodia cáliz; VII. Custodia ramificada; y VIII. Custodia sol. TRENDS, *Custodias*, pág. 29. Núria de Dalmases explica que el tipo retablo fue de lo más común en las custodias catalanas del siglo XV. DE DALMASES, *Orfebrería catalana*, pág. 120.

¹²⁹⁰ Las armas reales también se muestran, realizadas igualmente en esmaltes *champlevés* insertos en losanges, en la base de la custodia.



con la azucena y el Niño flanqueada por los donantes reales. Las tres Marías, San Juan Evangelista, Longinos y el soldado que llevó la esponja a los labios de Cristo rodean el conjunto a su vez complementado con los cuatro Evangelistas y dos ángeles, uno de ellos con la vara de seis medidas con la cual, según los textos evangélicos de Ezequiel y el Apocalipsis, se mide el Templo y la Jerusalén Celeste, lo que posibilita que esta custodia pueda ser interpretada como un simulacro perfecto y real del templo y ciudad de Jesucristo¹²⁹¹. Señalaba Trens¹²⁹² que el ostensorio que hoy corona la pieza quizás sustituyera un remate gótico, ya entonces flanqueado por los dos ángeles superiores, cuya superficie, conforme a las suposiciones de Francesca Español, habría sido decorada con esmaltes acaso expositores de un ciclo sintético de la historia de los corporales¹²⁹³.

La mayor parte de autores¹²⁹⁴ sostienen que los efigiados son Pedro IV y quien entonces era su esposa, doña Sibila de Fortià, identificaciones bastante razonables si se tiene en cuenta quién fue el promotor inicial de la obra. Pese a todo, ya en 1908 Narciso Setenach creyó reconocer en las figuras de los soberanos a Juan I y doña Violante, su esposa, pues habían sido ellos quienes financiaron la parte final del pago de la pieza que Pedro IV no había podido sufragar cuando le sorprendió la muerte¹²⁹⁵. El enjuague de la deuda, al igual que los episodios previos a su consecución, generó cierta documentación que confirma el expreso deseo del nuevo rey de satisfacer la

¹²⁹¹ De acuerdo con los postulados de Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, "Custodia relicario de los Sagrados Corporales de Daroca", en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 343. Se verá como ESTEBAN, *Custodia relicario*.

¹²⁹² TRENS, *Custodias*, pág. 53.

¹²⁹³ En la descripción del relicario que ofrece el inventario del prior de Santa María, Francisco Clemente, se dice: "*in sumitate et lateribus ac parte interiori habet plures imagines stantes et aliquas pictas in smalto livido*". Los últimos términos de la expresión no aportan nada acerca de la temática de estos esmaltes, pero Francesca Español cree posible que, dada la inexistencia de cualquier alusión al milagro en la custodia, bien pudieran referirse a la historia de los corporales. ESPAÑOL, *Relicario*, págs. 244-245. La descripción se ofrece completa en una nota posterior.

¹²⁹⁴ Entre otros, CABRÉ, *Tesoro artístico*, pág. 282; TRENS, *Custodias*, pág. 53; ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 139; Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media. Colección de Historia del Arte hispánico*, La Alhambra, Madrid, 1980, pág. 342; DE DALMASES y JOSÉ, *Art gòtic*, pág. 301; DE DALMASES, GIRALT-MIRACLE y MANENT, *Argenters*, pág. 108; VERRIÉ, *Política artística*, pág. 187; DE DALMASES, *Argenters*, pág. 207; DE DALMASES, *Orfebrería catalana*, pág. 119; M^a Luisa MARTÍN ANSÓN, "Esmaltes", en Antonio BONET CORREA, (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992, págs. 556-557 –este último se verá BONET (Coord.), *Artes aplicadas*–; José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en *Summa Artis*, vol. XLV, pág. 519; BRACÓNS, *Arts resplendents*, pág. 112; o ESTEBAN, *Custodia relicario*, pág. 343.

¹²⁹⁵ "Por su iconografía e indumentaria creemos reconocer en ellos a D. Juan I y su mujer, D^a. Violante, cuyas dotes de mando superaron tanto á las de su marido". Narciso SETENACH, "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII. Orfebrería ojival", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, septiembre-octubre, N^{os} 9-10, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1908, pág. 174. En este artículo suponía que la custodia había sido realizada por Consolio Blanc, "*un dels suxtils mestres de la sua art, qui sien en la nostra senyoria*", según advertía Pedro IV al hacerle un nuevo encargo.



voluntad de su padre¹²⁹⁶ y, aunque se desconoce el momento exacto en el cual aquella se liquidó totalmente, se constata que en 1397 el relicario ya se encontraba en Daroca, pues aparece mencionado en el ya aludido inventario que, en aquel año, había levantado el prior Francisco Clemente¹²⁹⁷. Esta participación directa del sucesor del Ceremonioso junto con la noticia que ofrece dicho inventario al indicar que la custodia fue “*date ecclesie per reginam Aragonie*”¹²⁹⁸ llevó a Francesca Español a volver a lanzar la hipótesis de que la identificación tradicional de los soberanos efiados con Pedro IV y Sibila no era la correcta¹²⁹⁹. Conforme a sus acertadas proposiciones, es muy poco probable que Juan I quisiese saldar el coste del relicario con el fin de que su madrastra lo ofreciese a Daroca ya que, como ya se ha reiterado a lo largo del trabajo, había quedado en una situación muy delicada tras quedar viuda. De acuerdo con la autora, es más probable que la donante fuera, en realidad, doña Violante, esposa del Cazador, quien no sólo era reina sino que, además, era señora de Daroca, pues la villa formaba parte de su dominio señorial directo en Aragón¹³⁰⁰. Recordaba la investigadora que la ciudad darocense era un lugar tradicionalmente integrado en el patrimonio que se asignaba a las reinas, por lo que tanto Sibila y Violante señorearon el lugar y, por ello, tuvieron mayor incidencia en la historia y en la iconografía del receptáculo¹³⁰¹.

Es posible advertir ciertas remodelaciones o añadidos posteriores a la consecución de la pieza por parte de Moragues¹³⁰², intervenciones que Español supone anteriores a su traslado definitivo a Daroca y quizás fruto de la mano de su hijo Marc, también orfebre de profesión¹³⁰³. Está claro que estas modificaciones no afectaron a la pareja regia, obra del cincel de Moragues y, sobre seguro y a pesar de la teoría señalada, representaciones de Pedro IV y doña Sibila cuanto menos en un

¹²⁹⁶ Así, por ejemplo, Juan I prohibía a Caterina, viuda de Pere Moragues, que vendiese la custodia bajo pena de mil florines. *Ibidem*, pág. 226.

¹²⁹⁷ CANELLAS, *Iglesia colegiata*, pág. 134.

¹²⁹⁸ La reseña completa dice: “*Primo est magnum reliquiarie seu custodia argenti deurati cum pede date ecclesie per reginam Aragonie ponderis L marcarum. In sumitate et lateribus ac parte anteriore habet plures ymagines stantes et aliquas pictas in smalto livido: retrorsum habet portas cum sera et locum ad custodiendum corporalia et in portis sun sex scutos et in pede quatuor de armis regis Aragonum*”. *Ibidem*.

¹²⁹⁹ ESPAÑOL, *Relicario*, pág. 245.

¹³⁰⁰ M^a Luisa LEDESMA RUBIO, “El patrimonio Real de Aragón a fines del siglo XIV. Los dominios y rentas de Violante de Bar”, en *Aragón en la Edad Media*, n° II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1979, págs. 135-170. Según cita *Ibidem*.

¹³⁰¹ ESPAÑOL, *Els escenaris*, pág. 224.

¹³⁰² Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Museo colegial de Daroca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1975, pág. 66. Aparecerá reseñado como ESTEBAN, *Museo colegial*.

¹³⁰³ ESPAÑOL, *Relicario*, pág. 245.



principio¹³⁰⁴. Que luego, por el devenir de los acontecimientos, interviniesen en su liquidación monetaria sus sucesores en la corona, se realizasen algunas intervenciones y, como consecuencia, los efigiados, que como queda dicho ya estaban labrados y no fueron alterados, fuesen reinterpretados o releídos como los nuevos soberanos, esto es, Juan I y doña Violante, es una hipótesis bastante probable y más cuando se tiene constancia del escaso valor retratístico que por entonces, a pesar de lo anunciado por algunos historiadores en lo que respecta a esta manufactura¹³⁰⁵, tenía la imagen¹³⁰⁶.

El haber analizado estas figuraciones regias en el anterior apartado¹³⁰⁷ permite abordar de inmediato las cuestiones relativas al tipo iconográfico empleado en esta custodia aragonesa. ^{*(Fig.212)}Desde luego, no hay duda de que el precedente conservado más claro en lo que concierne tanto al tema representado como al soporte en el cual la imagen se incluye, es el espléndido relicario de Felipe V y Juana de Borgoña que, realizado entre 1316 y 1322 como fechas extremas¹³⁰⁸, se conserva en la catedral de Sevilla. En su centro aparece María con el Niño flanqueada por sendas figuras que, ubicadas en las puertas del relicario y realizadas en esmalte, representan a un matrimonio regio en oración. La presencia de armas heráldicas en el zócalo inferior que sirve de base a cada uno de los donantes permitió su inequívoca identificación: el león rampante de oro sobre campo azur, emblema de los Borgoña desde 1279¹³⁰⁹, identificaba a la soberana con doña Juana, hija de Otón IV y esposa

¹³⁰⁴ Las esculturas de los reyes presentan claras evidencias de que fueron obra del maestro Moragues, mientras que se observó una labor más tosca tan sólo en las figuras de los Evangelistas y en las de los ángeles superiores. Entre otros, ESTEBAN, *Museo colegial*, pág. 66 y ESPAÑOL, *Relicario*, pág. 245.

¹³⁰⁵ Quienes consideran la imagen de Pedro IV como una representación muy fidedigna –DE DALMASES, *Argenters*, pág. 207– o, incluso, como una *vera effigie* –VIERRIÉ, *Política artística*, pág. 187–.

¹³⁰⁶ Muy significativo es el ya citado cambio que Pedro IV ordenaba, en 1370, para las sepulturas de Poblet: “*que aquella ymage del dit rei en Jacme, la qual lo dit mestre [Cascalls] havia ja feta [...] devia posar en una part del vas del senyor rey n’Amfos*”. MARÉS, *Tumbas reales*, doc. 35, págs. 183-185. Más detalles en el epígrafe anterior y, en especial, en los comentarios concernientes al panteón dinástico de Poblet

¹³⁰⁷ Las analogías entre estas figuraciones regias y las que se colocaron en el sepulcro de Lope Fernández de Luna, obra de este mismo maestro, ya han sido puestas de relieve en el apartado anterior del presente capítulo.

¹³⁰⁸ Danielle GABORIT-CHOPIN, “Reliquaire de Philippe V et Jeanne de Bourgogne”, en VVAA, *Rois maudits*, pág. 228 –se verá como GABORIT-CHOPIN, *Reliquaire*–. El primero en identificar a los personajes y en clasificar la obra como perteneciente a la escuela de París, aunque creyó que fue elaborada en la segunda mitad del siglo XIV, fue el Dr. STEINGRÄBER en “Ein Reliquienaltar König Philipps V und Königin Johanna von Frankreich”, en *Pantheon*, tom. XXXIII/II, München, 1975, págs. 91-99, según cita M^a Jesús SANZ, “Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la Catedral de Sevilla”, en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, n^{os} 229-230, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1992, pág. 50. En adelante, SANZ, *Relicario*.

¹³⁰⁹ Conforme a los estudios de STEINGRÄBER, citado en GABORIT-CHOPIN, *Reliquaire*, pág. 228 y SANZ, *Relicario*, pág. 52.



de Felipe V (1316-1322)¹³¹⁰. Lo cierto es que este relicario forma parte de un tipo de tabernáculos, por otra parte tan frecuentes, procedentes de talleres parisinos de finales del siglo XIII y principios del XIV, tanto de marfil como de esmaltes¹³¹¹, que, de acuerdo con la constatada influencia artística que el país vecino ejerció sobre las artes de Aragón, pudieron haber servido de inspiración para la obra de Moragues y otras manufacturas similares¹³¹².

*(Fig.213)No conviene olvidar, sin embargo, que existen referencias documentales que advierten de composiciones muy similares en la iconografía de los monarcas de Aragón. Recuérdese que, casi una treintena de años antes, el mismo Pedro IV había contratado con el platero Bernés una imagen destinada al monasterio de El Puig de Valencia con las efigies orantes de los reyes ante la Virgen y el Niño, imagen votiva que ha sido analizada, convenientemente, en el epígrafe anterior. *(Fig.214)Por otra parte, aunque con promotores de otra naturaleza pues fueron miembros de la más alta jerarquía eclesiástica, es necesario recordar el famoso retablo de la catedral de Gerona, concluido antes de 1368, en cuyos extremos inferiores se muestran, presentados por ángeles, también en oración y ante la Virgen con el Niño ubicada en la parte central, los obispos gerundenses de la familia Cruïlles: Gilabert (†1335) y Berenguer (†1362)¹³¹³.

*(Fig.215)Ya se ha visto la relativa frecuencia de representaciones de matrimonios regios que, como donantes, flanquean las imágenes devotas; en la península ibérica constan desde mediados del siglo XI. Aunque hoy perdido en parte, por citar el ejemplo recopilado más temprano y también debido a la devoción regia¹³¹⁴, en el arca de San Millán de la Cogolla figuraban, en el frontispicio principal y a ambos lados de la *Maiestas Domini*, los retratos orantes de los reyes Sancho y Placencia identificados por las inscripciones “*Sanctius Rex Suppetiens*” y “*Divae Memoriae Placentiae reginae*”¹³¹⁵. Casi contemporáneamente, aunque en pie y flanqueando la iglesia de

¹³¹⁰ SANZ, *Relicario*, pág. 52.

¹³¹¹ GABORIT-CHOPIN, *Reliquaire*, pág. 228.

¹³¹² Las estrechas conexiones con Francia, sobre todo con el sur, fueron puestas de manifiesto por Federico TORRALBA SORIANO, “Custodia Relicario de los Corporales”, en VVAA, *El espejo*, pág. 446.

¹³¹³ DE DALMASES, *L’orfebreria*, pág. 25. El arcediano de Besalú, Arnau de Soler, quien costeó la mayor parte del baldaquino, también aparece representado en el conjunto. Más detalles en ALCOLEA, *Artes decorativas*, pág. 133.

¹³¹⁴ La arqueta había sido encargada por el rey García el de Nájera en 1053. DE SILVA, *Primeros retratos*, pág. 260.

¹³¹⁵ Según las descripciones que realizó fray Prudencio DE SANDOVAL, *Primera parte de las fundaciones de los monesterios del glorioso padre San Benito, que los Reyes de España fundaron y dotaron, desde los tiempos del Santo, hasta que los moros entraron y destruyeron la tierra, y de los santos y claros varon[es] desta sagrada religión que desde el año D.XL que San [Be]nito embio sus monges, hasta el año DCCXIII,*



Santa María de Nájera a la cual dotaban, los reyes navarros García y Estefanía eran representados en el malogrado pergamino relativo al privilegio. También a ambos lados de la imagen sacra, en esta ocasión un Calvario, fueron efigiados Fernando I y doña Sancha en las pinturas murales de San Isidoro de León a inicios del siglo XII. *(Fig.216)Que este esquema gozó de gran aceptación en la Corona de Aragón lo ponen de manifiesto ciertas obras, entre las que se destacará el desaparecido retablo de Alamanda de Ampurias, de principios del siglo XIV, que llama la atención por ubicar a la condesa a la derecha del Crucificado y, por tanto, en el lugar preeminente casi siempre reservado al miembro varón de la pareja donante¹³¹⁶. *(Fig.217)El repertorio foráneo no es menos numeroso pues, desde el siglo X y hasta 1377, cuando ha sido recogido el ejemplo cronológicamente más cercano a la custodia aragonesa, se constata en numerosos soportes. Así, las evidencias materiales y documentales permiten afirmar que la colocación del matrimonio regio generalmente arrodillado, orante y flanqueando una representación religiosa, fue un esquema compositivo frecuente a lo largo de la Edad Media en cualquier género.

*(Fig.218)Como consecuentes, constan también figuraciones de reyes en otros relicarios y ostensorios, aunque algo posteriores y originarios de los otros reinos peninsulares. En primer lugar, se citará la custodia de la Santa Espina de la catedral de Pamplona, pues presenta estructura de portada donde se colocan las estatuillas de la Virgen con el Niño y una desconocida pareja real¹³¹⁷. En segundo lugar, se hará mención a la custodia procesional conocida como *del ciprés* de la catedral del Salvador de Calahorra, en uno de cuyos ángulos de la plataforma del templete y mirando al viril, donde se encaja la Sagrada Forma, se muestra la figura de un rey

que fue la entrada de los moros africanos, han florecido en estos monesterios, Luis Sánchez, Madrid, 1601, fols. 23v-27v. Citado en POZA, *San Millán*, pág. 394, n. 2.

¹³¹⁶ Estuvo emplazado en la capilla de Santa Margarita de la catedral de Gerona hasta que se trasladó a una ermita de Vilobi de Onyar, donde fue destruido durante la guerra civil. Un sintético análisis en ESPAÑOL, *Gòtic català*, pág. 118.

¹³¹⁷ Se creyó que este relicario, al igual que el preciosísimo del Santo Sepulcro, había sido regalado por san Luis a su hija. Algunos autores sospechan que es de época moderna, como José ESTEBAN URANGA y Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro*, vol. V. Arte Gótico, Arazandi, Pamplona, 1973, pág. 252, mientras que otros mantienen la cronología en la primera mitad del siglo XV, como por ejemplo José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en BONET (Coord.), *Artes aplicadas*, pág. 72. Los problemas de cronología, provocados por la colocación, en su interior, del relicario de la Santa Espina quizás por encargo de doña Blanca entre 1415 y 1423, han sido resueltos en Javier Miguel MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, año LXIII, nº 226, separata, mayo.agosto, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 2002, págs. 295-326.



orante, Enrique IV conforme a la inscripción que exhibe la pieza: “*Fuit datum per dominum regem Enrico IV anno MCDXII. Jahns Delaz me fecit*”¹³¹⁸.

5.- A MODO DE CONCLUSIÓN

En este capítulo se ha podido verificar que el género de la escultura fue uno de los más proclives a la representación del rey de Aragón, afirmación que, no obstante, contrasta con los vestigios conservados: de las casi 200 imágenes constatadas documental y materialmente, tan sólo han llegado hasta hoy 86 en perfecto estado y seguras, siendo casi la mitad las pertenecientes a la famosa sillería de la catedral de Toledo.

El repertorio de figuraciones en escultura arranca antes de 1038, cuando en la consagración de la catedral de Gerona ya constaba un retablo de oro, hoy desaparecido, en el cual se había hecho representar la condesa Guisla, esposa de Ramón Berenguer I. Si se exceptúa uno de los capiteles de la portada de la catedral de Jaca, donde David Simon creyó ver una alusión al rey Sancho Ramírez en la figura de Moisés, las más antiguas figuraciones conservadas remontan hacia mediados del siglo XII con las magníficas obras pétreas que todavía hoy pueden observarse en Santa María de Ripoll, abadía tan ligada a la casa condal de Barcelona desde su fundación. Aunque en mal estado de conservación, las dos muestras artísticas que, de muy distinta naturaleza, conciernen a este análisis exhiben las más prematuras escenas de funerales en el supuesto sarcófago de un príncipe de la Corona de Aragón y de proclamación dinástica en su magnífica portada, también exponente, según las últimas investigaciones, de la idea según la cual el poder real dependía de la iglesia.

Gran parte del elenco figurativo del rey de Aragón se inserta en los sepulcros, la mayor parte de ellos desaparecidos o restaurados en exceso, lo que ha impedido un profundo análisis de su iconografía. Se confirma, sin embargo, una serie de pautas más o menos comunes en lo que concierne a la posición, indumentaria y complementos de las respectivas yacentes que, fechadas desde 1313 hasta 1517, son, algunas veces, de tipología doble.

¹³¹⁸ Palma MARTÍNEZ BURGOS, “Custodia de Enrique IV”, en VVAA, *Reyes y mecenas*, pág. 276 y, más recientes, Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Custodia procesional *El ciprés*”, en BANGO (Dir.), *Maravillas*, pág. 347 o Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, “Jahns Delaz. Custodia de Enrique IV o del Ciprés”, en VVAA, *Reyes Católicos*, pág. 340.



De edad intemporal y facciones generales, tan sólo los símbolos de soberanía que ciñen sus cabezas y presentan con sus manos las individualiza del resto. Sus cuerpos, tendidos hacia arriba en solemne descanso, se colocan, en ocasiones flanqueados por ángeles dolientes y acompañados por simbólicos animalillos, sobre las cajas sepulcrales que, decoradas con escenas funéreas y comitivas de plorantes, se disponen hacia el altar mayor. Suelen ataviarse con el hábito monástico, conforme a la *traditio corporis et animae*, aunque no son extrañas las figuraciones engalanadas con ropas civiles o con completo arnés de guerra, sobre todo a partir de mediar el siglo XV. Merece especial atención el sepulcro de doña Elisenda, cuyo interés no sólo atañe a las magníficas esculturas dispuestas sobre los dos sarcófagos, sino que se extiende hacia el complejo conventual en el que se inserta y del cual la reina fue principal promotora.

La comisión de estos monumentos funerarios solía llevarla al cabo el propio beneficiario o su inmediato sucesor, si bien destaca la labor de Pedro IV al haber ordenado la realización de sepulcros más dignos para varios de sus predecesores y la ejecución de otros para sí y sus esposas y para su heredero destinados al panteón dinástico que él mismo había fundado en la abadía de Santa María de Poblet con la explícita exigencia de su utilización por quienes transcurrieran en su línea sucesoria. Salvo alguna reina, no consta ninguna excepción en la férrea voluntad del Ceremonioso que logró sobrevivir al cambio dinástico protagonizado por los Trastámara y a las dificultades económicas y sociales que, sobre todo a partir de entonces, reinaron en la Corona hasta el último de los reyes exclusivos de Aragón: Fernando II. Sin duda, en la elección del Católico de ser enterrado con su esposa en la emblemática Granada, con un sepulcro de líneas completamente renacentistas, hay que ver una evidencia de la convicción del soberano de la nueva monarquía que él mismo representaba.

Se ha visto también que las efigies de los soberanos se mostraron, además de en contadas obras de carácter efímero realizadas por los municipios para la celebración de las exequias regias, en otros monumentos mortuorios pertenecientes a las más altas jerarquías eclesiásticas, aunque su presencia se debe bien a una voluntad de celebración dinástica por parte del promotor, como sería quizás el caso del sepulcro de Lope Fernández de Luna, bien a una intención de ensalzamiento de la propia gloria personal, como ejemplificaría el destinado al cardenal Pérez Calvillo. También dentro del arte efímero, aunque esta vez de carácter civil y con la velada finalidad de



legitimar la investidura del nuevo rey, conviene mencionar las figuraciones que, de Fernando I, se idearon para ornar los espacios representativos, amenizar los trayectos de la comitiva real hasta la Aljafería y alegrar los banquetes celebrados en aquel palacio con motivo de su coronación.

La mayoría de las representaciones se encuentran, no obstante, insertas dentro de un ambiente devocional. Al margen de los desaparecidos exvotos ofrecidos con el fin de solicitar alguna gracia o de agradecer alguna causa y que se extienden a lo largo de toda la Edad Media, desde 1273 hasta 1492, la mayoría de ellas tienen un carácter conmemorativo. Entre ellas destacan el sepulcro de Santa Eulalia, en cuya tapa se narra, con cierto rigor histórico, la procesión que se realizó para el traslado de las reliquias; la cruz de término o *peiró* de Morella, que recuerda la reunión que se celebró allí con el fin de terminar con el cisma que dividía a la Iglesia; diversos elementos arquitectónicos como capiteles, claves y ménsulas que proclaman la participación de un ilustre personaje o varios en la edificación; o algunos retablos a veces también dirigidos a anunciar el alto linaje de quien lo comisionó, como sería el caso de la Seo de Zaragoza. No obstante, este tipo de manufacturas artísticas adquiere especial importancia en el reinado de los Reyes Católicos, tan dados a exteriorizar su devoción en cualquier género artístico bajo la iconografía del donante pues en tal guisa se exhiben, o quisieron presentarse, en retablos y numerosas y magníficas portadas que, a modo de tapiz, confieren a la arquitectura nuevos valores de índole representativo y emblemático. Estas últimas figuraciones muestran también el arraigo de la temática de la Piedad en España a finales del gótico.

Las sillerías, cuyas escenas encontraron abundante fuente de inspiración en motivos y circunstancias de su tiempo, se constituyen como especial soporte de figuración regia, a veces con el único fin de simbolizar y encarnar a la realeza con un carácter meramente representativo, a veces con pseudoimágenes que contienen unos contenidos simbólicos que escapan a la comprensión. Ejemplo de inmersión del ámbito político en el religioso es el presentado por los estalos extremos de la catedral de Plasencia, si bien la más excepcional es la sillería baja de la catedral de Toledo, de la que se han realizado algunas precisiones identificativas. El verdadero interés de los paneles tallados como resultado de la voluntad de exaltación de su promotor, Pedro de Mendoza, quien intuía un cercano y victorioso fin de la campaña contra Granada, radica en que se constituyen como una crónica de la larga contienda que,



orquestrada por Fernando II y entendida como una cruzada bendecida por Dios, lo que explica su ubicación en ámbito religioso, precedió a la deseada conquista.

También reveladoras son las esculturas de naturaleza civil destinadas a decorar estancias de los palacios e importantes casas de las más significativas villas, como Barcelona, Rosellón o Valencia. Sólo conocidas a través de testimonios documentales, las noticias ponen de manifiesto que las encargadas para el *Palau Reial de Barcelona* formaban parte de un ambicioso programa de ensalzamiento dinástico dirigido por Pedro IV, quien hizo todo lo posible para engrandecer todo lo relacionado con la institución que él personificaba, aún a costa de arruinar o truncar otras promociones perpetradas por sus antecesores; sirvan como ejemplo Santes Creus o el fracasado panteón de los reyes de Mallorca. Dentro de este grupo de figuraciones se mencionarán las que se insertaron en las insignias de realeza, -como los supuestos bustos de los reyes de la desaparecida guirnalda empeñada por el futuro Pedro III, o las diez y nueve efigies de condes de Barcelona y reyes de Aragón que ornaron la vaina de la célebre espada de coronación que, en 1360, realizaba el famoso Pere Bernés por encargo de Pedro IV.



CONSIDERACIONES FINALES

1.- Corpus

Para abordar el análisis de la imagen figurativa del rey de Aragón se ha recopilado un total de doscientas noventa y tres obras que, repartidas a lo largo del período que transcurre desde el último tercio del siglo XI hasta 1516, albergan hasta setecientas treinta y ocho figuraciones regias que se distribuyen del siguiente modo:

Por géneros artísticos, sin contar con las proporcionadas en monedas y sellos, de las que sólo se han analizado poco más de setenta efigies por ser las más interesantes iconográficamente, constan trescientas ochenta y una en miniatura, ochenta y cinco en pintura y doscientas en escultura.

A grandes trazos, por cronología se han contabilizado siete representaciones en el siglo XI, cuarenta y ocho en el siglo XII, ciento cuarenta y uno en el siglo XIII, doscientas setenta y cinco en el siglo XIV, doscientos cincuenta en el siglo XV y 17 en el primer cuarto del siglo XVI.

Por reyes representados, a pesar de ser dudosas ciertas identificaciones, se han recopilado ocho de Ramiro I, cinco de Sancho Ramírez, cinco de Pedro I, seis de Alfonso I y una de su esposa doña Urraca, tres de Ramiro II, cinco de la reina Petronila y diez de su esposo el conde barcelonés Ramón Berenguer IV, treinta y dos de Alfonso II y tres de doña Sancha, diez y ocho de Pedro II y una de María de Montpeller, noventa y dos de Jaime I y una de Leonor de Castilla, diez y nueve de Pedro III, trece de Alfonso III, cincuenta y cuatro de Jaime II, cuatro de Blanca de Anjou, una de María de Chipre y tres de Elisenda de Montcada, diez y seis de Alfonso IV y una de Teresa de Entenza, cuarenta y nueve de Pedro IV, diez de María de Navarra, una de Leonor de Portugal, tres de Leonor de Sicilia, cinco de Sibila de Forciá, catorce de Juan I y tres de Violante de Bar, ocho de Martín I y dos de María de Luna. De la rama Trastámara, se han registrado diez y seis de Fernando I y tres de Leonor de Alburquerque, treinta y nueve de Alfonso V y ocho de María de Castilla, ocho de Juan II y seis de Juana Enríquez, sesenta y tres de Fernando II y treinta y tres junto a su esposa doña Isabel. El resto de figuraciones permanecen sin identificar o, las menos, pertenecen, entre otros, al Condestable de Portugal, al Príncipe de Viana y a Isabel la Católica.



2.- *El factor humano: la personalidad del monarca*

La figuración más temprana se exhibe en las monedas, cuyos campos, a pesar de limitar por su naturaleza económica innovaciones iconográficas de envergadura, presentan diversidad de tipos y variantes. El primer soberano a destacar es Sancho Ramírez (†1094) quien, parece que con fines políticos, fue el iniciador en emitir amonedaciones conforme al esquema compositivo *busto / cruz procesional* el cual, con claros referentes visigodos, ya era frecuente en las acuñaciones de otros reinos contemporáneos.

Nueva personalidad remarcable fue la de Ramón Berenguer IV (†1162) quien, consciente de su protagonismo, inició una destacada actividad historiográfica destinada a la celebración dinástica y glorificación de las campañas de los condes catalanes, aclamación que tuvo claros consecuentes en el arte de la época, como evidencia la portada de Ripoll, y que también se observará entre algunos miembros de su línea sucesoria, como ejemplifican Jaime I o Pedro IV, por citar los casos más representativos. Salvo en sus sellos y monedas, donde manifestó plásticamente el poder inherente a su dignidad, fue la condición de *príncipe* de Aragón la que primó en su iconografía posterior, aunque en todos los casos junto a Petronila como *regina*, en las genealogías siempre exhibida con sus insignias regias para revelar su papel de instrumento de transmisión al tiempo que de legitimación. Destacables son, por sus singularidades, las dos miniaturas, una de ellas muy lastimada, que ilustran los folios del *Liber Feudorum Maior* referentes al testamento que la reina otorga a favor de su hijo.

Su heredero, Alfonso II (†1196), conocedor de la nueva realidad que se aglutinaba bajo su cetro al encarnar en su misma persona tanto al rey Aragón como al conde de Barcelona, inició importantes cambios en sus representaciones. Entre las más significativas, y ligado a su doble condición, en los sellos bifaces incorporó, por vez primera y con importantes consecuentes, el binomio que gozará de mayor aceptación: en su anverso rey *entronizado* y en su reverso figura *ecuestre*, ahora con el caballo encubertado. Bibliófilo comprobado, y como resultado de un deseo de reorganización de la cancillería palaciega a raíz de la efectiva unión del reino de Aragón y del condado de Barcelona, ordenó iluminar el excepcional *Liber Feudorum Maior* cuyos folios, que recogen los instrumentos relacionados con sus señoríos, demuestran la *potestas regia* mediante su pródiga iconografía. No menos innovador se manifestó en sus amonedaciones, donde incluyó por vez primera la corona sobre



su testa, medida que parece poner de manifiesto la escasa significación de los símbolos de soberanía en el reino de Aragón cuanto menos hasta entonces.

Su esposa, doña Sancha de Castilla, logra despuntar también en la promoción artística y en la iconografía regia al evidenciar su capacidad creativa en la fundación del monasterio de Sigena, que adquirirá las funciones de panteón, y al haberse conservado una posible impronta cérea bifaz suya inspirada en modelos característicos masculinos expresando así su relación con el poder, algo relativamente frecuente en el continente europeo pero que aquí fue excepcional.

Hito en la imagen figurativa del rey fue Jaime I (†1276), pero más que por su impulso promotor, que no fue escaso, por el de sus sucesores. Sin duda condicionado por la necesidad de organizar y unificar sus vastos dominios, aunque dotándolos de cierta autonomía, probablemente como consecuencia de los dos nuevos reinos recién adquiridos, el Conquistador se sumergió en una intensa labor que reafirmaba, ante sus súbditos, su poder legislativo. En este sentido fueron esenciales la reorganización monetaria, donde mantuvo los anversos y alteró los reversos según el lugar de emisión, y la reforma legal, visible en, además de otras obras coetáneas, el célebre *In excelsis Dei thesauris*, compilación cuyas preciosas miniaturas narrativas muestran al rey como principio de rectitud que delega sus poderes judiciales o administra justicia a quienes acuden ante él. Su obsesión por conseguir ser coronado por el papa, ceremonia que nunca protagonizó al negarse a renovar la infeudación del reino a la Santa Sede, tuvo eco en su iconografía contemporánea, aunque no por lo que respecta a la corona, pues la que se observa sobre la cabeza del jinete a partir de su sigilografía debe ser entendida, tan sólo, como el resultado de una voluntad por insertarse en las corrientes artísticas del momento. Caso distinto es el de la espada, insignia que se vio reforzada al resultar símbolo natural del derecho de conquista, base de la soberanía del rey en ciertos territorios como consecuencia de la tan anhelada, aunque nunca alcanzada, coronación. Acaso esta contrariedad sea la que explique también que fuese el primero en aparecer intitulado como “*rex gratia Dei*” en algunas de sus acuñaciones.

Del mismo modo, quizás se tenga que relacionar con esto último y, por tanto, deba leerse bajo el prisma de la búsqueda de un nuevo medio de legitimación, la aparición y posterior puesta en escena de leyendas milagrosas que pretendían ratificar las ayudas que, supuestamente, san Jorge había brindado al Conquistador y a sus huestes durante las invasiones de Mallorca y Valencia. No parece accidental



que, precisamente en los reinos donde el soberano se había proclamado como tal por derecho de conquista, se generasen narraciones que proclamaban la intercesión divina. Tampoco puede considerarse casual que la mitificación de estas batallas, que alcanzó de lleno a la figura de Jaime I, viniese de la mano de la institución monárquica, muchas veces deseosa de rememorar a su glorioso antecesor con fines propagandísticos al tiempo que justificadores. En este sentido, de sus herederos a la corona sobresalen Alfonso III (†1291), quien evocó a don Jaime al revivir, personalmente, la conquista de las islas y al proclamar, plásticamente, la gloria de su predecesor en las pinturas murales de su real palacio, y Pedro IV (†1387), su indiscutible admirador según desvelan varias de las decisiones por él tomadas, entre las que destacan la redacción de su propia crónica a imitación del *Libre dels feyts del rei en Jacme*, su calificación como *lo sant rei*, o la disposición en 1372, por parte del *consell* a instancias del monarca, de la celebración perpetua e institucional del aniversario de la muerte del glorioso Conquistador.

Tras la significativa personalidad de Jaime I y después de un salto cronológico, el siguiente reinado trascendental cualitativa y cuantitativamente en lo que concierne a la imagen figurativa del rey, y a las artes en general, fue el de Jaime II (†1327). De sensibilidad artística indudable, su primera etapa como rey de Sicilia le permitió conocer aquellos postulados artísticos foráneos que supo complementar con los de su nuevo reino y con los procedentes de Francia, acaso suscitados a raíz de su primer matrimonio con Blanca de Anjou. En su cancillería, los *segelladors* instauraron nuevas y pormenorizadas iconografías, sin cambiar los tipos fundamentales, estampadas en cera roja, material que perduró sin excepción hasta las improntas céricas de Fernando el Católico. Con práctico sentido organizador, quiso centralizar la documentación del Archivo Real y, garante de un interés bibliófilo reconocido, quiso dotar a su librería, a la que regalaba nuevos volúmenes, de un espacio más digno y apropiado. Desde la perspectiva de este análisis, lo más valioso de su actividad promotora fue el empleo del arte para dar fasto y notoriedad a la institución que representaba, paradigma de lo cual fue el monasterio de Santes Creus. Es dentro de sus muros donde culminan estos propósitos, que aún hoy se pueden constatar en el claustro, en la llamada puerta real que le da acceso desde el exterior, en el nunca concluido palacio real y en los simbólicos e insólitos panteones a modo de relicario. Destacables son las yacentes que encomendó para su sarcófago, domatomorfo al estar destinado también a su primera esposa, por ser las primeras que constan en



los sepulcros de los reyes de Aragón, aunque se atestiguan precedentes peninsulares en los diversos reinos, y por ser, al mismo tiempo, el primer testimonio en Cataluña de la *traditio corporis et animae*.

Resulta curioso comprobar que sus tres esposas contribuyeron en beneficio de la imagen del rey, si bien doña Blanca de Anjou, *de santa pau*, siempre lo hizo relacionada con el cenobio tarraconense, tanto en lo que concierne a su espléndida sepultura, como en la ménsula de la llamada puerta real. Muy dudosa es la desaparecida escultura que, según los autores antiguos, se habría alojado en una de las hornacinas en alusión a un suceso milagroso que, relacionado con ella y su munificencia, cuentan que ocurrió en aquella abadía. De su segunda esposa, María de Chipre, también consta una magnífica representación yacente, si bien lo más destacable es que con ella arrancó la costumbre, entre los miembros de la casa real, de disponer algunos enterramientos, aunque fuese *in itinere*, en conventos franciscanos. Mucho más extraordinaria fue la actividad de doña Elisenda de Montcada, cuyo patrocinio ha sido comparado con la promoción artística de los reyes. Inspirada en el monasterio familiar de Avinganya, fundado por su bisabuela Constanza de Aragón, la joven reina edificó en Pedralbes un nuevo convento, un panteón y un lugar de retiro al que acudiría una vez enviudase y que debía demolerse tras pasar a mejor vida. Del conjunto sobresale su sepultura, primera evidencia de doble yacente que se justifica por su condición real y religiosa una vez ingresó en la orden del cordón y, dentro de su doble simulacro, la perteneciente al claustro, pues se configura como el único vestigio de una yacente de un rey de Aragón desprovista de todas sus insignias, como verdadero *exemplum*, renuncia total improbable sin la otra parte del sepulcro donde se exhibe, con total magnificencia, como reina y promotora.

Tras el paréntesis personificado por Alfonso el Benigno, deslumbra una nueva personalidad con Pedro IV (†1387) quien, a lo largo de su extenso reinado, demostró ser muy hábil en la utilización del arte como herramienta de autoridad y soberanía. Bajo una clara idea de exaltación dinástica, promocionó la abadía de Santa María de Poblet al instituirlo como lugar de sepultura para él y sus sucesores, férrea voluntad que se cumplió sin excepción, aunque con ciertas vacilaciones, hasta la muerte de Juan II, predecesor del Católico. Consecuente con su proyecto, dotó al monasterio de una biblioteca real que guardaría libros históricos que recordaban la ilustre dinastía a la que pertenecía, de unos lienzos de muralla para salvaguardar a sus célebres



antepasados, de unas cámaras reales donde alojarse durante sus estancias en el cenobio, y de un magnífico panteón que fue ideando y alterando conforme se sucedían las obras. Perfeccionista en consonancia con su carácter ceremonioso, no dudó en ponerse en contacto con quienes podían ofrecerle información con el fin de conferir a las sepulturas verismo y realismo, cuidado y detalle que se observa, de la misma forma, en otras empresas relevantes como la genealogía escultórica destinada al nuevo salón del Tinell o las *ordinacions* que, de su real casa, se dispersan por distintas bibliotecas en códices con notables iluminaciones. Resultado directo de la práctica instaurada por su padre Alfonso, Pedro IV añadió a estas ordenaciones un anexo en el cual establecía la manera como debían ser coronados los reyes de Aragón especificando que, durante la ceremonia, las insignias, incluida la corona, sólo podían ser manipuladas por el rey. Esta sustancial peculiaridad, visible por sus súbditos durante el ceremonial, también se presentó iconográficamente en las miniaturas que decoran los folios de los solemnes libros salvo, quizás sea revelador, el *Libro de coronación de los Reyes de Castilla y de Aragón*. Que este soberano concebía el arte como medio de propaganda también parecen corroborarlo el traslado de las reliquias de Santa Eulalia, en cuyo sarcófago se representa al rey y acaso también a doña Elisenda con el hábito franciscano, acontecimiento para el que buscó la ocasión más favorable o provechosa religiosa y políticamente y, sobre todo, el alarde exhibido tras la conquista de Mallorca, anexión que aunque él consideraba justificada, legitimó a través de su iconografía sin titubear a la hora de tomar como modelos las obras de su acérrimo enemigo, el malogrado rey mallorquín: las aludidas *ordinacions* y los sellos y monedas emitidos tras la adhesión, son las muestras más significativas. Es en relación con este último suceso donde tiene que adscribirse otro de sus encargos más importantes simbólicamente: la vaina de la espada de coronación donde debía figurar una genealogía con las figuras de sus antecesores, pues revalorizaba esta insignia para cuyo profundo significado había contribuido precisamente su tan admirado predecesor, Jaime I, al que había rememorado durante la campaña insular y quien, por aparecer en la iconografía de la estirpe regia esmaltada, también la justificaba.

Se conservan efigies de sus cuatro esposas, si bien en general, salvo algunas excepciones mayoritariamente agrupadas en los exvotos, son figuraciones promovidas por el Ceremonioso. Mención especial merece el *Libro de horas de María de Navarra*, obra de carácter devocional que, como ha sido afirmado en otras



ocasiones, ostenta numerosas miniaturas que manifiestan la actitud devota de la reina hacia la Virgen María; la exaltación del linaje al vincular, plásticamente, a doña María con san Luis, ilustre miembro de la casa de Francia; y un sentido propiciatorio al añadir un primer folio con la joven reina ante la Virgen de la Leche con el fin de solicitar un heredero.

Al margen de Martín I (†1410), quien protagonizó un nuevo esplendor artístico centrado en Poblet quizás presintiendo el fin cercano de la dinastía que él encarnaba, despunta el primer representante de la casa Trastámara, Fernando I (†1416) que, a sabiendas del contexto que lo había proclamado rey de Aragón, no dudó en concebir un efectivo uso del arte incluso efímero con fines propagandistas y legitimadores que causó profunda mella entre los cronistas de la época. No menos destacable fue Alfonso V (†1458), pues bajo su cetro el arte del Renacimiento alcanzó a las emisiones numismáticas y sigilográficas, si bien su actividad se centró sobre todo en la promoción artística de ultramar, donde también constan manufacturas destinadas a justificar y glorificar sus actuaciones políticas: la *Descendentia dominorum regum Siciliae* se constituye, entre ellas, muestra muy ilustrativa. Hombre culto, bibliófilo empedernido y de gran sensibilidad artística, gustó de rodearse de humanistas y de buenos artífices dotando a su corte de una erudición y dinamismo considerables, afición que provocó su voluntario confinamiento napolitano y la obligada lugartenencia, en la Corona de Aragón, de su esposa María de Castilla, lo que redundó en su imagen figurativa como ilustran sus sellos o las miniaturas del *Llibre dels hortolans de sant Antoni* y, quizás también, del *Comentari als Usatges de Jaume Marquilles*.

Durante el convulso periodo de la guerra civil de tiempos de Juan II (†1479) consta, además de la espontánea veneración de la que fue objeto su primogénito Carlos príncipe de Viana y de la aparición de los *pacífics* acuñados como medio de acreditación por parte de los usurpadores, la idiosincrasia de Pedro V (†1466), condestable de Portugal quien, a diferencia de sus predecesores Enrique I de Castilla y Renato I de Anjou, se trasladó a la Corona de Aragón para gobernar personalmente después de que el *Consell del Principat* le ofreciese la corona. Aunque fugaz, a los pocos meses de su llegada al trono descubrió sus intereses artísticos y legitimadores a través de numerosas promociones que, al margen de su problemática sepultura y de otras empresas escultóricas y literarias, afectaron a lo más representativo de la



institución monárquica: las reformas de consolidación del palacio real de Barcelona y, sobre todo, el retablo de la capilla de Santa Ágata.

Con Fernando II (†1516) y doña Isabel de Castilla surge otro hito en cuanto a las grandes personalidades. En primer lugar, se asiste a una nueva concepción del poder basada en el cogobierno que se vio reflejada en su iconografía dispuesta en todos los géneros artísticos, aunque los sellos y las monedas, estampados a instancias de ellos y cuyas superficies compartieron, por vez primera, las efigies de ambos reyes, se conformaron como los soportes más representativos en este sentido. En segundo lugar, objeto de adulación por parte de los súbditos promotores, fuesen privados o miembros de instituciones laicas o religiosas, los Reyes Católicos personificaron la exaltación de la monarquía hasta extremos insospechados, aunque siempre en consonancia con un claro carácter instrumental de los proyectos artísticos, incluidos también los promovidos por ellos mismos. Considerados como *caput milicie* y verdaderos defensores de la fe, lo que les valió el sobrenombre de Católicos, continuaron con la habilidad ya constatada de utilizar manufacturas de carácter sacro para utilizarlas como verdaderos vehículos de propaganda política, aunque con ellos se sistematizó y generalizó el uso de la iconografía como pretexto o estructura bajo la cual se escondían complejos programas simbólicos. En este sentido son representativas la *Virgen de los Reyes Católicos*, la *Mater Omnium de Las Huelgas* o la portada del monasterio de Santa Cruz de Segovia, entre otras.

3.- *El reflejo de las circunstancias históricas*

La exploración del extenso corpus de imágenes pone de manifiesto que, ya desde el principio, el rey de Aragón utilizó el arte por motivos y con razones políticas. A las primigenias amonedaciones de Sancho Ramírez, con las que arrancan las figuraciones recopiladas, hay que añadir otras acuñaciones nacidas a raíz de las singularidades gubernamentales que, con el precedente de los condes de Barcelona Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II, se ilustra con claridad con los Reyes Católicos a través de sus efigies *entronizadas*, *afrentadas* o con sus *bustos de perfil* en el anverso y el reverso de sus piezas metálicas, iconografías que, en algunos casos, volvieron a transformarse tras la muerte de doña Isabel. Las imágenes grabadas en los sellos también se muestran en sintonía con las particularidades históricas protagonizadas por sus titulares; en este sentido, son ilustrativas las improntas de Ramón Berenguer IV que, por su dignidad condal, sólo lo efigieron



ecuestre en sus dos caras. No obstante, a partir del Casto, se iniciaba el binomio *entronizado / ecuestre* que, manifestante de la realidad encarnada por el propio Alfonso conforme a un tipo ya utilizado en 1069 por Guillermo el Conquistador para evidenciar su doble titularidad, iba a sobrevivir durante toda la Edad Media hasta el reinado de los Reyes Católicos, cuyo peculiar gobierno ocasionó importantes alteraciones en sus representaciones como, por ejemplo y además de las referidas en numismática, la alternancia de los tipos en sus bulas para exhibir a doña Isabel entronizada en el reverso mientras en el anverso campeaba la efigie de su esposo como jinete. Quizás se deba a la perpetuidad, en la sigilografía del rey de Aragón, de la iconografía *ecuestre* que ya permitió a partir de mediados del siglo XII la aceptación del palado en escudos y gualdrapas, lo que explique la tardía adopción del elemento heráldico como única representación en el campo sigilar, al contrario de lo que ocurría en el resto de Europa, donde la figuración ecuestre perdió terreno ante la heráldica con gran rapidez.

Imperativos circunstanciales también obligaron a la eclosión de nuevas impresiones monetarias, como las emitidas con el fin de diferenciar los cuños tradicionales que se batían ilegalmente según recuerdan los *alfonsinos* sardos de Pedro IV, o la aceptación de otras amonedaciones surgidas como medio de legitimación en períodos de crisis según constatan los ya referidos *pacíficos* acuñados durante el alzamiento contra Juan II. Estos imperativos también se hicieron sentir en la sigilografía, muestra de lo cual fue la alteración, por parte de Pedro II, de sus tipos afrancesados inclinándose hacia los Staufen como consecuencia del entorpecimiento de las relaciones entre Francia y Aragón motivado por la cruzada del Languedoc, del mismo modo que es posible asegurar que la estancia de Jaime II en Sicilia incidió, sin duda, en la iconografía y en el material de sus improntas ceras que ocasionará indiscutibles reflejos en las de todos sus sucesores.

Por otra parte, la conquista de nuevos territorios también originó la adopción de nuevos tipos monetarios y, en consecuencia, de nuevas estampas: Sicilia en tiempos de Pedro III, Mallorca bajo el reinado de Pedro IV, Nápoles con Alfonso V y Sicilia y Cerdeña en tiempos de Fernando II, con quien también se hizo sentir la unión con el reino de Castilla. En realidad, la mayoría de estas nuevas estampaciones eran representaciones propias de unas piezas anteriormente instauradas en aquellos territorios que, tras la anexión, pasaron a formar parte de la amonedación del rey de Aragón trascendiendo, por tanto, en su repertorio iconográfico: *busto de frente* y rey



entronizado tras la ocupación de Mallorca, rey *ecuestre* tras la entrada triunfal de Alfonso V en Nápoles, o rey en pleno rito de coronación en el *tarín* tras la reentrada napolitana por parte del Católico. Estas adhesiones influyeron, asimismo, en otros géneros; en sigilografía Alfonso III alteró el orden de las iconografías tras anexionarse las Baleares en 1298 con el fin de mostrarse como efectivo soberano insular, mientras que Pedro IV alteró las iconografías tradicionales y adoptó nuevos tipos a partir de 1344, justo el año siguiente a su coronación como rey de Mallorca. Esta investidura también se hizo sentir en el ámbito áulico, pues las suntuosas *Ordinacions de Cort* fueron redactadas por el Ceremonioso tomando como modelo, como ya había hecho en sus cuños monetarios y sigilares, una obra promovida por el rey insular: las lujosas *Leges palatinae*. Por su parte, interesado en justificar la anexión de Sicilia, Alfonso V ordenó formular e iluminar una genealogía que, haciendo arrancar su estirpe desde Roger, por otra parte rey de la isla *per acquisitionem*, es decir, por derecho de conquista, lo legitimaba, doblemente, como rey. Finaliza esta influencia con la toma de Granada, victoria de los ejércitos cristianos celebrada por todo tipo de promotores: Pedro Marcuello y el cardenal Mendoza son los más significativos además de la propia monarquía que, concedora de la trascendencia de este triunfo político-religioso, no dudó en dotar a la ciudad de un carácter emblemático que culminaría con la construcción de la Capilla Real, concebida como lugar de reposo para sus cuerpos y como relicario de sus insignias.

Los acontecimientos religiosos de cierta relevancia no fueron menos substanciales para la iconografía del rey. Caso temprano fue el establecimiento, en 1077, de la sede episcopal oscense en Jaca, que tiempo después repercutió en la elaboración de los diversos documentos jurídicos analizados. También ligados a la religión, conviene tener en consideración otros eventos significativos como los traslados de reliquias, el auge de ciertas procesiones como la del *Corpus Christi* y el culto a san Jorge en el marco de la lucha contra los infieles, momento a partir del cual el rey no sólo se presentó como *caput milicie*, sino también como verdadero *miles Christi*. De alto contenido religioso aunque también político y con marcada e intencionada naturaleza histórica de acuerdo con el ambiente de cruzada que se perpetuó a lo largo de la Edad Media, todas estas obras plasman una evidente instrumentalización de la efigie soberana en ellas inserta: los murales alcañizanos, destinados a glorificar al rey y a la orden de Calatrava, o los barceloneses del palacio Aguilar que, dentro de la corriente de arte profano del siglo XIII pretendían agasajar a



la monarquía al recordar un hecho que cobraba actualidad, se conforman como ejemplos ilustrativos en este sentido. Otros hechos religiosos, también inseparables de los gubernamentales, fueron los relacionados con las herejías que provocaron escenas de exaltación de la Eucaristía en defensa de la Transubstantación hasta tiempos de Fernando II, con quien el dogma se vinculó, de nuevo y a través del milagro darocense, con la lucha contra los musulmanes y, por tanto, con la deseada conquista de Granada. No menos ilustrativa fue la instauración del Tribunal del Santo Oficio, cuya institución, iconográficamente aplaudida por la monarquía, además de velar por los intereses religiosos, brindaba a los reyes de incuestionables cédulas de poder en cada uno de sus reinos.

4.- *Los tipos iconográficos más utilizados*

Destinadas a ofrecer la *imago regis*, pues la aceptación de los postulados retratísticos no se observa hasta época de Fernando II, las monedas se configuraron como la más temprana y evidente manifestación de autoridad regia encaminada al fortalecimiento de la institución monárquica. Vehículo de propaganda del rey, pues su imagen era comprendida como signo de su autoridad y poder, alcanzó una extraordinaria difusión de naturaleza legal que sólo compartió con los sellos una vez adquirieron un carácter validatorio. Fue este valor compulsivo lo que llevó a retratar al titular en las actitudes propias de su rango y revestido de sus atributos característicos, con lo que se ofrecía un retrato jerárquico que, conforme pasaba el tiempo, iba concentrándose en unos tipos iconográficos destinados a facilitar su comprensión cuyos símbolos más susceptibles de evocar directamente su poder, como el trono, la corona, el cetro, el pomo y los emblemas, fueron cambiando en formas, remates y complementos conforme se sucedían las nuevas estampaciones.

De acuerdo con las hipótesis que afirman que la imagen medieval está codificada, el repertorio figurativo corrobora que los ilustradores se basaron la mayoría de las veces en imágenes-tipo procedentes de la antigüedad. Como se ha visto, el emperador entronizado, las escenas de audiencia, las de combate y el retrato de autor fueron las más utilizadas, si bien es verdad que complementadas o acomodadas convenientemente a cada una de las necesidades concretas.

El *busto del rey* fue la representación más temprana según advierte la numismática primigenia. En un inicio de riguroso perfil y ya en el siglo XIV también de frente, el busto del soberano conoció además, aunque en otros soportes artísticos



y ya en el siglo XV, la posición de tres cuartos, ya constatada en las tablas del *consell* de la ciudad de Valencia pero que se generaliza con los Reyes Católicos en la sucesión conservada de retratos, concebidos ya como la representación fidedigna de los trazos fisonómicos del efigiado. Al ser idónea para ocupar pequeñas superficies, fue una tipología especialmente proclive en miniatura y sobre todo en escultura, pues se observa hacia 1313 en unas ménsulas en Santes Creus y se mantiene hasta época de Fernando II en el claustro barcelonés de San Jerónimo de la Murtra.

El tipo *entronizado*, que se remonta al mundo egipcio y que se difundió a través de los carolingios y otomanos sin apenas variación, fue el más frecuente por su valor icónico y por su capacidad de adecuarse a varios tipos de escenas. Así, además de en las mencionadas improntas céreas y metálicas, en miniatura puede encontrarse en prestaciones de homenaje, como el *Liber Feudorum Maior* y *Liber Feudorum Ceritaniae*, en dotaciones de privilegios y donaciones ya del siglo XIII, en numerosas reuniones de cortes según exponen los folios de los *Usatges* y *Constitucions* tan frecuentes en el siglo XIV, en escenas de presentación y aquellas en las que el soberano tiene la función de juzgar o dictaminar, muy ilustrativo de lo cual son las iniciales del *Vidal Mayor* o, incluso, atestiguar un importante evento, como se veía en el más tardío *Comentari als usatges de Jaume Marquilles*. Mucho menos habitual fue en el resto de soportes, pues en escultura, al margen de las obras dudosas y del panel referente al atentado sufrido por los reyes de la sillería de la catedral de Toledo, sólo se observa en el sepulcro de Lope Fernández de Luna y en los estalos de taracea de la catedral palentina, donde los reyes se vinculan y asimilan a la más alta jerarquía celestial tanto por su localización como por su iconografía. En pintura la carestía se acentúa, pues sólo se constata en una escena de los murales del Palacio de Caldes cuyo esquema compositivo debe explicarse, tan sólo y al igual que sucedía en el tablero toledano, por estar en relación con el contenido cronístico que le servía de punto de inspiración.

El tipo *ecuestre* gozó de prolongado éxito en los sellos por la ya referida doble titularidad del rey, si bien fue una tipología discontinua y mucho menos abundante en el resto de soportes, donde también hizo aparición como transposición de las improntas sigilográficas: la portada de Santa María de Ripoll, la miniatura del *Libro de la cadena de Jaca*, la clave de bóveda de Santa María del Mar o las efigies de ciertos árboles genealógicos constituyen claros ejemplos. En el resto de representaciones compiladas, como expresan los distintos murales barceloneses, los



retablos valencianos relativos al milagro del Puig o la obra de ebanistería toledana, en concierto con la iconografía de campaña y de acuerdo con la temática histórica de las composiciones, el soberano se mostraba combatiente o pasante según la escena se refería a un episodio guerrero o a uno victorioso. Por lo general, se le exponía ataviado con el arnés de guerra y todos los usuales complementos, como las gualdrapas con el señal real y el escudo, también palado. La escasa repercusión de esta iconografía en el repertorio quizás pueda ser explicada por la existencia de otras figuraciones mucho más obvias en lo que concierne a la manifestación de autoridad, jerarquía, validación y autoría soberanas, si bien es verdad que la ecuestre fue la de mayor éxito en las composiciones bélicas o triunfantes donde pretendía exhibirse al soberano como efectivo *miles Christi*.

Según se desprende del corpus, el tipo *en pie* ya se observa hacia mediados del siglo XII en la portada de Santa María de Ripoll, aunque tuvo especial eco en los sellos de las reinas de Aragón desde Leonor de Sicilia hasta 1463 en una de las improntas de Juana Enríquez, tipo sigilográfico que había sido introducido al suelo peninsular a través de las ceras de Juana I, reina de Navarra y de Francia. A lo largo de este largo período no sufrió demasiadas alteraciones salvo en las facturas y en los complementos, pues siempre exhibió a la reina erguida, acompañada por sus insignias reales y bajo un dosel arquitectónico que, conforme avanzaba el tiempo, se iba complicando en sintonía con las pautas estilísticas imperantes en cada momento. En el resto de soportes se constata una heterogeneidad convenida por las necesidades de la escena, pues el tipo *en pie* fue empleado tanto para imágenes estantes, como las que presentan algunas genealogías o ciertas imágenes de autor, como para efigies más o menos inestables sobre todo propias de ceremoniales o procesiones, como manifiestan los diversos ordenamientos de coronación, el sepulcro de Santa Eulalia, el *Breviario del rey Martín* o el *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*, por ejemplo.

La efigie *orante* también gozó de gran aceptación, sobre todo en tiempos de los Reyes Católicos, de quienes se conserva el mayor número de figuraciones de este tipo en escenas de presentación o en las que aparecen como donantes. Sea en pintura, sea en los programas escultóricos de significativos edificios píos para constatar la participación real en aquellas instituciones, los soberanos se encuentran, mayoritariamente, a escala más reducida que la imagen sacra, ubicados a un nivel inferior, con las manos unidas en señal de oración y con la corona como principal



insignia, si bien don Fernando puede hacer también ostensible su espada en honor a su condición de defensor, por las armas, de la fe verdadera. También en relación con lo sagrado, aunque sobre todo en el soporte de la pintura, puede observarse al rey “a lo divino”, especialmente en escenas de Epifanía como aquella en la que se ha querido ver al Condestable con el fin de legitimarse, si bien con Pedro IV ya se había manifestado la importancia de esta festividad dentro de su campaña de prestigio.

5.- *Los promotores*

La iconografía del rey, en casos limitados surgida de la propia cancillería, siempre estuvo unida a ambientes elitistas, tanto de naturaleza civil como eclesiástica. Al margen de la numismática y la sigilografía, las primeras representaciones, del siglo XIII, pertenecen a círculos religiosos y se integran en los pocos documentos de dotación conservados, algunos copias de otros, mientras que a partir del siglo XIV, la centuria más fructífera, se observa una progresiva laicización en los promotores y contenidos que culmina a finales del siglo XV.

Por supuesto, además del propio monarca y de su entorno regio, encargaron este tipo de representaciones individuos o colectivos de ámbito religioso y civil. De los primeros, destacan monasterios y abadías –Ripoll o Montserrat–, órdenes religiosas, –como la de los Calatrava–, cofradías –San Martín de Valdonsera, San Jaime de Valencia o los Hortolans de Sant Antoni– y altos personajes eclesiásticos como arzobispos, obispos o cardenales –Lope Fernández de Luna, fray Joan de Casanova o el cardenal Mendoza–. Entre los segundos, sobresalen las instituciones laicas –el concejo de Jaca, los jurados de la ciudad de Mallorca, los *paers* de Cervera, los *consellers* de Barcelona o el *consell de la ciutat* de Valencia– y otros miembros de la jerarquía civil –los Montcada, los Caldes, o Pedro Marcuello, por ejemplo– que las elaboraron a título público o personal.

Conocer quienes impulsaron las figuraciones ayuda a delimitar cuáles fueron las intenciones y los objetivos que persiguieron con su elaboración. No obstante, algunos de ellos todavía permanecen en la duda, por lo que no ha sido posible precisar las voluntades que las originaron; son ilustrativas en este sentido las efigies de los reyes del claustro de Santes Creus, de Santa María de Junqueras de Barcelona o de San Jerónimo de la Murtra que pueden responder a propósitos desiguales según hayan sido realizadas por iniciativa de la comunidad monástica o por decisión de la monarquía.



6.- *Función de la figuración regia*

La función validatoria fue una de las primigenias y de mayor recurrencia, pues se observa en monedas, sellos y en las miniaturas más tempranas. Por otra parte, fue una finalidad que compartieron tanto obras promovidas en la cancillería como las surgidas a instancias de las instituciones o de las altas jerarquías, particularidad que se hace extensiva a las destinadas a confirmar el papel de la monarquía en la elaboración del documento, de la edificación o de la pieza en cuestión.

Pero la inclusión de la imagen del rey también puede ser explicada por otros motivos. En el caso de las promovidas por el soberano despunta la voluntad de plasmar el poder áulico o *potestas regia*, como ya se observa en el *Liber Feudorum Maior* o en los más tardíos cartularios iluminados destinados a la organización de los palacios y los ceremoniales de Pedro IV. Asimismo, la exaltación de la estirpe se constituyó como claro objetivo de genealogías, crónicas y libros de horas que fueron encomendados como *exemplum* al tiempo que como proclamación de la gloria de sí mismos y de la estirpe que encarnaban. No menos importante fue el propósito legitimador, ya que muchas veces el rey empleó las empresas artísticas para justificar sus actuaciones; en este sentido son aclaratorios, por citar dos casos representativos, la vaina de la espada de coronación del Ceremonioso o el retablo del Condestable de la capilla del palacio real de la ciudad condal.

Las más pretéritas obras donde aparecían los reyes efigiados, promovidas por las jerarquías eclesiásticas, tuvieron el ya aludido cometido de autorizar y, para asegurar tal validación, a veces se incluyó en la composición no sólo al monarca otorgante, sino también a su sucesor; algunos de los ejemplares de las prematuras *Actas del concilio de Jaca* así lo ponen de manifiesto. En casos más tardíos, como demuestra el levantino *Liber instrumentorum*, la defensa de los intereses de la institución religiosa comportó la introducción de individuos anacrónicos en la escena con el fin de asegurar sus históricos privilegios. Muchas veces, este carácter justificante pudo complementarse con un interés por evidenciar la devoción de la monarquía y su supeditación a la divinidad, aunque también es posible percibir el interés por patentizar iconográficamente, por parte de las instituciones, esta vez también laicas, los vínculos establecidos con la monarquía, con lo que, a su vez, aquellas resultaban enaltecidas, como revelan las tablas del *consell* de Valencia, o incluso sancionadas, como demuestra la espléndida *Mater Omnium* de las Huelgas, ya de época de los Reyes Católicos.



En esta voluntad glorificadora coincide parte de los comisionados por particulares de cualquier naturaleza que, por diversos motivos, pretendieron obsequiar a los soberanos, ejemplo de lo cual serían el *Libro de horas de fray Joan de Casanova*, la más tardía sillería de la catedral de Toledo o el ilustrado *Cancionero de Pedro Marcuello*, donde el promotor exalta a los reyes, y a sí mismo, con el claro fin de promocionar a su hija.

7.- *Transposición de los tipos entre los diversos géneros*

Se ha constatado que las iconografías numismáticas y sigilográficas fueron utilizadas como modelos para otras figuraciones insertas en otros géneros artísticos, como la pintura, la escultura o la miniatura. Con esta transposición, basada en modelos de indudable valor legal reconocibles con gran sencillez, se facilitaba la comprensión e identificación del representado, como es el caso de las diversas claves que, aclamadoras de la promoción o del vínculo con la institución monárquica, coronan todavía hoy las bóvedas de varios edificios. En otros casos, y de acuerdo con la naturaleza originaria de la imagen que se tomaba como modelo, este traslado tenía la función de otorgar un carácter validatorio a la representación del soberano, tal y como se observa en algunas miniaturas que ilustran textos relevantes de carácter jurídico o legal, como muestran, por citar ejemplos tempranos y muy ilustrativos, las figuraciones regias de los *capbreus* de las villas de Argelès, Clayra y Millás, Saint Laurent de la Salauque, Colliure y Tautavel.

8.- *La ubicación de la imagen del rey en las obras artísticas*

El análisis iconográfico confirma la inexistencia de espacios más adecuados que otros para la colocación de la efigie del rey: todo lo que es susceptible de decoración permite la inclusión de una imagen regia. En miniatura puede observarse integrada en el documento sin marco que la circunscriba, totalmente separada y diferenciada de la caja de escritura, en viñetas al inicio de la hoja de pergamino o del párrafo, en grandes o pequeñas capitales ornamentadas e, incluso, en los curiosos *marginalia*, más o menos frecuentes a partir de mediar el siglo XIII. Merece ser destacada una particular localización, la protagonizada por las tempranas efigies de confirmaciones de privilegios y de algunas de las llamadas *Actas del concilio de Jaca*, donde las figuras regias se presentan en el lugar donde debiera colocarse el crismón o monograma de Cristo; la sustitución de este importante elemento en documentos de



especial relevancia puede ser explicada por el ya aludido carácter validatorio de la efigie del rey.

También elocuentes son las localizaciones en otros géneros artísticos. Son significativas las pinturas parietales, siempre ubicadas en las salas más importantes de los edificios, y las figuraciones, por otro lado tan comunes, insertas en murales o retablos de carácter sacro, como son las pinturas darocenses o las tablas dedicadas a las vírgenes del manto. No menos interesantes resultan en escultura, donde la variedad espacial abarca desde las expresivas portadas hasta claves de bóvedas, capiteles y ménsulas de ámbitos representativos. Dignas de consideración, por su carácter simbólico, son otros emplazamientos como el propuesto para la quizás inacabada genealogía del Ceremonioso, el destinado al problemático retablo del Condestable y, sobre todo, el escogido para las sepulturas regias en los distintos cenobios.

9.- *La ubicación del rey en las escenas*

En la mayoría de representaciones el rey de Aragón disfrutó de un lugar exclusivo que lo dignificaba y ensalzaba mediante la utilización de distintos colores en los fondos, el recurso de marcos arquitectónicos específicos como la diferencia de alturas o la disposición estratégica de columnas, y complementos imprescindibles para la exaltación de su persona como tarimas, escabeles, palios o telas colocadas a modo de dosel. En ocasiones, como muestran las diversas miniaturas relativas a *usatges*, constituciones y otros privilegios, esta distinción podía romperse con la presencia de un escrito que conectaba el espacio reservado al rey con el destinado al resto de participantes, con lo que el documento, en estos casos específicos motivo de la elaboración del código y de su ulterior decoración, cobraba mayor protagonismo.

Por lo general el soberano se localiza en el centro o a la izquierda de la obra, este último espacio también destacable por ser donde comienza a “leerse” la escena. Las excepciones, que arrancan ya en algunos de los folios del *Liber Feudorum Maior*, suelen ser recursos con el fin de ofrecer mayor variedad compositiva en la obra, como muestran ciertos pergaminos de los *Usatici et constitutiones Cataloniae* o del *Tercer llibre verd*, para dar notoriedad al acontecimiento que narra, como sería el caso del *Comentari als usatges de Jaume Marquilles* donde lo trascendente es la donación del volumen por parte del jurista a los *consellers*, o para destacar a otros personajes, como ilustrarían algunos folios del *Libro de horas de María de Navarra*, del *Misal de*



santa Eulalia, o del *Liber instrumentorum*, donde los verdaderos protagonistas son los personajes sacros allí efigiados.

Pero no siempre fue destacado visualmente; sirvan de ejemplo la temprana *Donación de Pedro I al obispo de Huesca*, la primera viñeta del llamado *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo* y también la ilustración del levantino *Liber instrumentorum*, donde se representaba a Jaime I a menor escala que el obispo promotor.

10.- *Las insignias*

El uso de insignias fue escaso hasta el reinado de Alfonso II, momento a partir del cual se recurre a la corona como primer símbolo de autoridad. No obstante, en un principio, según denuncian las miniaturas del *Liber Feudorum Maior*, la corona, el cetro y el trono no fueron exclusivos de quienes ostentaron la dignidad real, pues fueron utilizados, indistintamente, por quienes, fuese cual fuese su intitulación, poseyeron la soberanía.

A partir de entonces, salvo en casos específicos donde la exclusión de las insignias se compensaba con otros elementos que permitían la identificación del rey –como leyendas en monedas y sellos o los emblemas en otros géneros artísticos–, el uso de regalías fue constante, constituyéndose la corona, generalmente abierta, más o menos decorada y con diversidad de remates, como el atributo por excelencia a lo largo de la Edad Media. El asiento regio más manejado fue el escaño, casi siempre con complementos y bien guarnecido, aunque también fue recurrente el trono y, en menos ocasiones, el tipo curul. Relegado a un segundo plano, el cetro, siempre sostenido con la diestra salvo cuando ésta era empleada para disponer o dictaminar, se mostró largo, esbelto y con variedad de remates a excepción de los tallados en los tableros de la sillería de Toledo, donde cobraron la pretérita función de bastón de mando. La utilización de los emblemas fue más discreta, aunque ya se observan en sellos a partir de mediar el siglo XII y en mobiliario e indumentarias del siglo XIII en campos de pequeños escudos o invandiendo toda la superficie susceptible de admitir carga heráldica, cada vez más compleja y con diversidad de particiones conforme se adquirían nuevos territorios. La espada, frecuente en los eventos jurídicos por su valor justiciero y en las escenas de exaltación militar, no sólo adquirió simbolismo legitimador en el reinado del Conquistador, sino también en tiempos del Ceremonioso debido a la admiración que sentía hacia su glorioso antecesor. Se observa que el pomo fue, sin duda, el menos apreciado, pues sólo se encuentra presente en las



representaciones estantes de las reinas en sigilografía y en las efigies entronizadas de majestad.

11.- *Otras aportaciones de interés*

Llama la atención que un medio de enaltecer al monarca fuese el de otorgarle un semblante casi divino, recurso muy poco frecuente y por ello destacable: la representación de Jaime I a modo de David en el *Aureum Opus* de Alcira, María de Luna en el desaparecido *Scala Dei* de Eiximenis y María de Castilla en el *Llibre dels Hortolans de Sant Antoni* son las muestras más convincentes. A pesar de esta excepcional sacralización, pronto comenzaron a verse composiciones con el fin de evidenciar el desvanecimiento de las jerarquías en el más allá: se observan reyes entre los condenados de numerosos Juicios Finales del siglo XIV y entre quienes piden cobijo bajo el manto de la Virgen, patrocinio, aunque muy temprano y quizás promovido por los sermones de san Vicente Ferrer, bastante frecuente sobre todo en tiempos de los Reyes Católicos. Aunque algunas de estas escenas se han querido leer bajo el prisma de la extralimitación del poder civil o la fomentación de la limosna por parte de los fieles, la mayoría exhibe a los soberanos por una razón estamental, lo que ha impedido su posible identificación.

Se ha llamado la atención sobre el arte áulico mallorquín y su reflejo en la política artística del Ceremonioso, influencia que se plasma a nivel jurídico en piezas de alto contenido legal como sellos y monedas, y en otras empresas más personales como las fastuosas ordenaciones de palacio o la importante dotación a la biblioteca de Poblet. Este monasterio, convertido por parte de Pedro IV en forzado panteón dinástico por diversas razones entre las cuales pudo jugar especial papel el asombro profesado hacia el Conquistador, alberga unos sepulcros alzados sobre arco cuyo más claro precedente puede encontrarse en las tumbas anjevinas napolitanas de San Lorenzo Maggiore. Punto culminante de una evolución de sepulcro monumental iniciada en el siglo XII con el túmulo del Batallador, acaso suscitado por el lugar de inhumación ajeno a San Juan de la Peña y, por tanto, más proclive a significativos cambios con respecto a las sencillas losas decoradas pinatenses, el panteón populeto se convirtió en la obligada localización de las sepulturas de los reyes de Aragón hasta Fernando II, con quien la emblemática Granada pasó a ser un nuevo emplazamiento de reposo.



Además de haberse precisado algunas identificaciones –en los capiteles del claustro de Elna, el levantino *Aureum Opus*, el sepulcro de Santa Eulalia, o en la sillería de Toledo– y de constatar la intercambiabilidad o sustitución de ciertas representaciones –como demuestran la adopción de los *pacíficos* o la permanencia del retablo del Condestable de Portugal en la capilla real tras la guerra civil–, se han advertido los cambios y los nuevos motivos iconográficos –como la aparición de la flor de lis, la estrella que precede al jinete, la cimera, el ángel custodio, el cambio de dirección del rey ecuestre o las alteraciones de las leyendas– y se ha buscado su posible origen y explicación.

Una última visión de conjunto evidencia una clara diferencia de género y una palpable limitación de tipos iconográficos que, utilizados y adaptados convenientemente a cada caso concreto, abarcan multiplicidad de escenas conforme a los intereses de cada obra particular. A pesar de la aparente sobriedad, el repertorio exhibe tal heterogeneidad en promotores, manufacturas y significaciones que impide definir una línea, una constante, o tan siquiera una voluntad por parte de la institución monárquica o de las altas jerarquías, por querer mostrar al soberano bajo unos postulados concretos hasta tiempos de los Reyes Católicos. Es verdad que hubo reyes que despuntaron en lo que concierne a la utilización del arte como herramienta de prestigio, como instrumento político, como vía de legitimación o como medio de exaltación, pero siempre lo hicieron insertos dentro de un contexto determinado que explica tales iniciativas puntuales.

Una vez concluido y ante la falta de estudios en la misma línea que hayan podido servir de fundamento, el análisis de la imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media ofrece un completo corpus de obras y un discurso lo más pormenorizado posible sobre la iconografía regia a lo largo de una escala de seis siglos. En la disertación, se han procurado localizar los precedentes y consecuentes de cada una de las representaciones, se han rastreado los impulsos que llevaron a su promoción y se han apuntado los cambios más significativos exponiendo los motivos que pudieron influir tanto en las comisiones como en las alteraciones, algunos de ellos ya advertidos por otros autores y otros señalados en forma de hipótesis que, a pesar de basarse a veces en débiles argumentos y a la espera de ser reforzadas en estudios posteriores, tienen en consideración el contexto en el cual cada imagen fue creada y logran explicar que cada efigie sea como es y no de otra manera.



FUENTES UTILIZADAS Y BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABAD CASTRO, Concepción, "Espacios y capillas funerarias de carácter real", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 63-71.
- ABBAD RÍOS, Francisco, "La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico", en *Archivo Español de Arte*, n° 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, págs. 163-170.
- ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón. Siglo XVI*, vol. II, tipografía La Editorial, Zaragoza, 1917. (*)
- ACETO, Francesco, "La sculpture de Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266-1382)", en *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy éditions, Paris, 2001, págs. 74-87.
- Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Instituto de Estudios Turolenses. Excelentísima Diputación de Teruel, Madrid-Teruel, 1981.
- Actes de la quatorzième conférence internationale de la table ronde des Archives*, 2 vols., Conseil International des Archives, Luxembourg, 1975.
- Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1991.
- Actes del I, II i III Col·loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa 1996-1999*, Ajuntament de Tortosa. Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000.
- ADHÉMAR, Hélène, *Portraits français. XIV^e - XVI^e siècles*, F. Hazan, Paris, 1950.
- ADHÉMAR, Jean, "Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'Archéologie du XVII^e siècle, avec la collaboration de Gertrude Dordor", en *Gazette des Beaux Arts*, vols. I y II, Julio-septiembre 1974 y Julio-septiembre, Institut des Beaux Arts, Paris, 1975.
- ADROER TASIS, Anna M^a, "Algunes notes sobre la Capella del Palau Major de Barcelona", en *Anuario de Estudios Medievales*, n° 19, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1989, págs. 385-392.
- ADROER TASIS, Anna M^a, *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi "Ciutat de Barcelona" 1975*, Fidel Bot, Barcelona, 1978.
- ADROER TASIS, Anna M^a, *Palaus Reials de Catalunya*, Edicions 62, Barcelona, 2003.
- Age of chivalry. Art and society in the late medieval England*, Collins and Brown, London, 1992.
- AGUILERA CERNI, Vicente (Coord.), *Historia del arte valenciano*, vol. II. Arte Medieval: el Gótico, Biblioteca Valenciana, El Puig, 1988.
- AGUILÓ, Estanislau, "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV i XV", *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana. Revista d'Estudis Històrics*, n° XI, Estampa de Felip Guasp, Palma de Mallorca, 1905-1907, págs. 4-265.
- AHUIR, Artur y PALAZÓN, Alicia, *Història de la literatura en llengua valenciana. Segle XIII*, Diputació de València, Valencia, 2001.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III, Rodríguez Ferrán, Palma de Mallorca, 1955, 28 págs.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, n° VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993, págs. 189-196.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "Le Musée d'Art de Catalogne", en *Congrès Archéologique de France, CXVII^e Session (Catalogne)*, Paris, 1959, págs. 91-97. (*)
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discurso leído en día 18 de mayo de 1969 en el acto de recepción pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Separata*, Jaime Depús, Barcelona, 1969, págs. 5-25.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, "Sant Jordi i la princesa", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993, págs. 224-225.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *Arte Románico. Guía*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1973. (*)
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Skira, Madrid, 1990.
- AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. La fascinació de l'art romànic*, Skira, Ginebra-Barcelona, 1989.
- AINAUD DE LASARTE, Joan; GUDIOL I RICART, José; VERRIÉ, Frédéric-Pierre, *Catálogo monumental de España. La*



ciudad de Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1947.

-ALADRÉN, Jesús, "El milagro de los Sagrados Corporales de Daroca", en *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S.A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, págs. 441-444.

-ALANYÀ I ROIG, Josep, "Morella, floreciente villa real (siglos XIII-XVII)", en *La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Diputació de Castelló, Ibercaja, Fundació Generalitat Valenciana Iberdroia, Valencia, 2003, págs. 19-53.

-ALANYA, Luis, *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentie*, colección Textos Medievales, dirigida por Antonio Ubieto Arteta, Luis Alanya, Valencia, 1972.

-ALARCÓN, Anna (Coord.), *Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673). Guia catàleg*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. Museu d'Història de la Ciutat i Museu del Monestir de Pedralbes, Barcelona, 2001.

-ALART, B. J., *Suppression de l'Ordre du Temple en Rousillon*, vol. XV, Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales, Perpiñán, 1867. (*)

-ALBERT, Ricard y GASSIOT, Joan (Eds.), *Parlaments a les corts catalanes*, Barcino, Barcelona, 1928.

-ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Historia de los Sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1988. (*)

-ALCINA FRANCH, José, *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles. Catálogo descriptivo: fondos valencianos*, Biblioteca valenciana, Colección de Historia/Estudios, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, València, 2000.

-ALCOLEA I BLANCH, Josep, "Ramón de Mur. Judici final", en *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, pág. 146.

-ALCOLEA I BLANCH, Josep, *Artes decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX*, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte, vol. XX, Plus Ultra, Madrid, 1958.

-ALCOLEA I BLANCH, Santiago, "Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona)", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 64-65.

-ALCOLEA I BLANCH, Santiago, "Cataluña", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 29-38.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa y BESERÀN I RAMÓN, Pere, "Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escola del Trescents", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històrico-Eclesiàstiques*, nºs 63-64, Balmesiana, Barcelona, 1990-1991, págs. 153-197.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Caixa del sarcòfag de Santa Maria de Cervelló", en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, pág. 157.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Els murals del carrer de Batea i la pintura del primer gòtic a Barcelona", en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, págs. 101-121.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Els rostres profans del mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990, págs. 139-158.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Guerau Gener i les primeres tendències el gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995, págs. 179-213. (*)

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Il·lustrador de la Pasión o Maestro de la Pasión. Viga de la Pasión", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 168-171.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "La il·lustració de manuscrits a Catalunya", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 10. Arts del llibre, manuscrits, gravats, cartells, L'Isard, Barcelona, 2000.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "La pintura a la seu vella. De l'italianisme al gòtic internacional", en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1991, págs. 119-145.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "La pintura gòtica", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 8, Pintura antiga i medieval, L'Isard, Barcelona, 1998.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Llibre dels Usatges i constitucions de Catalunya", en *La seu vella de Lleida. La catedral*,



els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1991, págs. 59-61.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida", en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1991, págs. 150-152.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Los maestros del Libro de Horas de la reina Maria de Navarra. Avance sobre un problema complejo", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, vol. XXXIV, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, págs. 120-140.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Maestro de Baltimore. Retablo de Cardona", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 227-230.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Mestre de l'escrivà", en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, págs. 127-129.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Retaule del Conestable", en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, págs. 229-231.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Rostres profans i marginalia a Catalunya. Qüestions d'enfocament", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, nº 15, marzo, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1989, págs. 76-93.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, "Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanobalear a l'entorn del 1300", en *Miscel·lania en homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Educación y Ciencia i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, págs. 307-325.

-ALCOY I PEDRÓS, Rosa, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988.

-ALEGRET, Adolfo, *El monasterio de Poblet. Dominios, Riquezas, Noticias y Datos inéditos. Signos Lapidarios*, Salvat y C^a en C. editores, Barcelona, s/f.

-ALEIXANDRE TENA, Francisca, "El gobierno de la sociedad. El govern de la societat [Liber Instrumentorum]", en *La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciutat de la memòria. Els còdexs de la catedral de València*. Consorci de museus de la comunitat valenciana, Valencia, 1977, pág. 181.

-ALEIXANDRE TENA, Francisca, "Liber instrumentorum", en *La luz de las imágenes*. vol. II. Áreas expositivas y análisis de obras (**), Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de julio de 1999, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pág. 280.

-ALEXANDER, Jonathan, "Scribes as artists: the arabesque initial in twelfth-century English manuscripts", en PARKERS, M. B., y WATSON, A. G. (Eds.), *Medieval scribes, manuscripts and libraries: essays presented to N. R. Ker*, Scholar Press, London, 1978, págs. 87-116.

-ALEXANDER, Jonathan, *The decorated letter*, Thames and Hudson, London, 1978.

-ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle, "Gestes et expressions du deuil", en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle, y TRÉFFORT, Cécile, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 121-133.

-ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle, "La mort dans les livres d'Heures", en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle, y TRÉFFORT, Cécile, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 83-94.

-ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle, y TRÉFFORT, Cécile, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993.

-ALFARO ASINS, Carmen, "Excelente de los Reyes Católicos acuñado en Sevilla según el Ordenamiento de 1475", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 387.

-ALFARO ASINS, Carmen, "La moneda en el reino de Aragón", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 390-393.

-ALFARO ASINS, Carmen, "La reforma de la moneda", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, en especial págs. 97-112.

-ALGARRA PARDO, Victor M., "Espacios de poder. Pavimentos, cerámicos y escrituras en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996,



págs. 270-289.

-ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Col.lecció Arxius i documents, n° 16, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València, 1996.

-ALIBERT, Dominique, "La majesté sacrée du roi: images du souverain carolingien", en *Histoire de l'Art. Bulletin d'Information de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, n°s 5-6, Inhe en collaboration avec l'Association de professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, Paris, 23-36.

-ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, "Leonart y Domingo Crespi, miniaturistas valencianos del siglo XV", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1920, págs. 14-22. (*)

-ALMELA Y VIVES "El Consulado de Mar y su código en el Archivo Municipal", en *Ferriario*, 1946. (*)

-ALOMAR ESTEVE, Gabriel, "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles", en *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Historia. Número especial conmemorativo del VII centenario de la fundación del colegio de Miramar 2º época* año XCII, Madrid, 1976, págs. 5-36.

-ALOMAR ESTEVE, Gabriel, "La capilla de la Trinidad y las tumbas de los reyes de Mallorca", en PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, La Isla de la Calma, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995, págs. 211-216.

-ALOMAR ESTEVE, Gabriel, "La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la Casa de Mallorca", en *Cuadernos de Arquitectura*, n° 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona-Palma, 1949, págs. 453-458.

-ALOMAR ESTEVE, Gabriel, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Blume, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1970.

-ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, "De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla", *Fernando III y su tiempo (1201-1252)*, Fundación Sánchez Albornoz, Madrid, 2003, págs. 471-488.

-ALTISENT, Agustí, "Rotlle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó", en *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 405.

-ALTISENT, Agustí, *Història de Poblet*, Abadia de Poblet, Esplugua de Francolí, 1974.

-ALTURO I PERUCHO, Jesús, *El llibre manuscrit a Catalunya. Orígens i esplendor*, Generalitat de Catalunya, Editorial 92, Barcelona, 2000.

-ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, vol. III, Colección Catálogo General de las monedas españolas, Vico-Segarra, Madrid, 1998.

-ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María Carmen, "Las Ordenanzas de Pedro IV: teoría y práctica en el sellado de documentos de la cancillería catalano-aragonesa", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1987, págs. 107-115.

-ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco, *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, 1950.

-AMADES, Joan, *Art popular. Els exvots*, Orbis, Barcelona, 1952.

-AMETLLER I VINYAS, José, *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, vol. V, Torres, Gerona, 1903. (*)

-AMORÓS BARRA, José V., "Comentarios en torno de la historia de la medalla en España", en *Medallas*, Círculo Filatélico y Numismático, Tipografía "La Academia", Zaragoza, 1957, págs. 9-17.

-AMORÓS BARRA, José V., "Estado de la cuestión referente a las monedas navarras de la casa de Navarra (con motivo de una moneda navarra del Gabinete Numismático de Cataluña)", en *Numario Hispánico*, n° 3, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Antonio Agustín" de Numismática, Madrid, 1954, págs. 17-40.

-AMORÓS BARRA, José V., *Medallas de los Acontecimientos, Instituciones y Personajes Españoles*, Ayuntamiento de Barcelona y Gabinete Numismático de Cataluña, serie C, n° 1, Barcelona, 1958.

-ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, "Innovaciones iconográficas en la escultura monumental gótica alavesa a fines del medioevo: los temas de la Piedad y el Planto", en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos Sección de Artes Plásticas Monumentales*, n° 15, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1996, págs. 353-363.

-ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Diego de la Cruz. La Virgen de la Merced con la familia de los Reyes Católicos", en *Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Fundación Las Edades del Hombre, Diócesis de Castilla y León, Salamanca, 1993, págs. 100-101.

-ANDRÉS VALERO, Sebastián, "Alfonso III", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 102-106.

-ANDREWS, L., *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

-ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "El retrato de Isabel la Católica del palacio de Windsor", en *Arbor. Revista General de*



Investigación y Cultura, marzo, nº 63, tomo XVIII, Madrid, 1951, págs. 358-360.

-ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Un nuevo retrato de Don Fernando el Católico", en *Archivo Español de Arte*, nº 95, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, págs. 260-261.

-ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Iconografía española*. Cuaderno I, Madrid, 1945, págs. 5-7. (*)

-ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Isabel la Católica, sus retratos, sus vestidos, sus joyas*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Librería Moderna, Santander, 1951.

-ANNEQUIN, Guy, *L'apogée de l'enluminure (1380-1430). Le style gothique international*, Crémille, Genève, 1989.

-ANSÓN NAVARRO, Arturo, "La iglesia alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza: aproximación a un monumento desaparecido", en *Seminario de Arte Aragonés*, nºs XXIX-XXX, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Excelentísima Diputación Provincial, Zaragoza, 1979, págs. 5-26.

-ANSÓN NAVARRO, Arturo, "La reedificación barroco-clasicista de la Iglesia Alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1755-1762), obra del arquitecto Fray Vicente Bazán", en *Aragonia Sacra. Revista de Investigación*, VII-VIII, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza, 1992-1993, págs. 174-175. (*)

-ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

-*Antigualles de Poblet. Llibre primer en lo qual se conten una compendiosa y curiosissima historia, de les sepultures dels serenissims señors Reys de Arago, Persones nobles, Barons i altres Infinitos cauallers, tots de celebre Recordacio. Qui sepultats estan en lo sagrat Monestir de Poblet. I altres coses diuerses dignes de tota memoria, tretes del archiu de dit sant Monestir. Fi del primer llibre a 2 de abril 1587. F. B. D. L. 1587.* Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 1701).

-ANTOLÍN, P. Guillermo, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. I, Imprenta Helénica, Madrid, 1916.

-ANZIZU, Sor Eulalia, *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Estampa de Fc. Xavier Altés, Barcelona, 1897.

-APTEKAR, Jane, *Icons of Justice. Iconography thematic imagery in Book V of Faerie Queene*, Columbia University Press, New York-London, 1969.

-ARA GIL, Clementina-Julia, "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva", en *II Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo. 1 a 6 de octubre de 1990. Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, págs. 21-52.

-ARAGÓ, Ricardo Pbro., *Pinturas eucarísticas. Exposición dogmática del Misterio eucarístico. Selección de láminas revisada por Juan Ainaud de Lasarte*, Arfe, Barcelona, 1952.

-*Aragón. De reino a comunidad. Diez siglos de encuentros*, Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, Zaragoza, 2002.

-*Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.

-ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel, "Medallas. Colección del cardenal Mendoza", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 314-315.

-ARBETETA MIRA, Letizia, "Las joyas de Isabel la Católica: joyas de uso común y signos de poder y realeza", en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 209-242.

-ARCE MARTÍNEZ, Javier (Ed.), *Centcelles: el monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, "L'erma" di Bretschneider, Roma, 2002.

-ARCE MARTÍNEZ, Javier, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1998.

-ARCE MARTÍNEZ, Javier, *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Electa, Madrid, 2000.

-ARDIT, Manuel J., *La Inquisició al País Valencià*, Ortiza, Valencia, 1970.

-ARENA, Hector Luis, "Las sillerías de coro de maestro Rodrigo Alemán", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXXII, Universidad de Valladolid, Facultad de Historia, Valladolid, 1966, págs. 89-123.

-ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco*, 2 vols., Akal, Colección Arte y Estética, nº 10, Madrid, 1987.

-ARIÈS, Philippe, *Image de l'home devant la mort*, éd. Seuil, Tours, 1983.

-ARMILLAS, José Antonio, "Fernando el Católico y el Monasterio de las Santas Masas", en *Heraldo de Aragón*, 3 de noviembre de 1991, Zaragoza. (*)

-*Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII). Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-12 de marzo de 1993)*, Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998.

-ARRANZ GUZMÁN, Ángela, "La reflexión sobre la muerte en el medioevo hispánico", en *España Medieval*, vol. 5,



1986, págs. 109-124. (*)

-ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *Sellos de placa de las cancellerías regias castellanas*, Talleres tipográficos “Cuesta”, Valladolid, 1941.

-AURELL, Martin, “Messianisme royal de la Couronne d’Aragon (14e-15e siècles)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Revue Publiée par l’École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre, n° LII/1, Armand Collin, Paris, 1997, págs. 119-155.

-AVRIL, François, “Manuscrits”, en *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Ministère de la Culture, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, págs. 276-282.

-AVRIL, François, “Pontifical de Renaud de Bar”, en *L’art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 317-318.

-AVRIL, François, *L’enluminure à l’époque gothique*, Bibliothèque de l’Image, Paris, 1995.

-AVRIL, François, *L’enluminure à l’époque gothique. 1200-1420*, Famot, Paris, 1979.

-AVRIL, François; ARIEL, Jean Pierre; MENTRÉ, Mireille; SAULNIER, Alix y ZALUSKA, Yolanta, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1982.

-AYMAR I RAGOLTA, Jaume, “Cristòfor Colom a Sant Jeroni de la Murtra”, en *Butlletí del Centre d’Estudis Colombins*, n°s 5-6, Omnium Cultural, Barcelona, 1995-1996, págs. 6-12. (*)

-AYMAR I RAGOLTA, Jaume, “El monestir de Sant Jeroni de la Murtra”, en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L’art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 217-223.

-AYMAR I RAGOLTA, Jaume, *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Badalona, Barcelona, 1993.

-AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili ed., Barcelona, 2002.

-AZCÁRATE RISTORI, José M^a, *El protogótico hispano, discurso leído en el acto de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 de mayo de 1974*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974. (*)

-AZCÁRATE RISTORI, José María, “El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España”, *Santa Cruz*, n° XVII, Universidad de Valladolid, Colegio Mayor Universitario Felipe II, Valladolid, 1962, págs. 7-16. (*)

-BABELON, Jean, “Retratos monetarios de Fernando el Católico”, en *Numisma*, año III, n° 7, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, págs. 67-75.

-BACH I RIU, Antoni, *Història d’Anglesola*, Caixa d’Estalvis de Catalunya, Ajuntament d’Anglesola, Barcelona, 1987.

-BAJET I ROYO, Montserrat, *El mustassaf de Barcelona i les seves funcions en el segle XVI. Edició del Llibre de les Ordinations*, Fundació Noguera, Barcelona, 1994. (*)

-BAK, János M. (Ed.), *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1990.

-BALAGUER, Anna M^a y CRUSAFONT I SABATER, Miquel, “Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals d’Òrrius (El Maresme)”, en José Ignacio PADILLA LAFUENTE, *Les excavacions a l’església de Sant Andreu (Òrrius). Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals*, n° 2, Colecció Excavacions Arqueològiques a Catalunya, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983, págs. 59-104.

-BALAGUER, Anna M^a, “La moneda y su historia en el reinado de los Reyes Católicos”, en *Numisma*, año XLIII, n° 233, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1993, págs. 93-154.

-BALAGUER, Anna M^a, “The influence of moslem coinages upon the monetary systems of medieval Iberian Kingdoms”, en Mario GOMES MARQUES (Ed.) *Problems of Medieval Coinage in Iberian Area*, Instituto Politécnico de Santarem, Santarem, 1984.

-BALAGUER, Anna M^a, *Història de la moneda dels comtats catalans*, Barcelona, Societat Catalana d’Estudis Numismàtics, Institut d’Estudis Catalans, 1999.

-BALAGUER, Anna M^a; GARCÍA, Manuel y CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Historia de la moneda catalana*, Caja de Barcelona, Barcelona, 1986.

-BALAGUER, Victor, *Las ruinas de Poblet*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1885.

-BALASCH, Ester y ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Publicacions Amics de la Seu Vella, Lérida, 1997.

-BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, “Alfonso V, amante de los libros”, en *Homenaje a Alfonso el Magnánimo. Ciclo de conferencias organizado por el Centro de Cultura Valenciana precedido de una breve introducción por Salvador Carreres Zacarés*, Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946, págs. 67-73.



- BANGO TORVISO, Isidro G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte*, IV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, págs. 93-132.
- BANGO TORVISO, Isidro G., "El rey. *Benedictus qui venit in nomine Domini*", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 23-30.
- BANGO TORVISO, Isidro G., "El tesoro de la iglesia", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 155-188.
- BANGO TORVISO, Isidro G., "Relicario de san Isidoro", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 228-229.
- BANGO TORVISO, Isidro G., "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los magos", en *Traza y Baza*, nº 17, El Albir, Barcelona, 1978, págs. 25-37. (*)
- BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad Media. De la tradición hispanovisigoda al Románico*, Silex, Madrid, 1989.
- BANGO TORVISO, Isidro G., *El Románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- BAQUÉ I PRAT, Natàlia, "Les claus de volta de l'església de Santa Maria de Pedralbes", en BALASCH, Ester y ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Publicacions Amics de la Seu Vella, Llérida, 1997, págs. 59-107.
- BARAUT, Cebrià, "Les Cantigues d'Alfons el Savi i el primitiu *Liber Miraculorum de Nostra Dona de Montserrat*", en *Estudis Romànics publicats a cura de R. Aramon i Serra*, vol. 2, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1949-1950, págs. 79-92.
- BARCELÓ, Miquel, "Un estudio sobre la estructura fiscal y procedimientos contables del emirato omeya de Córdoba (138-300/755-912) y del califato (300-366/92-976)", en *Acta Mediaevalia*, nºs 5-6, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984-1985, págs. 54-72. (*)
- Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IXe-XIIIe siècles)*. Exposition présentée à l'Institut Français de Barcelone. 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 d'avril – 18 mai 1997, Conseil Général de l'Aude, Barcelona-Carcassonne, 1997.
- BARKER, Brian, *The symbols of sovereignty*, Westbridge Books, Oxford, 1979.
- BARLETT, Robert, *Panorama medieval*, Blume, Barcelona, 2002.
- BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, "Estatua llamada de San Carlomagno en la exposición histórico-europea", en *Revista de Gerona*, nº V, año XIX, Excelentísima Diputación Provincial de Gerona, Gerona, 1894, págs. 129-140.
- BARON, Françoise, "Saint Louis", en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, págs. 101-103.
- BARON, Françoise, "Sculptures", en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 52-57.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaume, "Corona del Condestable", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 328-329.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaume, "Làpida del Conestable", en *Millenium. Història i art de l'església catalana. Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona. del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 389.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaume, "Retaule del Conestable", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993, págs. 168-173.
- BARRAL ALTET, Xavier, "L'escultura monumental", en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, págs. 232-241.
- BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992.
- BARRAL I ALTET, Xavier, (Org.), *Artistes, artisans et promotion artistique au Moyen Âge. Colloque international 2-6/5/1983*, vol I. "Les hommes", Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II, Haute Bretagne, Paris, 1986.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "Catedral", en SUREDA I PONS, Joan, (Dir.), *La España Gótica. Baleares*, Encuentro, Madrid, 1994, págs. 82-116.
- BARRAL I ALTET, Xavier, "El retorno a la Antigüedad: una obsesión artística medieval", en GUEDEA, Elisenda (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición*



celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004, Lunwerg, Barcelona, 2004, págs. 29-55.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "From Late Antiquity to the Middle Ages", en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002, págs. 249-265.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "Jaume Huguet, el retaule del Conestable", en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 200-201.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "La façana de la Rodona", en *Catalunya romànica*, vol. III. Osona, II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1986, págs. 719-720.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "La sculpture a Ripoll au XIIe siècle", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. 131, Société Française d'Archéologie, Paris, 1973, págs. 311-359.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "Le portail de Ripoll. État des Questions", en *Les cahiers de Saint Michel de Cuixa, Centre Permanent de Recherches & Études Préromanes & Romanes. Roussillon, Conflent, Capcir, Cerdagne, Vallespir, Catalogne (IX-X-XI-XII et XIII siècles)*, n° 9, Abbaye de Saint Michel de Cuxà, mai 1973, págs. 139-161.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona", en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 134-135.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "Romanesque Art (1000-1200)", en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002, págs. 266-344.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "Saló del Tinell al Palau Reial Major de Barcelona", en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 178-191.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "The expansion of Gothic (1150-1280)", en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002, págs. 345-397.

-BARRAL I ALTET, Xavier, "The Roman World", en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002, págs. 147-237.

-BARRAL I ALTET, Xavier, *Historia Universal del Arte*, vol. II, La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el Mundo mediterráneo, Planeta, Barcelona, 1994.

-BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

-BARRAL I ALTET, Xavier; AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle, en *Les royaumes d'occident. Le monde roman. 1060-1220*, Gallimard, Paris, 1983.

-BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols., Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, Barcelona, 1906.

-BARRIO BARRIO, Juan Antonio; CABEZUELO PLIEGO, José Vicente, y JIMÉNEZ ALCÁRAZ, Juan Francisco (Eds.), *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997.

-BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "Jahns Delaz. Custodia de Enrique IV o del Ciprés", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 340.

-BASCAPÉ, Giacomo C., *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, vol. II. Sigillografia ecclesiastica, Dott. Antonino Guifrè, Milano, 1978.

-BASCHET, Jérôme, "Anima", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1991, págs. 788-815.

-BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura, *Santa Maria de la Mar. Monografia Històrica-Artística. Premiada en el concurs Pollés de la Associació d'Arquitectes de Catalunya de 1923*, 2 vols., Indústries Gràfiques Fills de J. Thomas, Barcelona, 1925-1927.

-BASSEGODA NONELL, Joan, "El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 58, La Academia, Madrid, 1984, 1^{er} semestre, págs. 123-158.

-BASSEGODA NONELL, Joan, "Les tombes reials de la catedral de Barcelona. Memòria històrica i crònica del seu trasllat des del claustre a l'interior de la Seu", en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n° XIII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999, págs. 237-255.

-BASSEGODA NONELL, Joan, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona. Un quart de segle d'estudis, projectes i obres 1969-1994*, Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1995.

-BASSEGODA NONELL, Joan, *Guia de Santa Maria de la Mar*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1987.

-BASSEGODA NONELL, Joan, *Historia de la Restauración de Poblet. Destrucción y Reconstrucción de Poblet*,



- Publicacions Abadia de Poblet, Poblet, 1983.
- BASSEGODA NONELL, Joan, *La catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972*, Técnicos Asociados, Barcelona, 1973.
- BASTARDAS, Joan, *Usatges de Barcelona*, Fundació Noguera, Barcelona, 1948. (*)
- BASTARDES I SAMPERE, Albert, *Les creus al vent*, Millà, Barcelona, 1983.
- BATALHA REIS, Pedro, "O apreço em Portugal pelos excelentes dos Reis Católicos", en *Numisma*, año III, n° 7, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, págs. 77-80.
- BATLLE, Carme, "Del segle XIII al XV", en *Conèixer la Història de Catalunya*, vol II, Vicens Vives, Barcelona, 1990.
- BAUCH, K., *Das Mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New Cork, 1976. (*)
- BAUTIER, Robert-Henri, "Échanges d'influences dans les chancelleries souveraines du Moyen Age, d'après les types des sceaux de Majesté", en BAUTIER, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, págs. 192-220.
- BAUTIER, Robert-Henri, "Le cheminement du sceau et de la bulle. Des origines mésopotamiennes au XIIIe siècle occidental", en BAUTIER, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, págs. 41-80.
- BAUTIER, Robert-Henri, "Le sceau royal dans la France Médiévale et le mécanisme du scellage des actes", en DALAS, Martine, *Corpus des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence*, tome II, Archives Nationales, Paris, 1991, págs. 537-538.
- BAUTIER, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 2000⁴.
- BAYARD, Jean Pierre y DE LA PERRIÈRE, Patrice, *Les rites magiques de la royauté*, Friant, Paris, 1982.
- BAYARD, Jean Pierre, *Sacres et couronnements royaux*, Guy Trédaniel, Paris, 1984.
- BEAUNE, Colette, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age. Le miroir du pouvoir*, Bibliothèque de l'Image, Hervas, Paris, 1989.
- BECCADELLI, Antonio, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcino, Barcelona, 1990.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "Comptes Rendus", en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. Xe-XIIIe siècles*, año 43, enero.marzo, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 2000, págs. 101-104.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "Idéologie royale, ambitions princières et rivalités politiques d'après le témoignage des sceaux (France, 1380-1461)", en BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, págs. 483-511.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "Signes et insignes du pouvoir royal et seigneurial au Moyen Age. Le témoignage des sceaux", en BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, págs. 47-62.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "The king enthroned, a new theme in anglo-saxon royal iconography: the seal of Edward the Confessor and its political implications", en BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, págs. 53-90.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "The social implications of the Art of Chivalry: the sigillographic evidencie (France 1050-1250)", en BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, págs. 1-31.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, "Women, seals and power in medieval France, 1150-1350", en BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993, págs. 61-82.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Corpus des sceaux français du Moyen Age*, vol I, Les sceaux des villes, Archives Nationales, Paris, 1980.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte, *Form and orders in Medieval France. Studies in social and quantitative sigillography*, Variorum, Hampshire, 1993.
- BEER, Rudolf, "Los manuscritos de Santa María de Ripoll", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. V, Barcelona, págs. 137-170, 230-280, 299-320, 329-365, 492-520. (*)
- BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (Coord.), *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso Internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, vol. III, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.
- BELTING, Hjans, *Das Bild un sein Publikum mit Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln des Passion*, Berlin,



1981. (*)

-BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Museos y Extensión Cultural, Madrid, 1976.

-BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "La Exposición monográfica de monedas a nombre de los Reyes Católicos", en *Numisma*, año III, n° 13, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, págs. 101-112.

-BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "La moneda medieval aragonesa: estado de la cuestión", en *Numisma*, año XXXIV, n°s 186-191, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1984, págs. 261-271.

-BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "Las monedas de los Reyes Católicos. Ponencia leída el 4 de marzo de 1981 en el coloquio celebrado con motivo del IV Seminario Nacional de Numismática", en *Gaceta Numismática*, n° 62, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1981, págs. 28-32.

-BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "Sobre medallas españolas de la Edad Media y de Fernando el Católico", en *Medallas*, Círculo Filatélico y Numismático, Tipografía "La Academia", Zaragoza, 1957, págs. 77-82.

-BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, "Consideraciones numismáticas", en *Caesaraugusta*, n°s 19-20, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1962, págs. 129-130. (*)

-BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, "Interpretación del usatge "solidus aureus"", en *Obra Completa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1972.

-BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, "Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición", en *Obra Completa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Facultad de Letras, 1972, págs. 441 y sig.

-BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, "Notas sobre monedas aragonesas (addenda et corrigenda)", en *Caesaraugusta*, n°s 11-12, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958, págs. 41-85.

-BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, en "Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición", en *Caesaraugusta*, n° 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1951, págs. 51-112.

-BENAVENTE SERRANO, José Antonio (Coord.), *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1995.

-BENTLEY, J. H., *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton, 1987. (*)

-BERG SOBRE, Judith, *Behind the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain. 1350-1500*, University of Missouri Press, Missouri, 1989.

-BERLABÉ JOVÉ, Carmen, "Caja sepulcral de Isabel de Aragón", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 140-141.

-BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, "Pintura de la época de Isabel la Católica", en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (Ed.), *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunwerg, Barcelona-Madrid, 1992, págs. 85-169.

-BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, "Retratos de Isabel la Católica", en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año XXVIII, n° 110, Madrid, 1991, págs. 49-56.

-BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, *Artes y artistas. Juan de Flandes*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.

-BERNAGE, Georges (Ed.), *Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1996.

-BERNÁLDEZ, A., "Historia de los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel" en *Crónica de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, III, Madrid, 1953. (*)

-BERNAREGGI, Ernesto, "I Re Cattolici sulle monete di Napoli", en *Numisma*, año XXII, n°s 114-119, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1972, págs. 37-44.

-BERNÍS MADRAZO, Carmen, "Las miniaturas de «El Cancionero de Pedro Marcuello»", en *Archivo Español de Arte*, n° 97, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, págs. 1-24.

-BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.

-BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 2 vols., Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979.

-BERTAUX, Émile, "La sculpture du XIVE siècle en Italie et en Espagne", en MICHEL, André (Ed.), *Histoire de l'Art*, vol II, s/e, Paris, 1923. (*)

-BERTAUX, Émile, "Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau de l'Archevêque D. Lope de Luna à Saragosse", en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, julio.agosto, Institució Patxot, Barcelona, 1909, págs. 399-403.

-BESANÇON, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icônoclasme. L'esprit de la cité*, Fayard, Paris,



1994.

-BESERÀN I RAMÓN, Pere, “La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona”, en *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, vol. V, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1985-1988, págs. 159-162.

-BESERÀN I RAMÓN, Pere, “Taller de Jaume Cascalls i Jordi de Déu. Plaïneros de Poblet”, en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 103-108.

-BESERÀN I RAMÓN, Pere, “Un taller escutòric a la Barcelona del segon quart del segle XIV i una proposta per a Pere de Guines”, en *Lambard. Estudis d’art medieval*, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, 1993, págs. 215-242.

-BESERÀN I RAMÓN, Pere; CUBELLES I BONET, Albert y JULIÀ I CAPDEVILA, Josep M^a, “El convent de Santa Maria de Pedralbes”, en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L’art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 193-200.

-BETI, Manuel Prbo., “Fundación del Real monasterio de monjes cistercienses de Santa Maria de Benifazà”, en *Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Dedicado al rey don Jaime I y a su época. 1º parte*, Stampa d’en Francisco Altés, Barcelona, 1909, págs. 408-421.

-*Biblioteca Marciana Venezia*, Nardini editore, Firenze, 1988.

-BIGET, Jean Louis; HERVÉ, Jean-Claude y THÉBERT, Yvon, “Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d’état en France et en Espagne à la fin du Moyen Age: l’exemple d’Albi et de Grenade”, en *Culture et idéologie dans la genèse de l’État moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l’École française de Rome*, École Française de Rome, Rome, 1985, págs. 245-279.

-BINSKI, Paul, *Medieval death. Ritual and Representation*, British Museum Press, Avon, 1996.

-BINSKI, Paul, “Monumental Brasses”, en ALEXANDER, Jonathan y BINSKI, Paul (Eds.), *Age of chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*, Royal Academy of Arts, Weidenfield and Nicolson, London, 1992, págs. 171-173.

-BINSKI, Paul, *Ritual and representation*, British Museum Press, Avon, 1996.

-BINSKI, Paul, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Published for the Paul Mellon Center for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven-London, 1995.

-BISCONTI, Fabrizio, “La decoración de las catacumbas romanas”, en FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo; BISCONTI, Frabrizio y MAZZOLENI, Danilo, *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Schnell and Steiner, Regensburg, 1999, págs. 109-113.

BLANC, Jean, “Alfons II, rei d’Aragó, entre els bisbes”, en *Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IXe-XIIIe siècles)*. Exposition présentée à l’Institut Français de Barcelone. 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 d’avril – 18 mai 1997, Conseil Général de l’Aude, Barcelona-Carcassonne, 1997, pág. 44.

-BLANC, Jean, “Arrivée de Pierre II, roi d’Aragon à Muret en 1213”, en *Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IXe-XIIIe siècles)*. Exposition présentée à l’Institut Français de Barcelone. 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 d’avril – 18 mai 1997, Conseil Général de l’Aude, Barcelona-Carcassonne, 1997, pág. 50

-BLANC, Jean, “Prise des villes de Béziers, Carcassonne, et siège de Toulouse par les croisés” en *Barcelone-Carcassonne: destins croisés de deux comtés (IXe.XIIIe siècles)*. Exposition présentée à l’Institut Français de Barcelone 24 février – 30 mars 1997 et à la Maison des Mémoires à Carcassonne 14 avril – 18 mai 1997, Archives Départementales de l’Aude, Conseil général de l’Aude, Carcassonne, 1997, pág. 49.

-BLANCARD, *Iconographie des sceaux et bulles des Archives des Bouches-du-Rhône*, 1860. (*)

-BLANCAS, Jerónimo, *Comentarios de las cosas de Aragón. Obra escrita en latín por Jerónimo de Blancas, Cronista del Reino, y traducida al castellano por el P. Manuel Hernández, de las Escuelas Pías*, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1878. (*)

-BLANCHARD, Joel (Ed.), *Réprésentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*. Actes du colloque organisé par l’Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Picard, Paris, 1995.

-BLANCHET, Adrien, “Les bulles d’or du Moyen Age”, en *Journal des Savants de l’Institut de France de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 34, Librairie Orientaliste, Paris, 1936, págs. 97-104.

-BLANCO GARCÍA, Juan Francisco, “Sigilografía y numismática”, en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990.

-BLANCO TRÍAS, Pedro, *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Imprenta Mossèn Alcover, Palma de Mallorca, 1949.

-BLASCO I BARDAS, Anna M^a, “Pintures murals del Palau Reial Major”, en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d’Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, págs. 133-134.

-BLASCO I BARDAS, Anna M^a, *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d’Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993.



- BLÜMNER, *Technologie und Terminologie des Gewerbes und der Künste bei Griechen und Römern*. (*)
- BOFARULL I COMENGE, Artur, "Nou tresoret de fraccions de dinar dels regnes de Taifes (segle XI)", en CRUSAFONT I SABATER, Miquel; BALAGUER, Anna M^a y RIPOLLÈS, Pere Pau, *Homenatge al Dr. Leandre Villaronga. Acta Numismatica*, n^{os} 21-22-23, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993, págs. 355-364.
- BOFARULL Y MARCARÓ, Prósper, *Los condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, 2 vols., Oliveres y Monmany, Barcelona, 1836.
- BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero, *Ensayo de una colección de sellos que han usado los antiguos monarcas de Aragón*, 1817, (Archivo de la Corona de Aragón, cámara V, armario 14).
- BOFARULL Y SARTÓRIO, Manuel, *Funerals dels Reys d'Aragó a Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Il·lustració Catalana, Barcelona, 1886, págs. 11-57.
- BOFARULL, Prósper, "Códices manuscritos de Ripoll", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1931. Reeditado por Jerederos de Ferran Calls i Taberner, Barcelona, 1991. (*)
- BOHIGAS, Pedro, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la miniatura catalana*, 2 vols., Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960.
- BOHIGAS, Pere, "El repertori de manuscrits catalans. Estat de les recerques (1926-1928)", en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XIII, Institució Patxot, Barcelona, 1928, págs. 530-532.
- BOHIGAS, Pere, "El manuscrit Phillips de les «Ordinacions» del rei Pere", en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Seminario de Investigación, Barcelona, 1967, n^o 10, págs. 101-111.
- BOHIGAS, Pere, "El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxot", en *Estudis universitaris catalans*, vol. XV, Institució Patxot, Barcelona, 1931, págs. 82-111.
- BOHIGAS, Pere, "El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxot", en *Estudis universitaris catalans*, vol. XVI, Institució Patxot, Barcelona, 1932, págs. 92-139.
- BOHIGAS, Pere, "L'agrupament de les miniatures del llibre vermell", en *Analecta Montserratensia*, vol. IX, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1962, págs. 39-71.
- BOHIGAS, Pere, "La decoració i la il·lustració del missal de santa Eulàlia", en *Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, Edilán, Barcelona, 1977, págs. 57-89.
- BOHIGAS, Pere, "La il·luminació de les «Leges Palatinae» de Mallorca", en *Scriptorium. Revue Internationale des études relatives aux manuscrits. International review of manuscript studies*, Tome XXIII.I, E. Story-Scientia SPRL, Éditions scientifiques, Gand, 1969, págs. 94-100.
- BOHIGAS, Pere, "La miniatura a l'època romànica", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, Amics de l'Art Romànic, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1985, págs. 105-113.
- BOHIGAS, Pere, "Les manuscrits à miniatures de la "Biblioteca Central" de Barcelone (Ancienne "Biblioteca de Catalunya)", en *Sanderabzug aus "Librarium", Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, 7 Jahrgang, Heft, vol. I, 1964, págs. 39-58.
- BOHIGAS, Pere, "Repertori de manuscrits catalans", en *Estudis Universitaris catalans*, vol. XI, Institució Patxot, Barcelona, 1926, págs. 121-130.
- BOHIGAS, Pere, "Repertori de manuscrits catalans", en *Estudis Universitaris catalans*, vol. XII, Institució Patxot, Barcelona, 1927, págs. 411-447.
- BOHIGAS, Pere, "Tres còdex de Privilegis de la ciutat de Barcelona", en *Miscel·lània Puig i Cadafalch. Recull d'Estudis d'Arqueologia, d'Història de l'Art i d'Història oferts a Josep M^a Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951, págs. 149-153.
- BOHIGAS, Pere, *Resum d'història del llibre*, Barcino, Barcelona, 1933.
- BOHIGAS, Pere, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985.
- BOHIGAS, Pere, *Tractats de cavalleria. Guillem de Vâroich: De Batalla. Pere III: Tractat de Cavalleria. Pere Joan Ferrer: Sumari de Batalla a Ultrança. Ponç de Menaguerra: Lo Cavaller*, col·lecció Els Nostres Clàssics, Obres completes dels escriptors catalans medievals (col. A. volums en dotzau), n^o 57, Barcino, Barcelona, 1947.
- BOIX Y RICARTE, Vicente, *Historia del país valenciano*, vol. I, Cupsa y Planteta, Madrid-Barcelona, 1980.
- BONCOMTE I COLL, Conxita, "El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, págs. 197-213.
- BONET CORREA, Antonio (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992.



- BORENIUS, Tancred y TRISTRAM, E. W., *La pintura medieval inglesa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1930.
- BOTET I SISÓ, Joaquín, *Les monedes catalanes*, 3 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1911. Se ha consultado la reedición del mismo Institut d'Estudis Catalans del año 1976.
- BOUREAU, Alain y INGERFLOM, Claudio-Sergio (Dirs.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont*, mars 1989, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992.
- BOUTET, Dominique, "Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250)", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, año 37, n° 1, Armand Collin, Paris, págs. 3-14.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep y TERÈS TOMÀS, M^a Rosa, "La Catedral de Barcelona", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2000, págs. 274-301.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep y TRIADÓ, Juan Ramón, *La pintura española. Románico. Gótico Renacimiento*, Carroggio, Barcelona, 2000.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep, "«Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus». L'escultura al servei del Cerimoniós" en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo n° 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1989, págs. 209-243.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep, "El arte gótico en la Corona de Aragón y el mundo mediterráneo", en CARBONELL, Eduard y CASSANELLI, Roberto (Eds.), *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del renacimiento*, Lunwerg, Barcelona, 2003, págs. 62-77.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep, "Les arts resplendents. Decoració, luxe i ornament a l'Edat Mitjana i el món modern" en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 11, Arts decoratives, industrials i aplicades, 2000.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep, "Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia", en *D'Art. La Catedral de Barcelona*, n° 19, Universitat de Barcelona, Departament d'Art, Barcelona, 1993, págs. 4-51.
- BRACÓNS CLAPÈS, Josep, "Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia", en *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat*, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1980, págs. 119-140.
- BRANBACH, Wilhem, *Des Raimundus Lullus. Leben und Werke in Bildern des XIV Jahrhunderts*, Zwölf Luch + drucktafeln aus der Hoflichdruckanstalt von J. Schober in Karlsruhe mit erklärungen, Verlag von Ch. Th. Groos, Karlsruhe, 1893.
- BRANNER, Robert, "The Montjoies of Saint Louis", en *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, Paris, 1967, págs. 13-16.
- BRANNER, Robert, *Manuscript painting in Paris during the reign of saint Louis. A study of styles*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1977.
- BRANS, Jan Van L., *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Cultura hispánica Silverio Aguirre, Madrid, 1952.
- BRAUNFELS, Wolfgang, *Arquitectura monacal en Occidente*, Breve Biblioteca de Reforma. Serie Iconológica, Barral, Barcelona, 1975.
- BRÉHIER, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines a nous jours*, H. Laurens, Paris, 1918.
- BROOKE, George C., *English coins from seventh century to the present day*, Methuen and Co., London, 1950.
- BROWN, Jonathan, "España en la era de las exploraciones. Una encrucijada de culturas artísticas", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 113-132.
- BROWN, Michelle P., *Understanding illuminated manuscripts. A guide to technical terms*, Paul and Getty Museum and British Library, London, 1994.
- BROWNRIGG, Linda (Ed.), *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Anderson-Lovelace, The Red Gull Press, Vermont, 1995.
- BUCHER, François, *The Pamplona Bibles*, Yale University Press, New Haven and London, 1970.
- BUCHTAL, Hugo, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, The Warburg Institute, University of London, London, 1971.
- BUENDÍA, Rogelio, "Prefacio", en *Las muy ricas horas del Duque de Berry. Con las 131 miniaturas facsímiles a todo color del manuscrito del Museo Condé de Chantilly. Prefacio de Rogelio Buendía y textos de Jean Longnon y Raymond Cazelles*, editorial Casariego, ediciones de Arte, Facsímiles y Bibliofilia, Madrid, 1989.
- BUESA CONDE, Domingo J., "Actas del Concilio de Jaca", en *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a*



través de los siglos. *San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S.A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, págs. 170-171.

-BUESA CONDE, Domingo, "El prestigio de la cultura en la España de los Reyes Católicos", en *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, págs. 11-39.

-BUESA CONDE, Domingo, "Manifestaciones de la religiosidad popular en Zaragoza del siglo XV. Las procesiones devocionales, penitenciales y en acción de gracias por la toma de Granada", en *Revista de Investigación*, II, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza, 1987. (*)

-BURGUIÈRE, André; KLAPISCH-ZUBER, Christiane; SEGALEN, Martine y ZONABEND, François, *Historia de la familia*, vol. I. Mundos lejanos, mundos antiguos, Alianza, Madrid, 1988.

-BUSCHINGER, D. y CRÉPIN, A. (Eds.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age. Actes du colloque des 24-25-26 et 27 de mars 1983*, Gröppingen, 1984. (*)

-CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a, "Arquitectura y mecenazgo en la Corona de Castilla", en *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, págs. 223-239.

-CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a, "El abrazo de los reyes", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, Valladolid, 1995, págs. 583-584.

-CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a, "Unas consideraciones a propósito de Rodrigo Alemán", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 285-288.

-CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a, *La variedad del gótico del siglo XV*, Historia 16, Madrid, 1993.

-CABANES CATALÁ, María Luisa; BALDAQUÍ ESCANDELL, Ramón y MATEO RIPOLL, Verónica, "Sigilografía Valenciana en la época de Alfonso el Magnánimo: estado de la cuestión", en D'AGOSTINO, Guido, y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, págs. 99-109.

-CABANES PECOURT, María de los Desamparados y FERRER NAVARRO, Ramón, *Libre del repartiment del regne de Valencia*, 3 vols., Antonio Ubieto Arteta, Zaragoza, 1979.

-CABANES PECOURT, María de los Desamparados, "Jaime I", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 82-90.

-CABAÑERO SUBIZA, Bernabé y GALTIER MARTÍ, Fernando, "Tuis exercitibus crus Christi semper adsistat. El relieve prerrománico de Luesia", en *Artígrama*, vol. 3, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, págs. 11-28.

-CABESTANY I FORT, Joan F., "Alfons I, el Cast o el Trovador (1162-1196)", en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 103-108.

-CABESTANY I FORT, Joan F., "El monestir de Santes Creus", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. I, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 203-210.

-CABESTANY I FORT, Joan F., "La creación del cargo de Mostassà por Pere el Cerimoniós", en *Barcelona. Divulgación històrica de Barcelona*, XIV, Barcelona, 1974, págs. 43-45. (*)

-CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M^a Cruz, "Descendentia Regum Siciliae", en TOSCANO, Gennaro (Coord.), *La Biblioteca Reale di Napoli al Tempo della Dinastia Aragonesa. La Biblioteca Real de Nápoles en Tiempos de la Dinastía Aragonesa*, Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, Comune di Napoli, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la comunitat valenciana, Civitas Europa, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Comune di Napoli, Bancaixa Obra Social, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Instituto Cervantes, Nápoles-Valencia, 1998, pág. 494.

-CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M^a Cruz, "Descendentia Regum Siciliae", en CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M^a Cruz y TOSCANO, Gennaro (Coords.), *La Biblioteca Reial de Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria. 1442-1550. La Biblioteca Real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria. 1442-1550*, Biblioteca Valenciana, Antiguo Monasterio de San Miguel de los Reyes. 23 de abril - 27 de junio de 1999, Generalitat Valenciana, Bancaixa, Consejo de Europa, Consorci de Museus de la comunitat valenciana, Civitas Europa y Universidad de Valencia, Valencia, 1999, pág. 44.

-CABRÉ AGUILÓ, Juan, "El tesoro artístico de los Santísimos Corporales de Daroca", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXX, Hauser y Ménez, Madrid, 1922, págs. 275-292.

-CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo monumental* (inédito). (*)

-CACHO BLECUA, Juan Manuel, "Alfonso V", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*,



- Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 150-156.
- CADIER, "Études sur la sigillographie des rois de Sicile, vol. I. Les bulles d'or des archives du Vatican", en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 1888. (*)
- CALICÓ, Francesc Xavier, "El problema de las acuñaciones barcelonesas de oro de Juan II de Aragón", en *Numisma*, año IV, n° 12, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1954, págs. 37-45.
- CALICÓ, Francesc Xavier, "Un importante hallazgo en la iglesia parroquial de Orrius (Barcelona)", en *Gaceta Numismática*, n° 64, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1982, págs. 31-32.
- CALMETTE, Joseph, *Louis XI, Jean II et la révolution catalane. Réimpression de l'édition de Toulouse 1902*, Slatkine Reprints, Genève, 1977.
- CAMILLE, Michel, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid, 2000.
- CAMMAROSANO, Paolo, *Le forme della propaganda politica nel due en el trecento. Relazione tenuta al convegno internazionale organizzato dal Comitato di Studi Storici di Trieste, dall'École Française de Rome e dal Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Trieste. Trieste, 2-5 marzo 1993*, École Française de Rome, Roma, 1994.
- CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980.
- CAMÓN AZNAR, José, "La miniatura española en el siglo X", en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, band 16, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, 1960, págs. 16-32.
- CAMÓN AZNAR, José, *Pintura Medieval*, colección Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXII, Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- CAMPANER Y FUERTES, Álvaro, *Numismática Balear. Descripción histórica de las monedas de las islas Baleares, acuñadas durante las dominaciones púnica, romana, árabe, aragonesa y española*, Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca, 1879.
- CAMPBELL, Larne, *Portraits de la Renaissance*, Hazan, Dijon, 1991.
- CAMPO DÍAZ, Marta (Coom.), *La imatge del poder a la moneda*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998.
- CAMPO DÍAZ, Marta, *Numismàtica. Dades per a la documentació numismàtica*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Barcelona, 1987.
- CAMPO DÍAZ, Marta; CLUA, María y MAROT I SALSAS, Teresa, "Els reis nens", en Marta CAMPO DÍAZ (Coom.), *La imatge del poder a la moneda*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, págs. 30-33.
- CAMPO DÍAZ, Marta; MAROT I SALSAS, Teresa y GIMENO PASCUAL, Javier, "La medalla a Catalunya", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Art de Catalunya. Ars cataloniae*, vol. 12, Disseny, vestit, Moneda i Medalles, L'Isard, Barcelona, 1997.
- CANELLAS ANOZ, Magdalena, *La iglesia colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397*, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel y ASÚN ESCARTÍN, Raquel, "Alpartir, fray Martín de", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. II, Abaduj, Artidos, Zaragoza, 1980, pág. 161.
- CANELLAS, Ángel y TRENCHS ÓDENA, José, "El reinado de Pedro IV desde las ordinationes (1344) a la muerte del rey (1387)", en CANELLAS, Ángel y TRENCHS ÓDENA, José, *Folia Stuttgartagensia. Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)*, Cátedra Zurita, Institución Fernando el Católico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1988, págs. 27-52.
- CANELLAS, Ángel y TRENCHS, José, "Alfonso V y las nuevas corrientes humanísticas (1416-1458)", en CANELLAS, Ángel y TRENCHS ÓDENA, José, *Folia Stuttgartagensia. Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)*, Cátedra Zurita, Institución Fernando el Católico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1988, págs. 85-106.
- CANTO GARCÍA, Alberto, "La moneda, instrumento fiscal y eje del encuadramiento político", en *El Islam y Cataluña*, Lunweg, Barcelona, 1998, pág. 111.
- CANTO GARCÍA, Alberto, "La moneda", en *Historia de España* vol VIII: Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo XI, Espasa Calpe, Madrid, 1994, págs. 273-297. (*)
- CARBONELL ESTELLER, Eduard, "Los condes y la nobleza catalana promotores de arte (siglos X, XI y primera mitad del XII)", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 261-267.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard y CASSANELLI, Roberto (Eds.), *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del*



renacimiento, Lunwerg, Barcelona, 2003.

-CARBONELL I ESTELLER, Eduard y SUREDA I PONS, Joan, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerg, Barcelona, 1997.

-CARBONELL I ESTELLER, Eduard, "Las influencias de la estética musulmana en el arte románico catalán", en *El Islam y Cataluña*, Lunwerg, Barcelona, 1998, págs. 201-207.

-CARBONELL, Pedro, "La escultura en Cataluña, especialmente la funeraria, período medieval y del Renacimiento", en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. VII, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1926, págs. 125-164.

-CARDERERA Y SOLANO, Valentín, "Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII. El origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Academia de la Historia, Madrid, 1899, págs. 201-257.

-CARDERERA Y SOLANO, Valentín, "Variedades. Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo LXXIII, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, 1918, págs. 224-258.

-CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Imprenta de Ramón Campuzano, Madrid, 1855-1864.

-CARLI, Enzo, *Les primitifs siennois*, Gustavo Gili, Barcelona, 1957. (*)

-CARMONA DE LOS SANTOS, María, "Metodología de la descripción de sellos", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, págs. 253-265.

-CARMONA DE LOS SANTOS, María, *Bibliografía de sigilografía española*, Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid, 1999.

-CARMONA DE LOS SANTOS, María, *Manual de sigilografía. Normas técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales*, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid, 1996.

-CARMONA DE LOS SANTOS, María; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino; ROMERO TALLAFIGO, Manuel y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *De sellos y blasones. Sigiloheráldica para archiveros*, S y C ediciones, Carmona, 1996.

-CARRERAS CANDI, Francesch, *Barcelona, bosquejo histórico*, s/e, s/l, s/a. (*)

-CARRERAS Y CANDI, Francesch, "Les obres de la catedral de Barcelona. 1298-1445", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol VII, Jaime Depús, Barcelona, 1913-1914. (*)

-CARRERES ZACARÉS, Salvador, "Cruces terminales de la ciudad de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIII, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1927, págs. 83-108.

-CARRERES ZACARÉS, Salvador, "Cruces terminales de la ciudad de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIV, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1928, págs. 65-83.

-CARRERES ZACARÉS, Salvador, "Exequias Regias en Valencia (1276-1410)", en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1923, págs. 235-252.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Adoración de los Magos", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 150-151.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 125-126.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "El confuso recuerdo de la memoria", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 85-93.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Munificencia regia. Donación de Pedro I a la diócesis de Jaca-Huesca", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 124.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Patrocinio regio e inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia", en *Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Actas. Burgos 13-16 de octubre de 1999. Centro cultural "Casa del cordón"*, Institución Fernán González, Academia



Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, págs. 447-462.

-CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Rex caput ecclesiae. Actas del concilio de Jaca (*synodus novem episcoporum in Iacca*", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 106.

-CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata, "Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de Toledo", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 7, Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, enero-abril, Madrid, 1927, págs. 19-70.

-CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Hospital Real, Granada, 1985.

-CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime, "La orden de Calatrava en Alcañiz", en *Teruel*, nº 8, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1952, págs. 1-176. (*)

-CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime, *El Fuero Latino de Teruel*, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Teruel, 1974.

-CASTELLANO I TRESSERRA, Anna y CUBELES, Albert, "Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673)", en ALARCÓN, Anna (Coord.), *Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673). Guia catàleg*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. Museu d'Història de la Ciutat i Museu del Monestir de Pedralbes, Barcelona, 2001, págs. 65-70.

-CASTELLANO Y TRESSERRA, Anna, "El paper religiós i social dels monestirs femenins. L'exemple del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes", en ALARCÓN, Anna (Coord.), *Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673). Guia catàleg*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. Museu d'Història de la Ciutat i Museu del Monestir de Pedralbes, Barcelona, 2001, págs. 45-62.

-CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris, 1993.

-Castigos e documentos del rey don Sancho, en DE GAYANGOS, Pascual, *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, vol. 51, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1960, págs. 79-228. (*)

-CASTILLO GENZOR, Adolfo, en "Los blasones del reino de Sobrarbe: Aragón y sus raíces heráldicas", en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, vol. XXXIII, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985, págs. 525-538.

-CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Libro de Horas de Fernando y Sancha", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 232-234.

-CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Poder, Memoria y Olvido: la galería de retratos regioes en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)", en *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, nº 1, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, págs. 187-196.

-*Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Valencia, 1955. (*)

-*Catalogue des livres de la Bibliothèque de M. le baron James de Rothschild*, tome III, Domascène Morgand Librairie, Paris, 1893.

-*Catalogue of additions. 1861-1875. British Museum*, British Museum, London, 1875.

-*Cataluña Medieval*, Lunweg, Barcelona, 1992.

-*Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997.

-CAVALLO, Guilielmo (Dir.), *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, Luca, Roma, 1994.

-CAVALLO, Gulielmo, *Libri e lettori nell Medioevo. Guia storica e critica*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

-CAYGILL, Marjorie, *The British Museum. A-Z companion*, The British Museum Press, London, 2001².

-CAZACU, Matei y DUMITRESCU, Ana, "La royauté sacrée dans la Serbie Médiévale", en BOUREAU, Alain y INGERFLOM, Claudio-Sergio (Dirs.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont*, mars 1989, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992, págs. 91-104.

-CAZELLES, M. Raymond, "Peinture et actualité politique sous les premiers Valois, Jean le Bon au Charles, dauphin", en *Gazette des Beaux Arts*, nº II, Institut des Beaux Arts, Paris, 1978, págs. 53-65. (*)

-CECCANTI, Melania y CASTELLI, Maria Cristina (Dirs.), *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*. Atti del III Congresso di Storia della miniatura, Leo S. Olschiki, Firenze, 1992.



- CELA ESTEBAN, María Estrella, *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder real y el patronato regio)*, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta y BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores, “Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega”, en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, n^o 10, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998, págs. 389-420.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo, “Iconografía del Antiguo Monasterio e Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza”, en *Aragonia Sacra. Revista de Investigación*, VII-VIII, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza, 1992-1993, págs. 427-444. (*)
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo, “Pedro IV. Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón”, en *Aragón. De reino a comunidad. Diez siglos de encuentros*, Cortes de Aragón, Palacio de la Aljafería, Zaragoza, 2002, págs. 190-191.
- CESARE CASULA, Alfonso, “Influence catalane nella cancellerie giudiciale arborense del sec. XII: I sigilli”, en *Studi di Paleografie e diplomatica*, n^o 20, Pubblicazioni dell’Istituto di Storia Medioevale e Moderna dell’Università degli Studi di Cagliari, Padova, 1974, págs. 107-117.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, “Sobre los sepulcros reales de San Juan de la Peña”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, Hauser y Ménez, Madrid, 1954, año LII, 3^{er} y 4^o trimestres, págs. 275-281.
- CHANCEL-BARDELOT, Béatrice (Dir.), *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, Somogy, Paris, 2004.
- CHANCEL-BARDELOT, Béatrice y GABORIT, Jean-René, “Sculptures de la priorale Saint-Louis de Poissy”, en *L’art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, págs. 26-31.
- CHECA CREMADES, Fernando, “Fernando el Católico. Isabel la Católica”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 425-426.
- CHECA CREMADES, Fernando, “Juan de Flandes. La adoración de los Reyes Magos. Pisuerga”, en M^a José HUESO SANDOVAL (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, págs. 223-225.
- CHECA CREMADES, Fernando, “Madrid. Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 432.
- CHECA CREMADES, Fernando, “Monarchic liturgies and the “Hidden King””: the function and meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en ELLENIUS, Allan (Ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford, 1998, págs. 89-104.
- CHECA CREMADES, Fernando, “Poder y Piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, Toledo, 1992, págs. 21-54.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1988².
- CHERRY, John, “Medieval and Post-Medieval Seals”, en COLLON, Dominique (Ed.), *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, 1997, págs. 124-142.
- CHEVALIER, Ulysse, *Repertoire de sources historiques du moyen Age: bio-bibliographie*, Krauss Reprint, New York, 1960.
- CHEYNET, Jean-Claude, “Byzantine Seals”, en COLLON, Dominique (Ed.), *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, 1997, págs. 107-123.
- CHICO PICAZA, M^a Victoria, “La Virgen y el rey. Las cantigas de Santa María”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 432.
- CHRISTE, Yves, “La colonne d’Arcadius, Sainte-Prudentienne, l’arc d’Eginhard et le portail de Ripoll”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l’Antiquité et Moyen Age*, n^o XXI, Klincksieck, Paris, 1971, págs. 31-42.
- CHRISTE, Yves, “Portale istoriato”, en *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1998, págs. 675-695.



- CHUECA GOITIA, Fernando, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, colección Libros de Arquitectura y Arte, Xarait, Bilbao, 1982.
- CID PRIEGO, Carlos, "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", en *Goya. Revista de Arte*, nº 46, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1962, págs. 274-277.
- CID PRIEGO, Carlos, "Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz", en *Teruel. Separata*, nº 20, Instituto de Estudios Turoloenses, Teruel, 1958, págs. 5-103.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *Barcelona pam a pam*, Teide S. A., Barcelona, 1971.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, *La pintura catalana*, vol. I, Moll, Palma de Mallorca, 1959.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador, "El poder real y la cultura", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. I, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 355-387.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius, "Ritratto" en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1999, págs. 33-46.
- CLOSSON, M., "Cour d'amour et célébration du mariage à travers les miniatures aux XIIIe, XIVe, XVe siècles", en BUSCHINGER, D. y CRÉPIN, A. (Eds.), *Amour, mariage et transgressions au Moyen Age. Actes du colloque des 24-25-26 et 27 de mars 1983*, Gröppingen, 1984, págs. 515-524. (*)
- CODINA, Juan, "Los sepulcros reales del monasterio de Poblet", en *Papeles históricos inéditos del Archivo de la Secretaría de la Real Academia de la Historia*, mayo 1918 a junio 1920, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1920.
- COHEN, Adam, S., "Vidal Mayor", en *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. Illuminated manuscripts*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997, pág. 57.
- COLBERT DE BEAULIEU, Jean-Baptiste, "Le signe du dernier au droit des monnaies d'argent gauloises dites 'à la croix'" en *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1972, págs. 113-119.
- Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto Universitario de Estudios Medievales, Barcelona. (*)
- COLL I ALENTORN, Miquel, *Historiografia. Obres*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Barcelona, 1991.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)", en *Cataluña Medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 130-131.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 198.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "El «Decretum Gratiani» de la British Library", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, 1991-1993, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, págs. 278-290.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Els «Usatges» de la Biblioteca Apostòlica Vaticana: un manuscrit il·luminat trescentista relacionat amb la catedral de Barcelona", en *D'Art, Revista del Departament d'Història i Art de la Universitat de Barcelona*, nº 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993, págs. 145-168.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Els Usatges de la catedral de Lleida: un manuscrit il·luminat autòcton de la pròpia Seu datat entre 1333 i 1336. Aproximació al seu estudi", en *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XII a s. XV. Exposició Sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, 1991, págs. 147-152.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 116.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "La il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental", en *Miscel·lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, nº 3, Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, págs. 629-645.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "La penetración de los manuscritos iluminados flamencos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV. Análisis de un códice conservado en el Archivo Episcopal de Vich", en *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september, 1993, Vitgevenj' Peeters, Leuven, 1995, págs. 457-471.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "La relació preu/valor artístic i social del llibre manuscrit català al segle XIV. Aproximació a un estudi documental", en *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, nºs 16-17, Universitat de Barcelona, Departament de Geografia i Història, Barcelona, 1995-1996, págs. 215-232.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Les armes del «Llibre Verd» de la ciutat de Barcelona: un testimoni de la primera meitat del segle XIV", en *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, nºs 7-8, Universitat de Barcelona, Departament de Geografia i Història, Barcelona, 1986-1987, págs. 459-493.



- COLL I ROSELL, Gaspar, "Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los códices de los Usatges de Barcelona", en *Los clasicismos en el arte español. Madrid 27-30 septiembre 1994. Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte. Comunicaciones*, Comité Español de Historia del Arte, Madrid, 1994, págs. 31-36.
- COLL I ROSELL, Gaspar, "Un còdex il·luminat poc conegut dels Usatges i Constitucions de Catalunya (cap a 1333) procedent de Ripoll", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n° 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 21-36.
- COLL I ROSELL, Gaspar, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Barcelona, 1995.
- COLL TOMÁS, Baltasar, *Catedral de Mallorca*, Llovet, Barcelona, 1977.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *El plateresco*, Cuadernos de Arte Español, n° 59, Historia 16, Madrid, 1992.
- COLLON, Dominique (Ed.), *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, 1997.
- Colloquio sul reimpiego di sarcofagi romani nel Medioevo. Pisa 5-12 september 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, herausgegeben von Bernard Andreae und Salvatore Settis*, Verlag des Kustgeschichtlichen Seminars, Marburg-Lahn, 1984.
- COLOMER MONTSET, Jaime, "Reales de los Reinos de Castilla y León a nombre de Fernando y doña Isabel", en *Numisma*, año VI, n° 23, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 49-68.
- COLVIN, Howard Montagu (Ed.), *The history of the King's works*, vol. I, Middle Ages, Her Majesty's Stationery Office, London, 1963.
- COLVIN, Howard Montagu, "Royal Tombs and Monuments", en COLVIN, Howard Montagu (Ed.), *The history of the King's works*, vol. I, Middle Ages, Her Majesty's Stationery Office, London, 1963, págs. 477-485.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael y TRENCHS ÓDENA, José, *Documentos y sellos falsos de cancillería de la Corona de Aragón. El proceso contra Joan Gil (Valencia, 1303)*, Separata de la Comisión Internacional de Diplomática, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, 1991, págs. 37-64.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, "Sello de Jaume II", en *Cataluña Medieval*, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 115.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, "Sello de plomo de Jaime I", en *Cataluña Medieval*, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 114.
- CONEJO DA PENA, Antoni, "Els darrers claustres monàstics gòtics", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 239-254.
- CONTI, Alessandro, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Alfa, Bologna, 1981.
- COOK, Walter William Spencer, "The earliest painted panels of Catalonia", en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, Krauss Reprint Co., Millwood-New York, 1923, 1925-1928. Reeditado en 2 vols. por The Bookpress Ltd., Virginia. (*)
- COOPER, John, *National Portrait Gallery. A visitor's guide*, National Portrait Gallery Publications, London, 2001.
- CORMACK, Robin, *Icones et société à Byzance*, Gerard Montfort, Paris, 1993.
- COROLEU INGLADA, José, *El código de los Usajes de Barcelona. Estudio histórico-jurídico*, Imprenta de Henrich y Cia., Barcelona, 1890. (*)
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, "Pedro IV", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 129-128.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, "Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales", en *Aragón en la Edad Media*, n° XII, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1995, págs. 61-115.
- CORRAO, Pietro, "Celebrazione dinastica e costruzione del consenso nella Corona d'Aragona", en CAMMAROSANO, Paolo, *Le forme della propaganda politica nel due en el trecento. Relazione tenuta al convegno internazionale organizzato dal Comitato di Studi Storici di Trieste, dall'École Française de Rome e dal Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Trieste. Trieste, 2-5 marzo 1993*, École Française de Rome, Roma, 1994, págs. 136-146.
- CORREDERA, Eduardo, "Santa María de Bellpuig de las Avellanas y los condes de Urgell. (Breve relato histórico)", en *Ilerda*, n° XXXI, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1971, págs. 115-141.
- CORREDERA, Eduardo, *Los condes soberanos de Urgel y los premontrateses*, Balmesiana, Barcelona, 1963. (*)
- Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga. Del 18 al 21 de septiembre de 2002.*, tomo I, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y



Comunicación Cultural, Málaga, 2003.

- CORTÉS, Josefa, *El aureum Opus*. Sèrie Fonts Històriques Valencianes, Universitat de València, València, 2000. (*)
- COTS, Jaime, *Consuetudines diocesis gerundensis*, Llibreria Casulleras, Barcelona, 1929. (*)
- CRESPO, Carmen, *Cofre sigilográfico*. Centro Nacional de Conservación y Microfilmación documental y Bibliográfica (CE. CO. MI.), Ministerio de Cultura. Subdirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1985.
- CREUS COROMINAS, Teodoro, *Santes Creus. Descripción artística de este famoso monasterio*, Villanueva y Geltrú, 1884.
- CROSAS, Francisco, *Épica románica*, colección Biblioteca Básica Navarra, Ediciones y Libros S. A., Pamplona, 2003.
- CROZET, René, "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", en *Príncipe de Viana*, año 32, nºs 124-125, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 1971, págs. 125-144.
- CROZET, René, "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. Xe-XIIIe siècles*, nº 1, Université de Poitiers, Poitiers, 1958, págs. 27-36.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel y BALAGUER, Anna M^a, "Historia monetaria y sigilografía", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990,
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, "Acuñaciones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna", en *Catálogo General de las monedas españolas*, vol. IV, ed Vico y Segarra, Madrid, 1992.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, "Aspectos numismáticos de la expansión mediterránea", en *Numisma*, año XXX, nºs 162-164, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1980, págs. 273-290.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, "Diners de València i diners d'Alacant. Les primeres emissions", en *IV Congreso Nacional de Numismática. Comunicaciones*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, págs. 303-314.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, "Notes sobre el diner jaqués", en *II Simposi numismàtic de Barcelona*, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1980, págs. 257-266.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Història de la Moneda Catalana. Interpretació i criteris metodològics*, Crítica. Grijalbo Mondadori, Madrid, 1986.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, Vico, Madrid, 1982.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel; BALAGUER, Anna M^a y RIPOLLÈS, Pere Pau, *Homenatge al Dr. Leandre Villaronga. Acta Numismática*, nºs 21-22-23, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería", en BONET CORREA, Antonio (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", en *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982, págs. 351-374.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería*, en Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLV, Artes decorativas II, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Catálogo provincial, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas, formado por Orden del Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Marqués de la Vega de Armijo*, Imprenta Manuel Galindo, Madrid, 1865. (*)
- Cuadernos. *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías y Métodos y Técnicas Aplicadas a la Conservación del Patrimonio Mueble. Contenido del curso Internacional realizado en Granada del 9 al 12 de septiembre de 1991*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Jerez, 1992.
- Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, vol. II, edición preparada por Antonio de la Torre, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1955. (*)
- Cuestionario concerniente a los sellos, en *V Congreso Internacional de Archivos*, Consejo Internacional de Archivos, Comité Internacional de Sigilografía, Bruselas, 1-5 de septiembre de 1964.
- Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde organisée par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome*, École Française de Rome, Rome, 1985.
- CUMONT, Franz, "L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome", en *Atti della Pontificia Accademia de Archeologia, serie II, memoire III*, Rome, 1932, págs. 82-105. (*)
- CUMONT, Franz, "L'aigle funéraire des syriens et l'apothéose des Empereurs", en *Revue de l'Histoire des Religions*, nº 42, Presses Universitaires de France, Paris, 1910, págs. 119-164. (*)



- CUMONT, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1966. (*)
- CURL, James Stevens, "The flowering of funerary art in the Middle Ages. The development of funerary architecture from early prototypes; the great tombs, effigies, and chantry chapels; the change of emphasis", en CURL, James Stevens, *A celebration of death. An introduction to some buildings, monuments and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Constable, London, 1980.
- D'ACHILLE, Anna M^a, "Baldacchino", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1992, pág. 29-36.
- D'ALÒS-MONER, Ramón, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926.
- D'ARIENZO, Luisa, "Lo scudo dei "Quattro mori" e la Sardegna", *Annali della Facoltà di Scienze Politiche*, vol. IX, Università di Cagliari, Caller, 1983, págs. 253-292. (*)
- D'AGOSTINO, Guido, y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000.
- DALAS, Martine, "Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique", en BAUTIER, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, págs. 49-337.
- DALAS, Martine, *Corpus des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence*, tome II, Archives Nationales, Paris, 1991.
- DARAS, Charles, "Les Commanderies et leurs Chapelles dans la région charentaise", en *Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1953. Reeditado por la Société d'Archéologie et Histoire de la Charente, Charente, 1981. (*)
- DARAS, Charles, *Angoumois roman*, col. La nuit des temps, n° 14, Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, Yone, 1961.
- DE APRAIZ, Ángel, "La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago", en *Archivo Español de Arte*, n° XIV, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1940-1941, págs. 384-396.
- DE AZCÁRATE, José María, "La obra toledana de Juan Guas", en *Archivo Español de Arte*, n° 113, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956, págs. 9-42.
- DE AZCÁRATE, José María, *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid, 1990.
- DE BOFARULL Y BROCÀ, Antonio, *Poblet. Su origen, fundación, bellezas, recuerdos históricos, curiosidades y destrucción*, Imprenta y Librería Torroja y Tarrats, Reus, 1881.
- DE BOFARULL Y SARTORIO, Manuel, "Apéndice al levantamiento y guerra de Cataluña en tiempos de Juan II", en *Documentos relativos al Príncipe de Viana*, Tomo XIII, Barcelona, 1984. (*)
- DE BONNEFOY, Louis, "Epigraphie roussillonnaise", en *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, J. B. Alzine, 1856-1866. (*)
- DE BROCÀ, Guillermo María, "Els usatges de Barcelona", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. V, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1913-1914. (*)
- DE BROCÀ, Guillermo María, *Historia del derecho de Cataluña, especialmente del Civil, y Exposición de las Instituciones del Derecho Civil del mismo territorio en relación con el Código Civil de España y la Jurisprudencia*, vol. I, Herederos de Juan Gili, Barcelona, 1918.
- DE CADENAS Y VICENT, Vicente, "Ciencias auxiliares de la genealogía y la heráldica. Lecciones pronunciadas por D. Vicente de Cadenas y Vicent, en la Escuela de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Luis Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986.
- DE CADENAS Y VICENT, Vicente, "La extraña dinastía de los Trastámara", en *Hidalguía. La Revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año II, n° 284, enero-febrero, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, págs. 75-96.
- DE CAPMANY Y DE MONPALAU, Antonio, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona. Publicadas por disposición y a expensas de la Real Junta y Consulado de Comercio de la misma ciudad y dispuestas por D. Antonio Capmany y de Monpalau. Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, 1792. edición reeditada*, vol. II, 2ª parte, Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona, Barcelona, 1963.
- DE CASO, Francisco y PANIAGUA FÉLIX, Pedro, *Arte gótico en Asturias*, Trea, Gijón, 1999.
- DE CASTRIS, Pieruligi Leoni, "Códice de Santa Marta", en TOSCANO, Gennaro (Coord.), *La Biblioteca Reale di Napoli al Tempo della Dinastia Aragonese. La Biblioteca Real de Nápoles en Tiempos de la Dinastía Aragonese*, Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, Comune di Napoli, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la comunitat valenciana, Civitas Europa, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Comune di Napoli, Bancaixa Obra Social, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Instituto Cervantes, Nápoles-Valencia, 1998,



págs. 502-517.

- DE CASTRO, Manuel, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, almirantes de Castilla*, 2 vols., Palencia, 1982-1983. (*)
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni, *Art gòtic segles XIV i XV*, col.lecció Història de l'Art Català, vol. III, edicions 62, Barcelona, 1984.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni, *Els inicis i l'art romànic segles IX-XII*, col.lecció Història de l'Art Català, vol I, edicions 62, Barcelona, 1986.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni, *L'època del Cister*, en col.lecció Història de l'art català, vol. II, edicions 62, Barcelona, 1985.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria, "Els argenters de la cort en temps de Pere III", en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1989, págs. 203-207.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria, "Relicario de san Paladio", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 314.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria, *L'esmalteria gòtica a la Corona d'Aragó. Reflexions per a una línia d'estudi*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1996.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria, *L'orfebreria*, col.lecció Conèixer Catalunya, Dopesa, Barcelona, 1979.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria, *Orfebreria catalana medieval. Barcelona. 1300-1500*, 2 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1992.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria; GIRALT-MIRACLE, Daniel y MANENT, Ramón, *Argenters i joiers de Catalunya*, Destino, Barcelona, 1985.
- DE FÀBREGAS I SABATER, Miquel, "La classificació dels segells, una tasca rigorosa i científica", en *Paratge. Quaderns d'Estudis de genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lografia*, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lologia, Barcelona-Sant Cugat, 1990, págs. 19-23.
- DE FLUVIÀ I ESCORSA, Armand, "Una possible explicació de l'apel.latiu *el del punyale* donat a Pere III", en *Paratge. Quaderns d'Estudis de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lografia*, nºs 3-4, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lologia, Sant Cugat, Barcelona, 1992-1993, pág. 7.
- DE FRANCISCO OLMOS, José Mª y NOVOA PORTELA, Feliciano, *La colección sigilográfica del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, Madrid, 2002.
- DE GARMA Y DURÁN, Javier, *Adarga catalana. Arte y heràldica y prácticas reglas del blasón, con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente*, Orbis, Barcelona, 1954.
- DE GUARDIÁN, Antonio Mª, *La moneda ibérica. Catálogo de numismática ibérica e ibero-romana*, Cuadernos de Numismática, Madrid, 1980.
- DE HAMEL, Christopher, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Phaidon, Paris, 2001².
- DE HAMEL, Christopher, *Manuscript Illumination. History and techniques*, British Library, London, 2001.
- DE IRUÑA, P. Germán, "Discutibles interpretaciones de la moneda de Sancho el Mayor", en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 26, Impr. de la Diputación de Gipúzcoa, San Sebastián, 1935, págs. 655-660.
- DE LA BRAÑA, Ramón A., "Escudo, sello, signo rodado y monedas de los Reyes Católicos", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, vol. I, Grupo Princiario y Caja de Ahorros de la Provincia de Valladolid, Valladolid, 1903-1904, págs. 471-477.
- DE LA CASA MARTÍNEZ, Carlos, *Sellos reales y eclesiásticos del monasterio del Sancti Spiritus. Toro (Zamora)*, Caja España. Valladolid, 2000.
- DE LA FUENTE, Beatriz (Coord.), *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- DE LA MARCHE, Lecoy, "Les enlumineurs et leurs procédés", en *Les manuscrits et la miniature*, A. Quantin Imprimeur-Éditeur, Paris, 1884.
- DE LA TORRE, Antonio, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Instituto Isabel la Católica de Historia eclesiástica, Valladolid, 1968. (*)
- DE LACHENAL, Lucilla, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi & C., Milano, 1995.
- DE LOZOYA, Marqués, "Vestigios de la colección de pintura de Isabel la Católica", en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, Madrid, 1970. (*)
- DE MADRAZO, Pedro, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Tipografía artística Cervantes, Madrid, 1920¹¹.



- DE MADRID, Fray Ignacio, "El monasterio Jerónimo de Santa Engracia en la obra del Padre Sigüenza", en *Aragonia Sacra. Revista de Investigación*, VII-VIII, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza, 1992-1993, págs. 155-160. (*)
- DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Del lamento pagano al pianto di Maria*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino, 1958.
- DE MÉRINDOL, Christian, "L'imaginaire du pouvoir à la fin du Moyen Age. Les prétentions royales", en BLANCHARD, Joel (Ed.), *Réprésentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*. Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Picard, Paris, 1995, págs. 65-92.
- DE MORALES, Ambrosio, *Anotaciones al códice Vigilano*, 1561. (*)
- DE MORANT, Henry, *Historia de las artes decorativas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- DE ORUETA, Ricardo, *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919.
- DE OSMA, Guillermo J., *Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del castillo de Nápoles*, Diputació de Castelló, Instituto de Promoción Cerámica, Castellón, 1909. (*)
- DE PANGE, Jean, *Le roi très chrétien*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1949.
- DE RIQUER, Martí y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, vol. III. Literaturas medievales de transmisión escrita, Planeta, Barcelona, 1985.
- DE RIQUER, Martí, *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Quaderns Crema, Barcelona, 1983.
- DE RIQUER, Martí, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, edicions Ariel, Barcelona, 1968.
- DE RIQUER, Martín y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, vol. I. De la Antigüedad al Renacimiento, Planeta, Barcelona, 1968.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, "Apuntes para un estudio de los sellos del rey D. Pedro de Aragón. Memoria leída en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en sesión de 25 de enero de 1892", en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo IV, Establecimiento Tipográfico de Jaume Depús, Barcelona, 1898, págs. 103-175.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, "De les llegendes o inscripcions sigil.lars", en *Miscel.lània Fabra. Recull de treballs de lingüística catalana i romànica dedicats a Pompeu Fabra pels seus amics i deixebles amb motiu del 75è aniversari de la seva naixença*, Coni, Buenos Aires, 1943, págs. 363-379.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, n° 29 de 1908*, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona, 1908.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, *Notes referents als segells del rei Martí, conferència llegida en el Centre Excursionista de Catalunya el dia 2 de juliol de 1910*, Tipografia L'avenç, Barcelona, 1911, págs. 5-22.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, 3 vols., Estampa d'Henrich, Barcelona, 1916-1932.
- DE SANDOVAL, fray Prudencio, *Primera parte de las fundaciones de los monesterios del glorioso padre San Benito, que los Reyes de España fundaron y dotaron, desde los tiempos del Santo, hasta que los moros entraron y destruyeron la tierra, y de los santos y claros varon[es] desta sagrada religión que desde el año D.XL que San [Be]nito embio sus monges, hasta el año DCCXIII, que fue la entrada de los moros africanos, han florecido en estos monesterios*, Luis Sánchez, Madrid, 1601. (*)
- DE SARALEGUI, Leandro, "Pedro Nicolau", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, 1er y 2º trimestres, Gráficas Onofre Alonso, Madrid, 1942, págs. 98-152.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, "Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval" en *Príncipe de Viana*, Instituto de Estudios Riojanos, Año XLI, n°s 160-161, Pamplona, 1980, págs. 257-271.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, "Neovisigotismo iconográfico del siglo X. Ordo de celebrando Concilio", en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, n°s 164-165, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1981, págs. 121-124 y 398. (*)
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Institución Príncipe de Viana, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1984.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Diputación Foral de Álava, Arabaku Foru Aldundia, Servicio de Publicaciones, Argitaipen Zerbitzua, Vitoria-Gasteiz, 1987.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, *La miniatura medieval en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988.
- DE VAIVRE, Jean Bernard, "Les armoires de Pierre de Mortain", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-*



Brandenburg, tome 131, Société Française d'Archéologie, Paris, 1973, págs. 29-40.

-DE VALERA, Diego, "Crónica de los Reyes Católicos, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo", *Anejos de la Revista de Filología Española*, VIII, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1927. (*)

-DEKNATEL, Frederick B., "The Thirteenth Century Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León", en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, n° 17/3, Krauss Reprint Co., Millwood-New York, 1935, págs. 243-389.

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, "De escultura aragonesa", en *Seminario de Arte Aragonés*, n° V, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Excelentísima Diputación Provincial, Zaragoza, 1953., págs. 21-56.

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, "El monasterio de Sijena", en *Linajes de Aragón. Revista histórica, genealógica y heráldica de las familias aragonesas*, vol. IV, n°s 11 y 12, Zaragoza, 1913, págs. 201-140. (*)

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, "La pintura mural en Aragón", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXXII, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1924, págs. 221-237.

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *El Real Monasterio de San Juan de la Peña*, Heras, Jaca, 1919. (*)

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1942.

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945.

-DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.

-DEL PULGAR, Hernando, *Crónica de los Reyes Católicos*, Tomo LXX. Crónicas de los Reyes de Castilla, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1953.

-DEL RIVERO, Casto Mª, "La ceca musulmana de Córdoba y sus acuñaciones", en *Numisma*, año V, n° 15, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1955, págs. 49-69.

-DELAISSÉ, L. M. J., *Miniatures médiévales. De la librairie de Bourgogne au gabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Deux Mondes, Genève, 1959.

-DELAROCHE, Paul, (Dir.), *Trésor de Numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes. Les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire. Sceaux des rois et reines de France*, Didier et C^{ie} Libraires-Éditeurs, Paris, 1858.

-DELBRÜCK, Richard, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, vol. II, Leipzig, Berlin, 1929. (*)

-DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús, "El «Vidal Mayor»", en FATÁS Y BORRÁS, Guillermo (Dir.), *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988, págs. 129-131.

-DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús, *Los fueros de Aragón*, Colección "Mariano de Pano y Ruata", n° 13, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1997.

-DELGADO VALERO, Clara, "El cetro como insignia de poder durante la Edad Media", en *Los clasicismos en el arte español. Madrid 27-30 septiembre 1994. Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte. Comunicaciones*, Comité Español de Historia del Arte, Madrid, 1994, págs. 45-52.

-DELOCHE, Masimin, *Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen âge*, Paris, 1900. (*)

-DEMAY, Germain, *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux. Réproduction en fac-similé de l'édition de 1880*, Berger-Leurault, Paris, 1978.

-DESCHAMPS, Paul y THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe August à la fin du regne de Carles V (1180-1380)*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1963.

-DESCLOT, Bernat, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.

-DEYERMOND, Alan y PACPHERSON, Ian (Coords.), *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Litterary Studies in memory of Keith Winnom*, Liverpool University Press, Liverpool, 1989.

-DÍAZ PADRÓN, Matias y TORNÉ, Angelina, "El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo VII, n° 19, Museo del Prado, Madrid, 1986, págs. 5-12.

-DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, "Los antiguos tumbos de Santiago", en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio; LÓPEZ ALSINA, Fernando; y MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid, 1985.

-DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación de San Isidoro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, León, 1983. (*)



- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato José M^a Quadrado, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1979.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio; LÓPEZ ALSINA, Fernando; y MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid, 1985.
- Dietaris de la Generalitat de Catalunya, 1411-1714*, vol. I, 1411-1539, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 55-78.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza Forma, Madrid, 1987.
- Diplomatica et sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission Internationale de Diplomatique et de la Commission Internationale de Sigillographie, en *Folia Caesaragustana*, n^o 1, Cátedra Zurita, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984.
- DIRINGER, David, *The illuminated book. Its history and production*, Faber and Faber, London, sin año.
- DOMENECH Y MONTANER, Lluís, "Monasterio de Poblet", en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. IV, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1916, págs. 339-351.
- DOMÈNECH Y MONTANER, Lluís, *Ensenyes nacionals de Catalunya. Facsímil de la edició de 1936*, edicions 92, Barcelona, 2000².
- DOMENECH Y MONTANER, Lluís, *Historia y arquitectura del monestir de Poblet*, Montaner y Simón, Barcelona, 1925.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, "Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)", en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (Eds.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida, 1999, págs. 311-341.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, "Tres siglos de obras en la Catedral (ss. XIV-XVI)", PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma, 1995, págs. 13-37.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, *L'obra de la Seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres.cents*, Govern Balear, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, 1997.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan, *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991.
- DOMINGO FIGUEROLA, Luis, "Acuñaiones barcelonesas de Alfonso el Liberal", en *Gaceta Numismática*, n^o 60, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1981, págs. 18-19.
- DOMINGO FIGUEROLA, Luis, "Acuñaiones en plata de Pedro el Ceremonioso: croat inédito", en *Gaceta Numismática*, n^o 59, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1980, págs. 45-59.
- DOMINGO FIGUEROLA, Luis, "Dirhemes de Hixem II", en *Numisma*, año VI, n^o 23, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 36-46.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Instituto Nacional del Libro Español, Barcelona, 1962.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Blass Tipográfico, Madrid, 1931.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *El arte de la miniatura española*, Plutarco, Madrid, 1932.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Miniatura*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVIII, Plus Ultra ediciones, Madrid, 1958.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "La corte y la imagen real", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 75-96.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Alpuerto S.A., Madrid, 1993.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio (Dir.), *Historia de España*, vol. IV. De la crisis medieval al Renacimiento (s. XIV-XV), Planeta, Barcelona, 1985⁵.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Filiación artística de la miniatura alfonsí", en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones. Granada. Hospital Real*, Departamento de Historia del Arte de la



Universidad de Granada, Granada, 1973, págs. 345-358.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí", en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, n° 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, págs. 287-291.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)", en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo. Atti del XXIV^a Congresso Internazionale de Storia dell'Arte. Bologna 10-18 set. 1979*, Clueb, Bologna, 1979, págs. 229-239.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "La ilustración en los manuscritos", en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, págs. 293-365.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Texto, imagen y diseño de la página en los códices de Alfonso X el Sabio (1252-1284)", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 313-326.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979.

-DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana; MARÍN ANSÓN, María Luisa y MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, "El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio", en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXVIII, n° 110, Madrid, 1991, págs. 21-31.

-DONATI, Angela y GENTILI, Giovanni, *Deomene. L'immagine dell'orante fra oriente e occidente*, Electa, Milano, 2001.

-DOPAZO I SANLEHÍ, Rosa, "Liber Feudorum Ceritanie", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 202.

-DOPAZO Y SANLEHÍ, Rosa, "Alfonso el Casto (autor), Ramón de Caldes (compilador), Ramón de Sitges y Bernat de Calledis (escribanos) LIBER FEUDORUM MAIOR", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 200.

-DUBREUIL, Mathieu Heriard, *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1987.

-DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (Eds.), *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, 2002.

-DUMAS, Françoise, "Le trone des rois de France et son rayonnement", en *La monnaie. Miroir des rois (Exposition)*, Hôtel de la monnaie, Paris, 1978.

-DUNAND, Françoise; SPIESER Jean Michel y WIRTH Jean (Dirs.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

-DUPRÉ I RAVENTÓS, Xavier, "Il mausoleo di Centelles et l'alveus in porfido nel monastero di Santes Creus", en ARCE MARTÍNEZ, Javier (Ed.), *Centelles: el monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, "L'erma" di Bretschneider, Roma, 2002, págs. 83-96.

-DURÁN CAÑAMERAS, Félix, "La escultura decorativa y la imaginería en piedra del último período ojival en Cataluña", en *Revista Estudio*, n° 78. (*)

-DURÁN CAÑAMERAS, Félix, "La influencia italiana en los sepulcros reales de Santes Creus", en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, n° 15, vol. II, Suc de Torres y Virgili, Santes Creus, 1962, págs. 185-190.

-DURÁN CAÑAMERAS, Félix, *La escultura en los países que formaron parte de la Corona de Aragón y especialmente en Cataluña desde el siglo V al XVI*, Impr. Inocente Porcar, Barcelona, 1924.

-DURÀN GRAU, Eulàlia, "Antonio Beccadelli el Panormita. Dels fets e dits del gran rei Alfonso. Versión catalana del siglo XV de Jordi Centelles", en *Els nostres clàssics*, Col. A (Volums en octau), vol. 129, Barcino, Barcelona, 1990.

-DURÀN GRAU, Eulàlia, "La imatge del rei Alfons", en D'AGOSTINO, Guido, y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, págs. 1401-1418.

-DURÀN GRAU, Eulàlia, "Literatura i mecenatge", en *Actes del I, II i III col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*, Ajuntament de Tortosa, Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, págs. 135-145.

-DURÁN GUDIOL, Antonio, "Actas del Concilio de Jaca", en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 327.

-DURÁN GUDIOL, Antonio, "Actas del concilio de Jaca", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 284.

-DURÁN GUDIOL, Antonio, "Ramiro I", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 20-24.

-DURÁN GUDIOL, Antonio, *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, CAZAR, Sabiánigo, 1973. (*)



- DURÁN GUDIOL, Antonio, *La iglesia en Aragón*, Roma, 1962. (*)
- DURÁN I SANPERE, Agustí y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gòtica*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. VIII, Plus Ultra, Madrid, 1956.
- DURÁN I SANPERE, Agustí y SANABRE, Josep pvre., *Llibre de les solemnitats de Barcelona. Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat*, vol. I. 1424-1546, Institució Patxot, Barcelona, 1930.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Contestació al discurs "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona del Dr. Joan Ainaud de Lasarte", en AINAUD DE LASARTE, Joan, "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discurso leído en día 18 de mayo de 1969 en el acto de recepción pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", en *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Separata*, Jaime Depús, Barcelona, 1969, pág. 33.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "El sepulcre de Santa Eulàlia", en DURÁN I SANPERE, Agustí, *Barcelona i la seva història*, vol. 3, Curial. Documents de cultura, Barcelona, 1975, págs. 218-223.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Elionor d'Aragó, reina de Xipre", en *Germinàvit*, febrero, 1959. (*)
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "En Bernat Martorell, il.luminador de llibres", en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, n° 7, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1917, págs. 68-77.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Ex votos reales", en *Diario de Barcelona. De avisos y noticias*, 7 de junio de 1970, siglo III, año 179, n° 134, pág. 4.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Les escultures de Poblet, a Poblet", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Maig, n° 36, vol. IV, Junta de Museus, Barcelona, 1934, págs. 153-163.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Pinturas del siglo XIII en el Tinell", en *Barcelona. Divulgación Histórica*, (28/5/1944), vol. I, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Aymà, Barcelona, 1945, págs. 86-88.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona", en *Serra d'Or*, 2ª época, año III, n° 2, Febrero, Monasterio de Montserrat, Barcelona, 1961, pág. 31.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Reyes y caballeros en el Tinell", en *Diario de Barcelona*, 3 de junio de 1944, Barcelona, pág. 3.
- DURÁN I SANPERE, Agustí, "Sarcófago de Isabel de Aragón", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, págs. 420-421.
- DURÁN I SANPERE, Agustín, *Barcelona i la seva història*, 3 vols., Curial. Documents de cultura, Barcelona, 1975.
- DURÁN I SANPERE, Agustín, *Els retaules de pedra. Els retaules del segle XIV*, vol. I, colección Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya, «Alpha», Barcelona, 1932.
- DURÁN Y GUDIOL, Antonio, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Colección Fuentes para la Historia del Pirineo, V, Escuela de Estudios Medievales, Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza, 1965.
- DURLIAT, Marcel, "Le cloître d'Elne", en *Congrès Archéologique de France*, CXII: Le Roussillon, Société Française d'Archéologie, Perpignan, 1954. También publicado por La Tramontane, Perpignan, 1965. (*)
- DURLIAT, Marcel, "Presentación", en PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, La Isla de la Calma, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- DURLIAT, Marcel, *El arte románico*, Colección El arte y las grandes Civilizaciones, Akal, Madrid, 1992.
- DURLIAT, Marcel, *L'art en el regne de Mallorca*, Col.lecció Els treballs i el dies, Moll, Mallorca, 1989.
- DURRIEU, Paul, "Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur execution", en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° LIV, École Nationale des Chartes, Paris, 1893. (*)
- DZUROVA, Axinia, *Miniatura bizantina*, Lunweg, Barcelona, 2001.
- EDMONDSON, Jonathan; NOGALES BASARRATE, Trinidad y TRILLMICH, Walter, *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emérita*, Real Academia de la Historia, Museo Nacional de Arte Romano, Madrid, 2001.
- EGUILAZ, Leopoldo, *Boletín del Centro Artístico de Granada*, tomo I, Universidad de Granada y Diputación de Granada, Granada, 1887.
- EIXIMENIS, Francesc, *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria. Transcripció del manuscrit antic i nota preliminar i final de Curt Witlin, versió al català modern d'Elisabeth Ràfols*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985. (*)
- El "Manuscrito de San Miguel de los Reyes" de las "Ordinacions" de Pedro IV, Scriptorium, Valencia, 1994.
- El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III. Coloquio de arte aragonés. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983, Sección II. Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, 1985.
- El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, con sus 123 miniaturas facsimiles a todo color, Casariego, ediciones de Arte, Facsimiles y Bibliofilia, Madrid, 1991.



- El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Ministerio de Educación y Cultura, Museo del Prado, AFEDA, Madrid, 2000.
- El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S. A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991.
- El Islam y Cataluña*, Lunweg, Barcelona, 1998.
- El libro de la genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, 2 vols., Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Scriptorium, Valencia, 1995.
- El Marqués de Santillana. 1398-1458. Los albores de la España Moderna*, 4 vols, Nerea, Madrid, 2001.
- El panteón real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, León, 1990.
- El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996.
- El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001.
- El retrato en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Anaya, Madrid, 1994.
- El retrato*, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- El siglo XV valenciano. Madrid. Palacio de Exposiciones del Retiro. Octubre-Diciembre 1973*, Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.
- ELÍAS DE MOLINS, Antoni, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Barcelona, 1888.
- ELLENIUS, Allan (Ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- Els furs. Adaptació del text dels furs de Jaume el Conqueridor i Alfons el Benigne de l'edició de Francesc Joan Pastor (València, 1547) a l'ordre dels mateixos furs en el ms de Boronat Péra de l'Arxiu Municipal de la ciutat de Cervera*, 2 vols. (facsimil y transcripción), por Arcadi Garcia i Sant y Vicent Garcia editors, Valencia, 1976.
- Els Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV. Edició facsimil en commemoració dels 800 anys de govern municipal a Lleida*, La Paeria, Ajuntament de Lleida, Lérida, 1997.
- Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1996.
- ENGEL, Arthur y SERRURE, Raymond, *Traité de Numismatique du Moyen Age*, 3 vols., Arnaldo Forni Editore, Paris, 1890.
- ERLANDE-BRANDEMBURG, Alain, "La peinture a Paris sous les premiers Valois", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. II, Société Française d'Archéologie, Paris, 1979, págs. 170-171.
- ERLANDE-BRANDEMBURG, Alain, "Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, tome 130, Paris, 1972, págs. 303-345.
- ERLANDE-BRANDEMBURG, Alain, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, dirigée par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg, n° 7, Droz, Genève, 1975.
- ERLANDE-BRANDEMBURG, Alain, *L'église abbatiale de Saint Denis. Les tombeaux royaux*, Sides, Paris, 1976.
- ERLANDE-BRANDEMBURG, Alain; BABELON, Jean Pierre; JENN, Françoise y JENN, Jean Marie, *Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint-Denis*, Bulletin n° 3 des Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis, 1975.
- ESCANDELL PROUST, Isabel, "Llibre dels Usatges i Constitucions de Catalunya", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 274.
- ESCANDELL PROUST, Isabel, "Llibre verd", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 304.
- ESCANDELL PROUST, Isabel, "Los libros a través de la documentación de la cancillería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 327-335.
- ESCO, Carlos, "Conjunto de anillos del Panteón Real de S. Juan de la Peña", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, págs. 449-451.



- ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993.
- ESCOLAR, Hipólito, "El libro alto-medieval en los reinos cristianos", en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, págs. 75-100.
- ESCOLAR, Hipólito, "El libro en el reino visigodo", en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, págs. 41-55.
- ESCUADERO RIBOT, Assumpta, *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Terra Nostra, Barcelona, 1988.
- España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, 1976.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y ESCOLÀ I PONS, Marc, "Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa trinitària en panteó familiar", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, nº 13, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1987, págs. 147-182.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Clientes y promotores en el gótico catalán", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, págs. 217-231.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El Panteó comtal de la catedral de Barcelona en época románica", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans y Abadía Montserrat, Barcelona, 1998, págs. 107-116.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", en *Locus Amoenus*, nº 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 2002-2003, págs. 91-114.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet", en *Locus Amoenus*, nº 4, Universitat Autònoma de Bellaterra, Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 1998-1999, págs. 81-106.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El tesoro sagrado de los reyes en la Corona de Aragón", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 269-293.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Els palaus abacials i residències reials als monestirs", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. III, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 279-283.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, nº 10, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984, págs. 125-175.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Gil de Morlanes el Viejo (atribuible). Relieve funerario", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, págs. 238-239.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras", en *Locus Amoenus*, nº 2, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 1996, págs. 64-84.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas", en *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XII a s. XV. Exposició Sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, 1991, pág. 181-213.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La catedral de Lleida: Arquitectura y Escultura trecentistas", en *Actas del Congrès de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, 1991, págs. 181-213.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La cultura figurativa tardogótica al servicio de Alfonso el Magnánimo. Artistas y obras del levante peninsular en Italia", en GUEDEA, Elisenda (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunwerg, Barcelona, 2004, págs. 161-171.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999, Centro Cultural "Casa del Cordón"*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y de Bellas Artes, Burgos, 2001, en especial pág. 367.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "La Seu Vella: els seus promotors", en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral. Els Promotors. Els Artistes. S. XIII a s. XV. Exposició Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, 1991, págs. 77-92.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", en *Al-qanniš. Boletín del Taller de*



Arqueologia de Alcañiz. Extra de divulgación. El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica, Excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 1993, págs. 30-32.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Maestro del sepulcro de Bernat de Pau. Figuras de Bernat de Pau y de una plorante ¿c. 1457?”, en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, págs. 438-443.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Pavés”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, pág. 281.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Plañidores del sepulcro de Fernando de Antequera. Pere Oller”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 240.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Reial o abacial? El palau de Santes Creus revisat”, en *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, n° XIV, Col.legi de Notaris de Barcelona, Barcelona, 1996, págs. 167-189.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues”, en *Cataluña Medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 242-245.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Relieve del «Córrer les armes»”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 139-140.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto”, en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Cabildo de la S. M. I., Catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada, 2000, págs. 207-282.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Sepulcro de Ermessenda. Guillermo Morey”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, págs. 236-237.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Sepulcro de piedra de Guillermo II de Montcada”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 112-113.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, “Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)”, en *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, 1980, en esp. págs. 38-47.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *El gòtic català*, Angle, Barcelona, 2002.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Barcelona, 2001.

-ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Lo macabro en el gòtic hispano*, Colección Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992.

-*Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkouer*, Phaidon Press, Paris, 1967.

-ESTEBAN ABAD, Rafael, *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, La Editorial, Teruel, 1959. (*)

-ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Custodia relicario de los Sagrados Corporales de Daroca”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 343-344.

-ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Retablo de Santa María de Salas”, en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 400-402.

-ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo colegial de Daroca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1975.

-ESTEBAN URANGA, José e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte Medieval Navarro*, vol. V. Arte Gótico, Arazandi, Pamplona, 1973.

-*Estudios de platería. San Eloy 2003*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

-*Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlhaus Nachf, Wien-Köln, 1986.

-EVANS, Joan, *English art, 1307-1461*, Clarendon Press, Oxford, 1949. (*)

-FABRE, Martine, *Sceau Médiéval. Analyse d'une pratique culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2001.

-FÁBREGA I GRAU, Àngel, “El missal de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona: el llibre i el seu contingut”, en *Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, Edilán, Barcelona, 1977, págs. 13-53.

-FAHY, Everett, “Anónimo napolitano. Alfonso V de Aragón. C. 1455”, en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, museo Thyssen-Bornemisza del 31*



1002

de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, págs. 527-529.

-FALCÓN PÉREZ, M^a Isabel, "Juan II", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 158-162.

-FALOMIR FAUS, Miguel, "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la España bajomedieval", en *Boletín de Arte*, n^o 17, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, págs. 177-195.

-FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia. 1472-1522*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996.

-FATÁS Y BORRÁS, Guillermo (Dir.), *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988.

-FATÁS Y BORRÁS, Guillermo y REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, *Blasón de Aragón. El escudo y la bandera*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1995.

-FAURIEL, M. C., *Histoire de la corisade contre les hérétiques albigeois écrite en vers provençaux par un poète contemporain*, Imprimerie Royale, Paris, 1837.

-FERNÁNDEZ CAMAFORT, Roser, "La imagen figurativa de los reyes de Castilla y León durante la Edad Media: corpus descriptivo", Tesis de Licenciatura presentada en junio de 2002 en la Universitat Rovira i Virgili. Inédita.

-FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Las joyas de Isabel la Católica, las naves de Cortés y el salto de Alvarado: epístola dirigida al Ilmo. Señor Don Juan de Dios de la Roda y Delgado*, Manuel G. Hernández, Madrid, 1888. (*)

-FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios", en BANGO TORVISO, Isidro G., (Dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 41-54.

-FERNÁNDEZ MOURILLO, Manuel, *Apuntes de sigilografía española ó estudio de los sellos que autorizan los documentos antiguos de España, precedido de unas nociones de carácter general*. Establecimiento tipográfico de Agustín Barrial, Madrid, 1985.

-FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín; SALVA, Miguel y SAINZ DE BARANDA, Pedro, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. XIV, Imprenta Viuda de Calero, Madrid, 1894. (*)

-FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, "Anónimo. Fernando el Católico", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 372-373.

-FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, "Fernando de Bolea y Galloz. Representación del príncipe Carlos de Viana", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 350-351.

-FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, "San Juan de la Peña", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, págs. 217-239.

-*Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996.

-FERNEX DE MONGEX, Chantal y RICHARD, Dominique, *Peintures médiévales de Cruet*, Agraf, Barberaf, 1990.

-FERRANDO FRANCÉS, Antoni, "Introducció, transcripció i traducció castellana", en *Llibre del consolat de mar, edició fascímil*, Colección Publicaciones de Interés Bibliófilo, Ricard Vicent García editores, S.A, Valencia, 1977.

-FERRER I MALLOL, M^a Teresa, "Jaume I, el Conqueridor (1213-1276)", en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 114-120.

-FERRER I MALLOL, M^a Teresa, "Pere II, el Gran (1276-1285)", en Josep M^a SANS I TRAVÉ (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 121-127.

-FERRER, San Vicente, *Sermons*, tomo I, José Sanchís Sivera, Barcelona, 1934. (*)

-*Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994.

-FILGUERA VALVERDE, José, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. escurialense T.I.1*, Castalia "Odres Nuevos", Madrid, 1985.

-FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime, *Historia del Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Cister tocantes a Poblet dividida en cinco libros*, vol. I, Orbis, Barcelona, 1948.



- FINKE, Heinrich, *Acta Aragonensia*, vol. I, Scientia, Verlag, 1908, págs. XXX-XLVII. (*)
- FINKE, Heinrich, *Acta Aragonensia*, vol. II, Scientia, Verlag, 1922, págs. XVI-XXV. (*)
- FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo; BISCONTI, Frabrizio y MAZZOLENI, Danilo, *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Schnell and Steiner, Regensburg, 1999.
- FISCOVIĆ, Igor, "Châsse-reliquaire ou sarcophage de Saint Simeon", en *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy, Paris, 2001, págs. 351-353.
- FITÉ I LLEVOT, Francesc, "Figura de rey (?)", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 147-150.
- FITÉ I LLEVOT, Francesc, "Jaume Cascalls (?). Rei bíblic (?)", en *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1991, págs. 153-154.
- Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september, 1993, Vitgevenj' Peeters, Leuven, 1995.
- FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, Henríque, *España Sagrada*, Real Academia de la Historia de Madrid, Madrid, 1775. (*)
- FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, Henríque, *Memorias de las reynas Catholicas. Historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León. Todos los infantes: trages de las reynas en Estampas y nuevo aspecto de la Historia de España*, 2 vols., Oficina de la viuda de Antonio Marin, Madrid, 1790.
- FOCILLON, Henri, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza, Madrid, 1988.
- FOCILLON, Henri, *La peinture catalane à la fin du Moyen Age, Conferències donades a la Sorbonna*, Paris, 1931. (*)
- FOLCH Y TORRES, Joaquín, "Supuesto retrato del príncipe Carlos de Viana", en *Diario de Barcelona*, 1 de agosto de 1835, págs. 1-3. (*)
- FOLCH, Artemi, *Santes Creus, panteó reial*, col·lecció Episodis de la Història, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967.
- FONT I RIUS, Josep M^a, "El desarrollo general del derecho de la Corona de Aragón (siglos XII-XIV)", en *VII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*. Ponències, Barcelona, 1964, págs. 289-236. (*)
- FONT I RIUS, Josep M^a, "El príncep de Viana a la seu de Barcelona", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. II, Barcelona, 1936, págs. 547-549.
- FORT I COGUL, Eufemià, *El legendari de Santes Creus*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1974.
- FORT I COGUL, Eufemià, *La mort i l'enterrament de Pere el Gran*, col·lecció Episodis de la Història, n^o 76, Rafael Dalmau, Barcelona, 1966.
- FORT I COGUL, Eufemià, *Santes Creus. Notes històriques i descriptives*, Moncunill, Valls, 1930.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1991.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier, "Huesca", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, págs. 331-337.
- FOUCART-BORUILLE, Jacques, "Éssay sur les suspenses eucharistiques comme mode l'adoration privilégié du Saint Sacrement", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. 145.III, Société Française d'Archéologie, Paris, 1987, págs. 267-289.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.
- FRANCO MATA, Ángela, "El sepulcro de Santa Eulalia. Su origen italiano", en *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984, págs. 21-28. (*)
- FRANCO MATA, Ángela, "Pintura y escultura góticas catalanas en las colecciones privadas y públicas madrileñas", en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 81-91.
- FRANCO MATA, Ángela, "Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, págs. 99-125.
- FRANCO MATA, Ángela, "Sepulcro de don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XX, n^o 75, 1^{er} trimestre, Madrid, 1983, págs. 57-64.
- FRANCO MATA, Ángela, *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1980.



- FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Fundación Juan March, Serie Universitaria nº 216, Madrid, 1984.
- FRANCO, Tiziana, "Sepulcros de santos, soberanos, nobles y prelados en las rutas del Mediterráneo", en GUEDEA, Elisenda (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunwerg, Barcelona, págs. 201-217.
- FREEDBERG, David, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989.
- FREIXA, Mireia (Coord.), *Fuentes y documentos para la historia del Arte*, vol. II, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- FREIXAS CAMPS, Pere, "Antoni Canet. Maestro Mayor de la Seo de Gerona (1417-1426)", en *Revista de Gerona. Publicación trimestral de la Excelentísima Diputación Provincial*, año XVIII, 3^{er} trimestre, nº 60, Excelentísima Diputación Provincial de Gerona, Gerona, 1972, págs. 50-60.
- FREIXAS CAMPS, Pere, "Jaume Cascalls o Aloi de Montbrai. Estatua de Rei o Sant Carlemany", en *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 278.
- FREIXAS CAMPS, Pere, "Santa Maria de Castelló d'Empúries", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 51-59.
- FREIXAS CAMPS, Pere, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XIV*, Institut d'Estudis Catalans i Institut d'Estudis Gironins, Girona, 1983.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Neus über den Meister Michiel und Juan de Flandes*, Cicerone, 1929. (*)
- FRUGONI, Chiara, "L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo", en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, vol. XXIV. Il matrimonio nella società altomedievale, 22-28 aprile 1976, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1977, págs. 901-963.
- FUENTES GANZO, Eduardo, *Dinero y moneda en un concejo medieval: en el umbral de Euro (1202-2002)*, Ayuntamiento de Benavente y Centro de Estudios Benaventanos, Benavente, 2001.
- FUENTES ISLA, Benito, "La imagen de la Virgen en los sellos (Estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV)", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVI, octubre.diciembre, nºs. 10, 11 y 12, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1922, págs. 495-526.
- FUENTES ISLA, Benito, "La imagen de la Virgen en los sellos (Estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV)", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVII, julio.septiembre, nºs. 7, 8 y 9, 1923, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, págs. 320-340.
- FUSTER, Joan, *L'aventura del llibre català. En commemoració dels 500 anys del primer llibre imprès en català. 1474-1974. L'aventura editorial a Catalunya*, Edigraf, Barcelona, 1972.
- GABORIT, Jean-René, "L'art au temps de Philippe le Bel et de ses fils", en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 27-28.
- GABORIT, Jean-René, "Les statues de Charles V et Jeanne de Bourbon au Louvre: une nouvelle hypothèse", en *Revue du Louvre et des musées de France*, Louvre, Paris, 1981. (*)
- GABORIT, Jean-René, "Sculptures du Palais de la Cité", en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999, págs. 74-75.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Les émaux de plique", en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 206-207.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Reliquaire de Philippe V et Jeanne de Bourgogne", en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, págs. 228-231.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les "honneurs de Charlemagne"*, éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1987.
- GALBREATH Donald L. y JÉQUIER, Leon, *Manuel du blason*, nouvelle édition, Lausanne, 1977. (*)
- GALIAY SARAÑANA, José, "Retrato de los Reyes Católicos en la portada de la Iglesia de Santa Engracia de Zaragoza", en *Seminario de Arte Aragonés*, nº 1, Institución Fernando el Católico. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1945, págs. 7-14.
- GALINDO ROMEO, Pascual, *El breviario y Ceremonial caesaraugustanos*, Librería Gasca, Zaragoza-Tudela, 1930. (*)
- GALLEGO BURÍN, Antonio, *La capilla real de Granada. 1931. Edición facsímil*, Comares, Granada, 1991.
- GALLEGO MORENO, Pascual, "Dineral inédito", en *Numisma*, nº 238, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1996, págs. 267-278.



- GALVÁN FREILE, Fernando, "La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, págs. 37-51.
- GALVÁN FREILE, Fernando, "Libro de las Estampas", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 125.
- GALVÁN FREILE, Fernando, *La decoración miniada en el Libro de las estampas de la Catedral de León*, Universidad de León y Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León, 1997.
- GANZ, Peter (Ed.), *The role of the book in medieval culture*, vol. II, Proceedings of the Oxford International Symposium, 26 september-1 october 1982, Brépols-Turnhout, 1986.
- GAPOSCHKIN, Cecilia, "The King of France and the Queen of Heaven: the Iconography of the Porte Rouge of Notre-Dame of Paris", en *Gesta*, vol. XXXIX/I, International Center of Medieval Art, Paris, 2000, págs. 58-72.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Alfonso X el Sabio, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- GARCÍA DE SANTAMARÍA, Alvar, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón*. Bibliothèque Nationale de France, Ms. Esp. 104. (*)
- GARCÍA FLORES, Antonio, "La Virgen y el rey. Liber instrumentorum", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 433.
- GARCÍA LLANOS, Antonio, *Armas y armaduras*, Tipolitografía de Luis Tasso, Barcelona, 1895. Reedición de Librerías Paris-Valencia, Valencia, 2000.
- GARCÍA LUJÁN, José Antonio, "De sigilografía fernandina", en *Aragón en la Edad Media. Homenaje al profesor emérito Ángel Sanvicente Pino*, vol. XVI, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 2000, págs. 393-398.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal [Antonio de Lalaing, señor de Montigny: «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1510»]*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999. (*)
- GARCÍA ORO, José, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971. (*)
- GARCÍA VILLADA, Zacarías, *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispanensis; nach des Aufzeichnungen Gustav Loewes hergs. und bearbeitet von Wilhem von Hartel (Bd. I). Nach den Aufzeichnungen Rudolf Beers bearbeitet und hisp. von Zacharias García (Bd. II)*, vol II, Georg Olms, Hildesheim, 1973 (*)
- GARCÍA, Michel, "El Cancionero de Pedro Marcuello", en DEYERMOND, Alan y PACPHERSON, Ian (Coords.), *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Winnom*, Liverpool University Press, Liverpool, 1989, págs. 48-56.
- GARDIN, Alessandra, "Presenza di immagini religiose in codici laici", en CECCANTI, Melania y CASTELLI, Maria Cristina (Dirs.), *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della miniatura*, Leo S. Olschiki, Firenze, 1992, págs. 375-385.
- GARDNER, J., "A Prince among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations", en *Roemisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, nos 23-24, 1988, págs. 31-60. (*)
- GARGALLO MOYA, Antonio J., "Alfonso II", en Ricardo CENTELLAS SALAMERO (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 68-72.
- GARNIER, François, "La lecture de l'image médiévale", en GLENISSON, Jean (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1988, págs. 176-181.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, 2 vols., Le Léopard d'Or, Paris, 1982.
- GAROLERA, Narcís (Ed.), *Jacint Verdaguer. Canigó. Llegenda pirenaica del temps de la Reconquesta*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.
- GARRIGA Y ROCA, Miquel, *Monografía del Monasterio de Santa María de Junqueras de Barcelona. Ó sea Memoria Descriptiva, Histórica y Arqueológica del Mismo De su Iglesia y De su Claustro. Acompañada de los respectivos dibujos de plantas, alzados, secciones y detalles. Todo con arreglo al programa de la digna Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, y en opción al premio 5º de los que ofrece adjudicar el día 19 de noviembre del presente año de 1864*, Tipografía La Académica, de Serra hermanos y Russeli, Barcelona, 1899.
- GAUTHIER, Marie Madeleine, *Emaux du Moyen Âge*, Office du Livre, Friburg, 1972.
- GAZULLA, Fr. Faustino, "Don Jaime I y la orden de Nuestra Señora de la Merced", en *Congreso de Historia de la*



Corona de Aragón dedicado al rey don Jaime I y a su época, 1ª parte, Stampa d'en Francisco Altés, Barcelona, 1909, págs. 327-388.

-Genealogía de los reyes de Aragón, en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 382.

-*Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*, Patimonia Ediciones, Valencia, 1997.

-GENICOT, Luc Francis (Dir.), *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Institut d'Études Médiévales, Brépols-Turnhout-Belgium, 1981.

-GENICOT, Luc Francis, *Introduction aux sciences auxiliaires traditionnelles de l'histoire de l'art. Diplomatique, Héraldique, Épigraphie, Sigillographie, Chronologie, Paléographie*. Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège d'Érasme. Louvain-La-Neuve, 1984.

-GESTOSO Y PÉREZ, José, *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas que en ellos se conservan de arquitectura, escultura, pintura, grabado, orfebrería, cerámica, etc., etc.*, Establecimiento Tipográfico de El Orden, Sevilla, 1884.

-GIESEY, Ralph E., *Le roi ne meurt jamais; les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1987.

-GIL FARRÉS, Octavio, "Consideraciones acerca de la equivalencia Navarra-Nagara-Nájera", en *Numisma*, año VII, nº 24, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1957, págs. 35-43.

-GIL FARRÉS, Octavio, "Espagne", en *A survey of numismatic research 1966-1971*, II International Numismatic Commission, New York, 1972, págs. 123-134. (*)

-GIL FARRÉS, Octavio, "Estudio crítico de las primitivas acuñaciones navarras y aragonesas", en *Numisma*, año V, nº 14, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1955, págs. 31-96.

-GIL FARRÉS, Octavio, "Los croats barceloneses desde su origen hasta el reinado de *Fernando el Católico*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1959, págs. 351-389.

-GIL FARRÉS, Octavio, "Sobre los dineros barceloneses de Jaime I y Jaime II. Una rectificación monetaria", en *Numario Hispánico*, nº 5, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Antonio Agustín" de Numismática, Madrid, 1954, págs. 41-54.

-GIL FARRÉS, Octavio, *Historia universal de la moneda*, Prensa Española, Madrid, 1974.

-GIMÉNEZ SOLER, Andrés, "Los panteones reales de Santas Cruces", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo II, Jaime Depús, Barcelona, 1903-1904, págs. 189-192.

-GIMENO BLAY, Francisco Mª y SERRA DESFILIS, Amadeo, "Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet", estudio introductorio de *Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*, Patimonia Ediciones, Valencia, 1997.

-GIMENO BLAY, Francisco Mª, "Los códices de la fundación de Valdecríst. Notas paleográfico-diplomáticas", en *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, tomo 61, V Centenario de la Cartuja de Vall de Críst (1385-1985), octubre.diciembre 1985, Castellón, 1985, págs. 503-554.

-GIMENO PASCUAL, Javier, "El arte de la medalla en España", epílogo de la obra de JONES, Marc, *El arte de la medalla*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988.

-GIRBAL, Enrique Cláudio, "La estatua de Carlomagno, el Códice del Apocalipsis y el Tapiz del Génesis de esta Catedral", en *Revista de Gerona. Literatura, Ciencias, Artes*, tomo XIII, Tipografía del Hospicio Provincial, Gerona, 1889, págs. 13-24.

-GIRONA I LLAGOSTERA, Daniel, "Itinerari del rei en Martí", en *Anuari de L'Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1916. (*)

-GLENISSON, Jean (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1988.

-GODOY FERNÁNDEZ, Cristina, *Arqueología y liturgia. Iglesias Hispánicas. Siglos IV al VIII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1995, págs. 120-122. (*)

-*Golden Haggadah, edición facsímil*, vols. I y II, Eugrammia, London, 1970.

-GOMBRICH, Ernst H., "Pinturas para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia", en *Los Usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona, 2003, págs. 48-79. Artículo aparecido, por vez primera, en GRAFEN, Alan (Ed.), *Evolution and its Influence*, Clarendon Press, Oxford, 1989, págs. 107-125.

-GÓMEZ BÁRCENA, Mª Jesús, "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica en Castilla", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, págs. 31-51.



- GÓMEZ BARCENA, M^a Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Excelentísima Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1988.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel, "La espada del rey Católico", en *Coleccionismo, Revista mensual de los Coleccionistas*, n^o 129, Madrid, 1923. (*)
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *El panteón real de las Huelgas de Burgos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1946.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, "El reflejo literario", en NIETO SORIA, José Manuel (Dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (Ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid, 1999.
- GÓMEZ MORENO, M^a Elena, *Breve historia de la escultura española*, Dossart, Madrid, 1951. (*)
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis, "Los fueros, las cortes y el justicia de Aragón", en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis, "Pedro III", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 92-99.
- GONZÁLEZ HURTEBISE, "Crónica general escrita por Pedro IV de Aragón", en *Revista de Bibliografía catalana*, vol. IV, Barcelona, 1904, págs. 188-214. (*)
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, "El humanista y el príncipe: Antonio de Nebrija, inventor de las empresas heráldicas de los Reyes Católicos", en *Antonio Nebrija. Edad Media y Renacimiento*, C. Codoñer y J. A. González Iglesias, Salamanca, 1994.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Cerámica del levante español*, vol. 3. Azulejos, socarrats y retablos, Labor, Barcelona, 1944-1952.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, Ángel, *Exposición de Códices Miniados Españoles*, Madrid, 1929. (*)
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MORENO, José Luis, "Alonso de Cartagena (1384-1456). Genealogía de los Reyes de España, que escribió en latín don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Traducida al romance y glosada y añadida por Juan de Villafuerte", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 338.
- GONZALVO I BOU, Gener, *Poblet, panteó reial*, Episodis de la Història, n^o 328, Rafael Dalmau, Barcelona, 2001.
- GOUSSET, Marie Thérèse, "Images de saint Louis", en *Livre des faits de Monseigneur saint Louis (ms. 2829)*, Société Nationale des Éditions du Chêne, Paris, 1990, págs. 89-95.
- GRABAR, André y NORDENFALK, Carl, *La peinture romane du onzième au treizième siècle*, Skira, Ginebra, 1958. (*)
- GRABAR, André, "Les cycles d'images byzantins tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier", en *L'art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum Reprints, London, 1980, págs. 133-139.
- GRABAR, André, "Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque Nationale de Madrid", en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n^o XXI, A et J Picard, Paris, 1977, págs. 191-211.
- GRABAR, André, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, fasc. 75, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg. Paris, 1936.
- GRABAR, André, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Paris, 1984.
- GRABAR, André, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1998.
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1994.
- GRABAR, André, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vols., Collège de France, Paris, 1943-1946. (*)
- GRABOÏS, Aryeh, "Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age: Le roi David précurseur du roi très chrétien", en *Revue Historique*, n^o 581, Presses universitaires de France, Paris, 1992, págs. 11-31.
- GRAU, Luis, "Lauda sepulcral de Sancho III de Navarra", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 145.
- GRAU, Roger, *Elne-Illiberis. Arhéologie, Histoire. Guide des Monuments*, Éditions du Castillet, Perpignan, 1970. (*)
- GRAY, Madeleine, *Images of piety. The iconography of traditional religion in late medieval Wales*, British Archaeological Reports, Oxford, 2000.
- GRIERSON, Philip, *Monnaies du Moyen Age*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1976.
- GRIERSON, Philip, "Symbolism in early medieval charters and coins", en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo*. 3-9 aprile 1975, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1976, págs. 601-640.



- GRIZZARD, Mary, "Estandartes funerarios ejecutados por Bernardo Martorell, en el siglo XVI para la reina Violante y el obispo Capera", en DE LA FUENTE, Beatriz (Coord.), *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, págs. 99-103.
- GUARDIA, Milagros, "Incensario", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 142-143.
- GUARDIA, Milagros, "Jaume Huguet. San Jorge y la princesa", en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 185-189.
- GUDIOL CUNILL, Josep, "Iconografía de la portalada de Ripoll", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, n° XIX, Tipografía l'Avenç, Barcelona, 1909, págs. 128-129.
- GUDIOL CUNILL, Josep, "Les creus d'argenteria a Catalunya", en *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, vol. VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1915-1920, págs. 265-422.
- GUDIOL CUNILL, Josep, *Assaig d'un inventari de les creus monumentals de Catalunya*, Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona, s/f.
- GUDIOL CUNILL, Josep, *El museo episcopal de Vich*, Museum editorial, Barcelona, s/f.
- GUDIOL CUNILL, Josep, *La pintura mig-aval catalana. Els Trecentistes*, II, S. Babra Llibreria Antiga i Moderna, Barcelona, s/f.
- GUDIOL RICART, José y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Polígrafa, S. A., Barcelona, 1987.
- GUDIOL RICART, José y GAYA NUÑO, Antonio, *Arquitectura y escultura románicas*, Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. V, Plus Ultra, Madrid, 1948.
- GUDIOL RICART, José, "Las esculturas del palacio del rey Martín en Poblet", en *Boletín Arqueológico*, año XLV, ép. IV, fasc. 1-2, enero-junio, Órgano de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense de la Comisión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial, Tarragona, 1945, págs. 51-53.
- GUDIOL RICART, José, *Pintura gòtica*, Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. IX, Plus Ultra, Madrid, 1955.
- GUDIOL RICART, José, *Pintura medieval en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971.
- GUDIOL RICART, José; ALCOLEA GIL, Santiago y CIRLOT, Juan Eduardo, *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos Tipografía Artística, Madrid, s/f.
- GUEDEA, Elisenda (Coord.), *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. Siglos XIII-XV. Libro de estudios de la exposición celebrada en el Museu d'Història de Catalunya (arte y poder), y Museu Marítim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunweg, Barcelona, 2004.
- GUÉNÉE, Bernard y LEHOUX, Françoise, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1968, págs. 8-29.
- GUERRERO LOVILLO, José, *Las cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949.
- GUERRERO LOVILLO, José, *Miniatura gòtica castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.
- GUGLIERI NAVARRO, Araceli, *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, 2 vols., Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1974.
- Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998.
- Guia arte románico*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998.
- GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1998.
- Guillaume de Tudèle et l'Anonyme, La chanson de la croisade albigeoise, traduction nouvelle par Henri Gougaud, réproduction en fac-simile du manuscrit intégral*, Berg International, Paris, 1984.
- Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, "Fernando II", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 164-174.
- GUILMAN PROSKE, Béatrice, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Published by order of the Trustees, New York, 1951.
- GUITERT FONSERÉ, Joaquim y ZAMORA TIFFON, Manuel, *Siete florones de una corona condal. Resumen histórico de los grandes monasterios. Santa María de Ripoll, San Juan de las Abadesas, San Cucufate del Vallés, San Pedro de Rodas, Montserrat, Santes Creus y Poblet. Fundados en tiempos de los invictos condes de Barcelona*, Mas Cathalonia, La Selva del Campo, 1956.



- GUITERT FONSERÉ, Joaquim, *Curiosidades, leyendas y tradiciones del Real Monasterio de Santes Creus*, Mas Cathalonia, La Selva del Campo, 1954.
- GUITERT FONSERÉ, Joaquim, *Real monasterio de Poblet*, Imprenta de la Casa Provincial de la Caridad, Barcelona, 1929. (*)
- GUITERT FONSERÉ, Joaquim, *Restos reales en la Catedral de Barcelona. Extracto del Boletín Arqueológico*, año LII, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, Tarragona, 1952.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, vol. I, Librería Maragat, Valencia, 1913.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Custodia procesional *El ciprés*", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 347-348.
- HALLAM, Elisabeth (Ed.), *Chronicles of the age of chivalry*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1987.
- HAMANN McLEAN, Richard, "Les origines des portails et façades sculptés gothiques", en *Cahiers de Civilisation médiévale, XIe-XIIIe siècles*, tome II, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1959, págs. 157-175.
- HAMBERG, G., "Storiche figurazioni. Il mondo primitivi", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, 1983, págs. 2-21.
- HARVEY, P. D. A. y McGUINNESS, Andrew, *A guide to British Medieval Seals*, The British Library and Public Record Office, London, 1996.
- HAVERKAMP BEGEMANN, E., "Juan de Flandes y los Reyes Católicos", en *Archivo Español de Arte*, nº 25, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, págs. 237-247.
- HEISS, Aloïs, *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, vols. II y III, Luis Marquina y Marín, Zaragoza, 1867.
- HEMPEL, Ludwig, "Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, 1983, págs. 22-25.
- HENARES CUELLAR, Ignacio, "Importancia del legado histórico de los Reyes Católicos en la Capilla Real", en *Cuadernos. Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías y Métodos y Técnicas Aplicadas a la Conservación del Patrimonio Mueble. Contenido del curso Internacional realizado en Granada del 9 al 12 de septiembre de 1991*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Jerez, 1992, págs. 12-18.
- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003, págs. 163-181.
- HERNÁNDEZ CARDONA, Xavier F., *Història militar de Catalunya*, vol. II. Temps de Conquesta, Rafael Dalmau, Barcelona, 2002.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio y ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "La silla de Rodrigo Alemán en el Museo Nacional de Escultura", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, Valladolid, 1995, págs. 373-379.
- HERNÁNDEZ SANAHUJA, Buenaventura, *Historia del Real Monasterio de Santas Cruces*, Puigrubi, Tarragona, 1884.
- HERNÁNDEZ, A., "Juan Guas maestro de obras de la catedral de Segovia", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1947, págs. 57-100. (*)
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, "Satanás con libros en la *Virgen de la Misericordia* de Las Huelgas", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 441-455.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "Apuntes para el estudio de la orfebrería en la alta y plena Edad Media", en *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003, págs. 283-299.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, "La Custodia Medieval", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 345-346.
- HERRERO, M^a Lourdes, "Privilegios y ordenanzas del gremio de Hortelanos del portal de San Antonio", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, Patrimonio Nacional, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 277-278.
- HERSEY, George L., *The aragonese arch at Naples. 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London, 1973.
- HESLOP, T. A., "English seals in the Thirteenth and Fourteenth centuries", en Nigel SAUL (Ed.), *Age of chivalry. Art*



and society in the late medieval England, Collins and Brown, London, 1992.

-HILLGARTH, Jocelyn Nigel, "Los libros y la cultura de Jaime III de Mallorca", en *XIII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó, Palma de Mallorca, 27 setembre . 1 d'octubre de 1987*, vol. II. Comunicacions, Institut d'Estudis Balearics, Palma de Mallorca, 1990, págs. 75-81.

-HILLGARTH, Jocelyn Nigel, *Ramon Llull and lullism in fourteenth Century France*, Clarendon Press, Oxford, 1971.

-HILLGARTH, Jocelyn Nigel, *Readers and books in Majorca. 1229-1550*, Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1991.

-*Història de Catalunya*, vol. I, Planeta, Barcelona, 1979.

-HOLLADAY, Johan A., "Portrait elements in Tombs Sculpture: Identification and Iconography", en *Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln, 1986, págs. 217-221.

-HUESO SANDOVAL, M^a José (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004.

-HUESO SANDOVAL, M^a José, "Retablo de Nuestra Señora de Gracia y los Grandes Maestres de Montesa", en *La luz de las imágenes. Catedral de Valencia. 4 de febrero al 30 de junio de 1999*, Generalitat Valenciana, Arzobispado de Valencia, Valencia, 1999, págs. 140-141.

-HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Alianza Forma, Madrid, 1981.

-HURTADO ALFARO, Miguel Ángel (Coord.), *La moneda en Navarra. Exposición. 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Gobierno de Navarra y Caja de Navarra, Pamplona, 2001.

-HURTIG, Judith W., *The armored gisant before 1400*, Garland Publishing Inc., New York and London, 1979.

-*I Borgia. L'arte del potere. Palazzo Ruspoli. Roma*, Electa, Roma, 2002.

-*I sigillo nella storia della civiltà attraverso i documenti dell'Archivio Segreto Vaticano. Mostra Documentaria 19 Febraio-18 Marzo*, 1985, Archivio Segreto Vaticano, Roma, 1985.

-IBÁÑEZ ARTICA, Miguel, "Acuñaciones de la Casa Foix", en HURTADO (Coord.), *La moneda en Navarra. Exposición. 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Gobierno de Navarra y Caja de Navarra, Pamplona, 2001, págs. 181-186.

-IBÁÑEZ ARTICA, Miguel, "Consideraciones sobre las primitivas monedas de Pamplona-Navarra", en *Numisma*, año XLIII, n^o 232, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1993, págs. 109-145.

-IBÁÑEZ ARTICA, Miguel, "Estudio metalográfico de monedas medievales: Reino de Pamplona-Navarra, siglos XI-XIII", en *Numisma*, n^o 241, año XLVIII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1998, págs. 59-93.

-IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "Las reliquias en la historia del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza", en *La orden de San Jerónimo y sus Monasterios, espiritualidad, historia, arte, economía y cultura de una Orden religiosa ibérica*, vol. II, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas, Madrid, 1999, págs. 1097-1111. (*)

-IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "La portada de Santa Engracia", en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza, 2002, págs. 179-207.

-IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico", en *Cuadernos de Aragón*, n^o 26, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000, págs. 269-338.

-IBÁÑEZ LEIRÍA, M^a Pilar, "La fundación y primera época del monasterio de Junqueras (1212-1389)", en *Anuario de Estudios Medievales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1981, págs. 363-382.

-IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia, "Elementos clásicos en las escenas conciliares de la pintura altomedieval hispánica", en *Los clasicismos en el arte español. Actas de X Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Comunicaciones*, UNED, Madrid, 1994, págs. 53-57.

-IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia, "L'Arxiu de la Corona d'Aragó", en *Catalunya romànica*, vol. XX. El Barcelonès, el Baix Llobregat i el Maresme, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1992, págs. 197-204.

-IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia, "Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI. Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, págs. 197-213.

-IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia, *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Universidad de Barcelona, Barcelona 1999.

-ICHER, François, *La société médiévale. Codes, rituels et symboles*, La Martinière, Paris, 2000.



- IDOATE, Florentino, "Un Ceremonial de Coronación de los Reyes de Inglaterra", en *Hispania Sacra. Revista de historia eclesiástica*, vol. VI, n° 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Enrique Flórez, Madrid, 1953, págs. 151-180.
- IGLESIAS RICO, Marcelino, "Incipit", en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, colección Cuadernos de Arte, n° 9, Valencia, 1956.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1950.
- II Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo. 1 a 6 de octubre de 1990. Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990.
- Il codice miniato. Rapporti tra codice. Testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura*, Cortona, 1988.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, XVIII vols., Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1987.
- IRADIEL I MALLOL, M^a Teresa, "Martí I, l'Humà (1396-1410)", en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 153-159.
- IRADIEL, Paulino; MORETA, Salustiano y SARASA, Esteban, *Historia medieval de la España cristiana*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004.
- ISLA FREZ, Amancio, *Realezas hispánicas del año mil*, colección Galicia Medieval: Estudios, n° 6, Publicacions do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña, 1999.
- IVARS CARDONA, Andreu, "Franciscanismo de la reina de Aragón doña María de Luna (1396-1406)", en *Archivo Iberoamericano*, n° 36, Padres Franciscanos Españoles, Madrid, 1933. (*)
- IVARS CARDONA, Andreu, "Orige i significació del "Drach alat" i del "rat penat" en les insignies de la ciutat de Valencia", en *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1926.
- JACKSON, Richard A., *Viva Rex. Histoire des sacres et couronnements en France. 1364-1825*, Ophrys, Paris, 1984.
- JACQ, Christian y DE LA PERRIÈRE, Patrice, *Les origines sacrées de la royauté française*, Léopard d'Or, Paris, 1981.
- JAIME I, *Libre dels feyts del rey en Jacme*, en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.
- JANINI, José, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, vol. II. Aragón, Cataluña y Valencia, Ediciones Aldecoa S. A., Burgos, 1977.
- JANKE, Steve, "Juan de Talavera y la capilla de los corporales en Daroca (Zaragoza)", en *Archivo Español de Arte*, n° 235, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, págs. 320-324.
- JANSON, Horst W., "The image of the human soul in Medieval Funerary Art", en DE LA FUENTE, Beatriz (Coord.), *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. I, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, págs. 91-98.
- JANSON, Horst W., *Ape and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute University of London, London, 1952.
- Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993.
- Jaume III rei de Mallorca. Lleis Palatines. Presentació i transcripció de Lluís Pérez Martínez. Introduccions de Gabriel Llompart i Marcel Durliat. Traducció de Miquel Pascual Pont. Fotografies de F. Llompart Mayans*, Direcció General de Cultura, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991.
- JAVIERRE MUR, Aurea, "Aportación documental a las relaciones entre Alfonso V de Aragón y el ducado de Milán", en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Gráficas Miramar, Palma de Mallorca, 1959, págs. 95-120.
- JEDIN, Hubert (Dir.), *La iglesia de la Edad Media después de la Reforma Gregoriana*, Herder, Barcelona, 1973.
- JESSOP PRICE, Martin (Dir.), *Monnaies du monde entier. De 650 avant J.C. à nos jours*, Bordas, Paris, 1982.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J.; MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio; MARTÍNEZ PRADES, José A. y RUBIO SAMPER, Jesús M., *El Castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1998.
- JONES, George Fenwick, "El papel del beso en el cantar de gesta", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*



- de Barcelona*, n° XXXI, Jaime Depús, Barcelona, 1967, págs. 105-118.
- JONES, Marc, *El arte de la medalla*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988.
- JORGENSEN CONCHEFF, Béatrice, *Bibliography of old catalan texts*, University of Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1985.
- JOSÉ PITARCH, Antoni, "Compartimentos del retablo del Juicio Final", en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001 – marzo 2002*, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, 2001, pág. 270.
- JOSÉ PITARCH, Antonio, "Gonçal Peris (Valencia, doc. 1380-1444), Jaume Mateu (Valencia, doc. 1402-1452). Cabeza de rey (procedente de la Casa de la Ciutat. Valencia)", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, pág. 102.
- JOSÉ PITARCH, Antonio, "Retablo de San Jorge", en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001 – marzo 2002*, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, 2001, págs. 316-317.
- JOSÉ PITARCH, Antonio, "Valencia", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 51-61.
- JOSÉ PITARCH, Antonio, *Pintura gótica valenciana. El periodo internacional. (Desde la formación del Taller de Valencia, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-1450). Resumen de la Tesis presentada para aspirar al grado de Doctor en Geografía e Historia*, Universitat de Barcelona. Centre de Publicacions Científic i Extensió Universitària, Barcelona, 1982.
- JOUBERT, Fabienne, "Le décor mural", en TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (Com.), *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004*, Fayard, Paris, 2004, págs. 91-92.
- JUAN, Jerónimo, "Un retrato de Jaime I de Aragón", en *Diario de Mallorca*, 26 de febrero de 1960. (*)
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, "La portalada", en *L'art en el monestir de Santa Maria de Ripoll*, Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll, Ripoll, 1997.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, "Simbolisme de Ripoll", en *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XI*, Biblioteca Abat Oliba, Sèrie Il.lustrada 3, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975, págs. 141-159.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Catalogne romane*, tomo I, Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1960.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Rieusset, S. A., Barcelona, 1975.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *La Basílica del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Parròquia Santa Maria de Ripoll, Ripoll, 1991.
- JUSUÉ SIMONENA, Carmen y RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa, *La moneda en Navarra*, Colección Panorama, n° 9, Gráficas Lizarra, 1987.
- JUSUÉ SIMONENA, Carmen, "Ujué", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998^a, págs. 361-365.
- KANTOROWICZ, Ernst H., "Constantinus Strator, Marginalien zum Constitutum Constantini" en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus, 1964, págs. 181-189. (*)
- KANTOROWICZ, Ernst H., "The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, n° XXVI, Krauss Reprint Co., Millwood, New York, 1944, págs. 207-231. (*)
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de política medieval*, Alianza Universidad, Madrid, 1985.
- KARGE, Henrik, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1995.
- KAUFFMANN, C. M., "Ein spanisches Gezetbuch aus dem XIII. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz", en *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, n° 29, Aachen, 1964. (*)
- KAUFFMANN, C. M., "The altar-piece of st. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum*, The Phaidon Press, London, 1970.
- KAUFFMANN, C. M., *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London, 1973.
- KAUFFMANN, C. M., *Romanesque manuscripts. 1066-1190. A survey of manuscripts illuminated in the British isles*, Harvey Miller, London, 1975.
- KERNODLE, George Riley, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1943.



- KESSLER, Robert L., *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton University Press, Princeton, 1977. (*)
- KIPLING, Gordon, *Enter the King. Theater, Liturgy and Ritual in the Medieval Civil Triumph*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- KLANICZAY, Gábor, "L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle", en BOUREAU, Alain y INGERFLOM, Claudio-Sergio (Dirs.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont*, mars 1989, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992, págs. 53-61.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane, *L'ombre des ancêtres: Éssay sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Fayard, Paris, 2000.
- KOCH, Robert A., "The origin of the Fleur-de-lis and the Liliun candidum in art", en ROBERTS, Lawrence D. (Ed.), *Approaches to Nature in the Middle Ages. Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Birmingham-New York, 1982, págs. 109-136.
- KOSTO, Adam J., "The Limited Impact of the "Usatges de Barcelona" in Twelfth Century Cathalonia", en *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, vol. 56, Fordham University Press, New York, 2001, págs. 53-88.
- KRAUS, Dorothy y Henri, *Las silleras góticas españolas*, Alianza Forma, Madrid, 1984.
- L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998.
- L'ENGLE, Susan y GIBBS, Robert, *Illuminating the law. Legal manuscripts in Cambridge Collections*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout, 2001.
- L'ENGLE, Susan, "Legal iconography", en L'ENGLE, Susan y GIBBS, Robert, *Illuminating the law. Legal manuscripts in Cambridge Collections*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout, 2001, págs. 75-104.
- L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy, Paris, 2001.
- La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999.
- La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Cabildo de la S. M. I., Catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada, 2000.
- La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciutat de la memòria. Els còdexs de la catedral de València*. Consorci de museus de la comunitat valenciana, Valencia, 1997.
- La luz de las imágenes. Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999, vol. II, Áreas Expositivas y análisis de obras (**)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.
- La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001 - marzo 2002*, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, 2001.
- La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Diputació de Castelló, Ibercaja, Fundació Generalitat Valenciana Iberdrola, Valencia, 2003.
- La monnaie. Miroir des rois (Exposition)*, Hôtel de la monnaie. Paris. 1978.
- La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1974¹⁸.
- La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1991.
- La Tapisserie de Bayeux. Réproduction Intégrale au 1/7^e*, édition ville de Bayeux, Ville de Bayeux, s/f.
- LABAÑA, Juan Bautista, *Itinerario del reino de Aragón, 1610-1611*. Edición crítica e índices por Antonio Paulo Ubieto, Anúbar, Madrid, 1992 (*)
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen y MORTE GARCÍA, Carmen, *Catálogo del museo episcopal y capitular de Huesca*, Guara, Zaragoza, 1984.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "Aragón", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 21-27.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "Conjunto de Tablas con el milagro de los Sagrados Corporales", en *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S.A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, págs. 449-451.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)", en LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *Retablos esculpidos en Aragón*, Instituto Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones



Científicas, Zaragoza, 2002, pág. 107-120.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “La comunión de los reyes”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 333.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico”, en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989, págs. 115-166.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Mecenas de los preladados zaragozanos durante la Baja Edad Media (1318-1520)”, en *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1991, págs. 479-488.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459)”, en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 813-830.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Retrato de Fernando el Católico con su hijo don Juan. Retrato de Isabel la Católica con su hija la princesa Isabel”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 368-369.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Testamento de Fray Martín Alpartir”, en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja, Palacio Arzobispal. 5 de octubre al 6 de enero*, Arzobispado y Ayuntamiento de Zaragoza, con la colaboración y gestión de Zaragoza Cultural S. A. e Instituto para el Estudio y Conservación del patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, págs. 182-183.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *Catedral y museo diocesano de Jaca*, Musea Nostra, Bruselas, 1993.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000.

-LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *Retablos esculpidos en Aragón*, Instituto Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 2002.

-LACARRA, José M^a, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro. Segunda serie*, Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón, Zaragoza, 1947-1948.

-LACARRA, José M^a, *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, vol. I, Aranzadi, Pamplona, 1972. (*)

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El Gran Capitán. Gonzalo Fernández de Córdoba (Montilla [Córdoba], 1453-Granada, 1515)”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 348.

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “El proyecto político de los Reyes Católicos”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 79-100.

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “La guerra de Granada”, en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, en especial págs. 269-286.

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Grandes Batallas. Las Guerras de Granada en el siglo XV*, Ariel, Barcelona, 2002.

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 1973. (*)

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona, 2004.

-LADNER, Gerhart B., *L'immagine dell'imperatore Ottone III*, Unione Internazionale degli Istituti Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma, 1988.

-LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel, *Historia de Granada*, vol. IV, Imprenta y Librería de Sanz, Granada, 1843-1846. (*)

-LAGUNA PAÚL, Teresa, “Pontifical”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 94-95.

-LAHOZ GUTIÉRREZ, M^a Lucía, “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, en *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Fundación Sta. María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo y



Ediciones Polifemo, Madrid, 2004, págs. 411-426.

-LAIRÓN PLÀ, Aureliano J., y VERCHER LLETÍ, Salvador, *Guia de l'Arxiu Municipal d'Alzira*, Ajuntament d'Alzira, Alzira, 1998.

-LALIENA CORBERA, Carlos e IRANZO MUÑO, María Teresa, "Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos", en *Aragón en la Edad Media*, n° IX, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1991, págs. 55-75.

-LALIENA CORBERA, Carlos, "Pedro I", en en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 32-39.

-LALOU, Elisabeth, "Signet dit de saint Louis", en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, pág. 347.

-LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (Eds.), *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, Brépols, 2002.

-LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth, *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Brepols, Turnhout, 2002.

-LANOË-VILLÈNE, Georges, *Le livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mytologie*, Imprimeries Gounouilhau, Bordeaux, 1926-1936.

-LAPENA PAÚL, Ana Isabel, "Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 292.

-LAPENA PAÚL, Ana Isabel, "Donación del rey Pedro I a la diócesis de Huesca-Jaca de todos los diezmos de la ciudad, salvo las excepciones que determina", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 252.

-LAPENA PAÚL, Ana Isabel, "Juan I", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 130-134.

-LAPENA PAÚL, Ana Isabel, *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992⁴.

-LARCHEN, Laredan, *Ancient Armorial équestre de la Toison d'Or et de l'Europe au 15 siècle. Facsimile contenant 948 écus, 74 figures, en 114 planches chromotypographiées reproduites et publiées pour la première fois d'après le manuscrit 1790 de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1895.

-*Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993.

-*Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada*, Diócesis de Castilla y León, Salamanca, 1993.

-*Las estatuas funerarias de los reyes de Aragón. Exposición en la antigua Capilla Real de Santa Águeda*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1946.

-*Las muy ricas horas del Duque de Berry. Con las 131 miniaturas facsímiles a todo color del manuscrito del Museo Condé de Chantilly. Prefacio de Rogelio Buendía y textos de Jean Longnon y Raymond Cazelles*, Casariego, ediciones de Arte, Facsímiles y Bibliofilia, Madrid, 1989.

-LASKO, Peter, *Arte sacro. 800-1200*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1999.

-LAVADO PARADINAS, Pedro José, "En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas", en *Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico. Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, subsección 3. texto e imagen en el arte medieval hispánico. Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 231-237.

-LAVADO PARADINAS, Pedro José, "Repercusión e influencias iconográficas de la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel", en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III. Coloquio de arte aragonés. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983*, Sección II. Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1985, págs. 191-199.

-LAVOIX, Henry, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale*, vol. III, Espagne et Afrique, Henry Lavoix, Paris, 1891. (*)

-LE GOFF, Jacques; PALAZZO, Éric; BONNE, Jean-Claude y COLETTE, Marie-Noël, *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis*, col. Le temps des images, Gallimard, Paris, 2001.

-*Le sacre des rois. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux (Reims, 1975)*, Les Belles Letres, Paris, 1985.

-LECLERQ, Herni y CABROL, Fernand, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 vols., Librairie Letouzey, Paris 1923. (*)



- LECOY DE LA MARCHE, Albert, *Les relations politiques de la France avec le royaume de Majorque (Iles Baléares, Roussillon, Montpellier, etc)*, vol. II, Leroux éditeur, Paris, 1892.
- LECOY DE LA MARCHE, Albert, *Les sceaux*, Maison Quantin, Paris, 1889.
- LEDESMA RUBIO, M^a Luisa, "El patrimonio Real de Aragón a fines del siglo XIV. Los dominios y rentas de Violante de Bar", en *Aragón en la Edad Media*, n^o II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1979, págs. 135-170. (*)
- LEDESMA RUBIO, María Luisa, "Alfonso I", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 42-49.
- LEFRANC, Renée, *Avignon. Un palais pour le prince de l'Eglise*, éditions RMG Palais des Papes, Avignon, 1999.
- LEJEUNE, Rita y STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, vol. I, Phaidon, Bruselas, 1966.
- LEONARDI, Claudio, "Devozione privata e devozione liturgica nel medioevo", en CAVALLO, Guilielmo (Dir.), *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, edizioni de Luca, Roma, 1994.
- LEROCQUAIS, Victor, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques de France*, vol. I, Librairie Jérôme de Billy, Paris, 1927. (*)
- LEROY, Béatrice, "La cour des rois de France dans la deuxième moitié du XIVe siècle et au début du XVe siècle, une rencontre de techniciens", en *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 16, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986, págs. 307-318.
- Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Ministère de la Culture, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981.
- Les grands noms de l'Histoire. François I^{er}*, Éditions du Rocher, Paris, 1999.
- Les manuscrits et la miniature*, A. Quantin Imprimeur-Éditeur, Paris, 1884.
- Les pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe. 2^a éd. Revue et complétée*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, Imprimerie Darantière, Dijon, 1971.
- Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, vol. I, 1940-1941. (*)
- Les Très Belles Heures de Notre-Dame du Duc Jean de Berry, en WALTHER, Ingo F. y WOLF, Norbert, *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Köln, 2001, págs. 235-237.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma (Com.), *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa. Març-juliol de 2000. Catedral de Tortosa*, Bisbat de Tortosa, Fundació "La Caixa", Barcelona, 2000.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "El mecenazgo artístico en Cataluña en la época de Alfonso el Magnánimo; artistas y relaciones artísticas", en D'AGOSTINO, Guido, y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, págs. 1719-1727.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Guerau Gener y la presencia artística valenciana en Cataluña en el siglo XV", en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia, 1993, págs. 151-155.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Guillem Timor, un artista de Montblanch en el siglo XIV", en *Quaderns d'Història Contemporània. Homenatge a M^a Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, 1991, págs. 273-293. (*)
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XIX, n^o 71, 1^{er} trimestre, Madrid, 1982, págs. 65-72.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Jordi de Déu, escultor de infantes", en *Miscel.lània en Homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans y Abadía de Montserrat, Barcelona, 1998, págs. 355-366.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Jordi de Déu, un artista siciliano al servicio de Pedro el Ceremonioso", en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 873-885.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "La imagen del caballero en el arte gótico catalán", en *Pausa. Revista d'art. Estudis d'art*, n^o 2, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, Tarragona, 1994, págs. 5-24.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *Inventario de la ciudad de Tarragona y su provincia*, 3 vols., Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1983.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *La catedral de Barcelona*, Evergráfica, León, 1983.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Col.legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, Tarragona, 1989.



- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma; MIRACLE Nuria y SANMARTÍ, Montserrat, "Obras románicas para la iglesia de Forés en el siglo XIV", en *Universitas Tarraconensis*, n° X, Universidad de Tarragona, Tarragona, 1991, págs. 327-332. (*)
- Libre dels feyts del rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1972.
- Livre des faits de Monseigneur saint Louis (ms. 2829)*, Société National des éditions du Chêne, Paris, 1990.
- LLABRÉS Y QUINTANA, D. Gabriel, "Quién es el autor de la Crónica de San Juan de la Peña", en *Revista de Huesca*, n° 1, Imprenta de Castanera, Huesca, 1903. (*)
- Llibre del consolat de mar, edición facsímil*, Colección Publicaciones de Interés Bibliófilo, Ricard Vicent García, S.A, Valencia, 1977.
- Llibre vermell de Montserrat. Edició facsímil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat*, Col.lecció Llibres del Mil.lenari, n° 2, Fundació de la Revista de Catalunya, Barcelona, 1989.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Lluís Ripoll, Palma de Mallorca, 1977.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XXIX, cuadernos 3-4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, 1973, págs. 391-488.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "La fiesta del *corpus christi* y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XXXIX, Balmesiana, Barcelona, 1966, págs. 25-46.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "La fiesta del corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XLII, Balmesiana, Barcelona, 1969, págs. 181-210.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, vol. XXXV, Balmesiana, Barcelona, 1962, págs. 263-303.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "Mallorca", en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar"*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1980, págs. 39-49.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "Nostra Dona de la Seu y su desdoblamiento secular en las diversas devociones marianas", en PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995, págs. 123-132.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del Manto y de la Virgen-Sagrario (siglos XIV-XV)", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, vol. XXXIX, Balmesiana, Barcelona, 1966, págs. 291-304.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura gótica a Mallorca*, Polígrafa, S. A., Barcelona, 1987.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura gótica en Mallorca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1999.
- LLORAC I SANTIS, Salvador y COSTA I VIA, Montserrat, *Els sarcòfags medievals del Penedès i el seu entorn (descripció artística i coneixement històric)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1999.
- LLORENS, Antonio, *Real Cartuja de Jesús Nazareno de Valldemosa en la isla de Mallorca*, Impr. de Francisco Soler Prats, Palma, 1929.
- LLORENTE TABANERA, M^a José, "El convento de Santa Cruz de Segovia", en *Estudios Segovianos*, n° 13, Diego de Colmenares, Patronato de J. M. Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Segovia, 1961, págs. 27-67.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "Consideraciones críticas sobre los caracteres del derecho musulmán en relación con la problemática de la delincuencia monetaria ante el Islam español", en *Numisma*, año VIII, n° 33, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1958, págs. 75-105.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "El castigo de la falsificación de monedar en el Fuero Real de Alfonso X el Sabio", en *Numisma*, año III, n° 6, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1953, págs. 97-88.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "La España visigoda ante la falsificación de moneda", en *Numisma*, año II, n° 5, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1952, págs. 87-96.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "La falsificación de la moneda ante los Fueros y Observancias de Aragón", en *Numisma*, año VI, n° 22, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 63-86.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "La función del Mediterráneo en la Historia monetaria", en *Numisma*, año VI, n° 19, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 33-49.



- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "La represión de los delitos monetarios en el derecho de Navarra", en *Numisma*, año XII, n° 59, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1962, págs. 25-46.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "Los orígenes del derecho sobre amonedación en Cataluña y Aragón", en *Numisma*, año XI, n°s 48-53, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1961, págs. 27-99.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime, "Observaciones críticas sobre el problema de la represión de la delincuencia monetaria en el islám español", en *Numisma*, año III, n° 6, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, n° 6, 1953, págs. 107-136.
- LONGARES, Maestre Miquel, *Les funeralies dels reis de Aragó. Fetes e ordenades per hun monge del monestir de la Verge Maria de Poblet maestre en theologia, quis diu Maestre Miquel Longares*. Se ha consultado la edición de Manuel BOFARULL Y SARTÓRIO, *Funerals dels Reys d'Aragó à Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Il·lustració Catalana, Barcelona, 1886, págs. 11-57.
- LONGO, Oddone (Dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del convegno di studio. Venezia, 24 e 25 ottobre 1996*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1998.
- LOPES, Antonino, *Los papas. La vida de los pontífices a lo largo de 2000 años de historia*, Futura Edizioni, Roma, 1997.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio, "La sigilografía en las fuentes legales alfonsies", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, págs. 125-135.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Carlos, "La "Bula de oro" de 1451: nota crítica", en D'AGOSTINO, Guido, y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*. Atti, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, págs. 421-437.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, *Plasencia. Siglos XVI-XVII*, La Victoria, Plasencia, 1974.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, "Bibliotecas de El Escorial y De Palacio. Libros manuscritos de los Reyes Católicos", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n° 26, Patrimonio Nacional, Madrid, 1970, págs. 29-36.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1974.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Libro de horas de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional. Testimonio Compañía, Madrid, 1969.
- LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar y CARREÑO, Ángel Mario, *Sepulcros de los reyes de España*, Caixa Ourense y Edilesa, León, 1999.
- LORENZONI, Giovanni, "Il profido, marmo di porpora, in qualche esempio del Veneto medievale", en LONGO, Oddone (Dir.), *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico. Atti del convegno di studio. Venezia, 24 e 25 ottobre 1996*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1998, págs. 299-316.
- Los clasicismos en el arte español. Madrid 27-30 septiembre 1994. Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte. comunicaciones*, Comité Español de Historia del Arte, Madrid, 1994.
- Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004.
- Los Usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona, 2003.
- LOWDEN, John, *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris, 2001.
- LOZANO LÓPEZ, Esther, *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, Tesis doctoral inédita defendida en julio de 2003 en la Universitat Rovira i Virgili.
- LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *Tumbo A de la catedral de Santiago*, Cabildo de la S.A.M.I. Catedral, Seminario de estudios galegos, Santiago, 1998.
- MACKAY, Angus, "Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century. Castille", en *Past and Present. A journal of historical studies*, n° 107, Published by Past and Present Society, Oxford, 1985, págs. 3-43.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, "El iluminador de libros Rafael Destorrents ¿artífice del misal de santa Eulalia?", en *Scrinium. Publicación periódica del Archivo y Biblioteca Capitular de la S. I. Catedral de Barcelona*, fasc. VIII-X, Archivo de la Catedral, Barcelona, 1953, págs. 1-8.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, "El Misal de santa Eulalia de la Seo de Barcelona", en *Quaderns d'Arqueologia i Història de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, n° 18, 1980, págs. 141-151.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, "El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, n° XIII, Balmesiana, Barcelona, fasc. 1, enero-junio, Barcelona, 1937-1940, págs. 89-112.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en



Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vol. X, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1952. (*)

-MADURELL MARIMÓN, José M^a, "El retablo del condestable. Más documentos para su historia", en *Archivo Español de Arte*, n^o 113, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956, págs. 74-75.

-MADURELL MARIMON, José M^a, "Il.luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor", en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, n^o 23, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, 1967, págs. 141-170. (*)

-MAETERLINCK, L., "Les stalles de la cathédrale de Toledo: la conquête de Granade par Rodrigo Alemán", en *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XXVII, Impr. Georges Petit, Paris, 1910. (*)

-MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Armand Collin, Paris, 1919.

-MÂLE, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Armand Collin, Paris, 1922. (*)

-MÂLE, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Armand Collin, Paris, 1947. (*)

-MALIGNÉ, Maurice, *Les primitifs niçois*, Les Documents d'Art, Principauté de Monaco, 1941.

-MALTESE, Corrado (Coord.), *Las técnicas artísticas*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1973.

-MANGO, Cyril, *The art of Bizantine Empire 312-1453. Sources and Documents in the History of Art Series*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1972.

-MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona, 1998.

-MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa, "«Córrer les armes». Cerimònia dels funerals dels reis d'Aragó, representada en un relleu procedent del monestir de Santa Maria de Poblet", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, separata, vol. VII, 1993-1994, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995.

-MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa, "Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media", en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 57-65.

-MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa, "Círculo de Pere Joan. Ceremonia de Correr las armas", en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 158-160.

-MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa, "Un relleu català al Museu del Louvre", en *Daedalus. Estudis d'Art i Cultura*, vol. 1, Daedalus Sala d'Art, Barcelona, 1979, págs. 23-29.

-MANS, Jaime y MIÑARRO, Andrés, *Recognoverunt proceres*, Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho, Barcelona, 1929. (*)

-*Manuscrits del duc de Calàbria. Còdexs de la Universitat de València*, Universidad de Valencia, Valencia, 1991.

-MARAVALL, José Antonio, "El culto de Carlomagno en Gerona", en *Clavileño*, n^o 26, 1954. Reeditado en *Estudios de historia del pensamiento español*, vol. 1, serie Primera, segunda edición ampliada, ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973², págs. 443-451.

-MARCH, Eva, "Jean Fouquet", en SUREDA I PONS, Joan, (Dir.), *Summa pictorica. El segle XV europeu*, 2^o vol. de la colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999.

-MARÉS DEULÓVOL, Federico, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa Maria de Poblet*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1952.

-MARÉS DEULÓVOL, Federico, *Las Tumbas Reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa Maria de Poblet*, Publicaciones Abadía de Poblet, Barcelona, 1998².

-MARÉS, Francesc, *Història i miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria*, Imprenta i Llibreria de Joan Diumenge, Puigcerdà, 1850. (*)

-MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989.

-MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, Paris, 1993. (*)

-MARINEO SÍCULO, Lucio, *Cronica d'Aragón, edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524)*, El Albir, Barcelona, 1974.

-MARINEO SÍCULO, Lucio, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá, 1539. (*)

-MAROSI, Ernó y TAKÁCS, Imre, "Les sceaux de majesté des rois angevins de Hongrie", en *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy, Paris, 2001, págs. 333-336.



- MAROT SALSAS, Teresa, "La moneda en temps de Ferran I i d'Alfons IV", en *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, pág. 101.
- MAROT SALSAS, Teresa, "La moneda medieval, moderna i contemporània. Els bitllets", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 12, Disseny. Vestit. Moneda i Medalles, L'Isard, Barcelona, 1997.
- MARQUET DE VASSELOT, Jean J., *Les gémellions limousins du XIII siècle*, Société Nationale des Antiquaires de France, Paris, 1952.
- MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa, "Esmaltes", en BONET CORREA, Antonio (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1992, págs. 539-562.
- MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa, *Esmaltes*, en Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLV. Artes Decorativas II, Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa", en *Homenaje a José María Lacarra*, vol. II, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1986, págs. 529-530. También publicado en *Príncipe de Viana*, n^o 227, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 2002, págs. 835-839. (*)
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid, 1970.
- MARTIN, Henri-Jean y VEZIN, Jean (Dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris, 1990.
- MARTIN, Henri-Jean, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1923.
- MARTÍN, Paul, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Office du Livre, Fribourg, 1967. (*)
- MARTÍN-BUENO, Manuel; SÁENZ PRECIADO, Carlos; y MONFORTE ESPALLARGAS, Alfonso, *La heráldica de Pedro IV y Juan I en el Palacio Real de la Aljafería*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1996.
- MARTINDALE, Andrew, *El arte gótico*, Destino, Thames and Hudson, Barcelona, 1994.
- MARTINDALE, Andrew, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988. (*)
- MARTINELL, César, "El arte de Poblet", en *Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona*, julio.diciembre, Librería Francisco Puig, Barcelona, 1935.
- MARTINELL, César, *El monestir de Poblet*, Barcino, Barcelona, 1927.
- MARTINELL, César, *El monestir de Santes Creus*, Barcino, Barcelona, 1929.
- MARTINES PÉRES, Vicent, "Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI). Actas. Jaca, 20-25 de septiembre de 1993*, tomo I, vol. 3, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 347-356.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, "Escultura gótica", en *La catedral de Pamplona. 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra, Gobierno de Navarra, Cabildo Metropolitano de Pamplona, Pamplona, 1994, vol. I. (*)
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio, *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- MARTÍNEZ BURGOS, Palma, "Custodia de Enrique IV", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 276.
- MARTÍNEZ CARRILLO, M^a de los Llanos, "La imagen del rey en relación con la expulsión de los judíos y el atentado de Barcelona de 1492", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XV^o Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 358-370.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 1996.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio", en *Príncipe de Viana*, anejo 14, año LIII, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 1992, págs. 409-420.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "Creación de imágenes al servicio de la monarquía", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 187-306.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (Coord.), *La familia en la Edad Media, IX Semana de Estudios Medievales*,



- Nájera, 2000, *Actas*, Instituto de Estudios Riojanos, Nájera, 2000, págs. 413-453.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "La imagen del rey en la figuración gótica", *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 375-386.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)", en *Monasterios románicos y producción artística*, Fundación Santa María la Real, Santa María la Real, 2003, págs. 133-159.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", en *Archivo Español de Arte*, n° 270, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1995, págs. 111-129.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "Los relicarios góticos del Santo Sepulcro (siglo XIII) y de la Santa Espina (siglo XV) de la catedral de Pamplona", en *Príncipe de Viana*, año LXIII, n° 226, separata mayo-agosto, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, 2002, págs. 295-326.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, "Olite", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, págs. 201-225.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1987.
- MARTÍNEZ DE MARAÑÓN YANGÜAS, Marina (Coord.), *Itinerarios de Isabel la Católica. 15 rutas de una reina viajera*, Acento, Madrid, 2004.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Joaquín, *Tarazona histórica y monumental*, Coscolín, Zaragoza, 1972.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, "Baixa Edat Mitjana. S. XII-XV", en SOLDEVILA, Ferran (Dir.), *Història dels catalans*, vol. II, Ariel, Barcelona, 1970².
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, "La sepultura de Pedro de Portugal. Una precisión de las noticias existentes acerca de la misma", en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, n° 1, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Seminario de Investigación, Barcelona, 1960, págs. 75-82.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1944.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales, Barcelona, 1948.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, *Pere de Portugal "rei dels catalans" vist a través dels registres de la seva cancellaria. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest, *San Vicente y la Casa Real de Aragón*, Balmesiana, Barcelona, 1955.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio, "Corona", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 256.
- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos Practicables sobre el Nobilísimo Arte de la Pintura*, edición a cargo de Julián Gallego, Akal, Madrid, 1988. (*)
- MARTINI, Aldo, *I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Franco Maria Ricci, Milano, 1984.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro, Epistolario. Estudio y traducción por José López de Toron, en *Documentos inéditos para la historia de España*, tomo IX-XII, Imprenta Góngora, Madrid, 1953-1957. (*)
- MARTÓN, León Benito, *Historia del subterráneo santuario y Real Monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza*, Zaragoza, 1737. Se ha consultado la edición facsímil editada por el Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1991.
- MARTÓN, León Benito, *Origen y antigüedades del subterráneo y celeberrimo Santuario de Santa María de las Santas Masas, hoy real Monasterio de Santa Engracia, edición facsímil del libro impreso en Zaragoza en 1737 por Juan Malo*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1991. (*)
- MARTORELL, Francisco, "Pere Moragues i la custodia dels corporals de Daroca", en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, gener-febrer, Patxot, Barcelona, 1909, págs. 225-232.
- MAS Y DOMÉNECH, Josep, *Nota histórica. La cripta de Santa Eularia a la Séu de Barcelona*, Tipografía Católica, Barcelona, 1914.
- MAS, Josep, *Inventari de la sacristia de la seu de Barcelona pres en 1522*, Llibreria i tipografia Católica Pont, Barcelona, 1923. (*)
- MASIÀ, M^a dels Àngels, "Joan Claperós i la tomba de Pere de Portugal", en *Estudis Universitaris Catalans*, tomo XVII, Institució Patxot, Barcelona, 1932, págs. 302-306.
- MASOLIVER, Alexandre, "El monestir de Poblet", en PLADEVALL I FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 199-202.



- MASSIP BONET, Francesc, "Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 372-386.
- MASSÓ TORRENTS, Jaume, "Historiografía de Catalunya", en *Revue Hispanique. Recueil consacré a l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castellans, catalans et portugais*, vol. XV, Alphonse Picard et fils, Paris, 1906, págs. 554-568. (*)
- MASSÓ TORRENTS, Jaume, "Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó", en *Revue Hispanique. Recueil consacré a l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castellans, catalans et portugais*, vol. XII, Alphonse Picard et fils, Paris, 1905. (*)
- MASSÓ TORRENTS, Jaume, "Les obres de Fra Francesch Eiximenic (1340?-1409?). Essai d'una bibliografia", en *Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1909-1910, págs. 646 y sig.
- MATAS I BLANXART, Mª Teresa, "Lavamanos", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, pág. 170.
- MATAS I BLANXART, Mª Teresa, "Temas d'art profà en un art essencialment sacre", en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, nº XIII, Institut d'Estudis Catalans, Amics de l'art Romànic, Barcelona, 2000-2001, págs. 41-60.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos del Prado", en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1992, págs. 377-379.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "La pintura toledana en tiempos de Carlos V", en REDONDO CANTERA, María José y ZALAMA, Miguel Ángel (Coords.), *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2000, págs. 235-254.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "Los reyes y la nobleza en las sillerías de coro góticas españolas", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLIII, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1977, págs. 127-134.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979.
- MATEOS RUSILLO, Santos Mª, "Gil Morlanes el Viejo, pedrero e escultidor de ymagineria de pedra e de madera del senyor rey de Castilla e de Aragon", en *Actes del I, II i III Col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa 1996-1999*, Ajuntament de Tortosa. Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, págs. 307-316.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "El "rex Hungarie" y el "rex Valencie". Sincronismos monetarios y sigilográficos (en torno a doña Violante de Hungría)", en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Jaime I y su época, vol. III, 3-5: Economía, sociedad, mundo cultural, historiografía y fuentes, Zaragoza, 1979, págs. 545-555.
- MATEU IBARS, Josefina y MATEU IBARS, Mª Dolores, *Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón, siglos IX-XVIII*, 2 vols., Universidad de Barcelona, Barcelona, 1980.
- MATEU IBARS, Josefina, "Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona", en *Separata de Biblioteconomía*, año XXVI, nºs 69-70, Boletín de la Escuela de bibliotecarias de Barcelona, Barcelona, 1969, págs. 23-123.
- MATEU IBARS, Mª Dolores, "Pedro de Penafretea, escultor de Jaime II de Aragón", en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, nº 31, vol. IV, Suc. de Torres y Virgili, Santes Creus, 1970, págs. 77-80.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "El *arbor ad modum floris* en dineros de Castilla, Navarra, Aragón y Valencia, siglos X al XIII", en *Príncipe de Viana*, Año 30, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1969, págs. 245-254.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "El castigo de la falsificación de moneda en la Cataluña Medieval", en *Numisma*, año IV, nº 10, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1954, págs. 23-29.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "El sistema monetario del reino de Aragón. Síntesis histórica", en *La moneda aragonesa. Mesa redonda*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982, págs. 93-121.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "Estudio de las cláusulas penales pecunarias de los 'Usatges'" en *Numisma*, año VI, nº 19, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 9-32.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "Historia de una medalla", en *Medallas*, Círculo Filatélico y Numismático, Tipografía "La Academia", Zaragoza, 1957, págs. 29-34.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, págs. 5-22.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "La técnica medieval de las acuñaciones monetarias", en *Numisma*, año I, nº 1, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1951, págs. 69-74.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "Rex Aragonum. Notas sobre la intitulación real diplomática en la Corona de Aragón", en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Herausgegeben von ihrem spanischen Kuratorium. Heindrich Finke (+)*,



- Wilhelm Neuss, Georg Schreiber. *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, nº 9, München, 1954, págs. 117-143.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, "Tipología religiosa, diplomática, sigilográfica y monetaria en la Corona de Aragón", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de las ciencias histórico eclesíásticas*, XXVIII, Balmesiana, Barcelona, 1955, págs. 385-394.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, *La iconografía y la heráldica de los condes de Urgell en la sigilografía y en la numismática* Excelentísima Diputación Provincial de Lérida, Publicaciones de su Instituto de Estudios Ilerdenses adscrito al Patronato «José M^a Quadrado» de Investigaciones Locales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Lérida, 1967.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anubar, Valencia, 1977.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe, *Les relacions del Principat de Catalunya i els Regnes de València i Mallorca amb Anglaterra i el paral·lelisme monetari d'aquests països durant els segles XIII, XIV i XV*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana, 1934.
- MATHEU MULET, Pedro Antonio, *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Mallorquina de Fco. París, Palma de Mallorca, 1954.
- MAYER, Augusto L., *El estilo gótico en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1960³.
- MAYER, Ernesto, *Historia de las instituciones sociales y políticas de España y Portugal durante los siglos V al XIV*, vol. II, Anuario de Historia del Derecho Español, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1926.
- MAZENOD, Lucien (Ed.), *El arte y las grandes civilizaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1969.
- MAZZATINTI, Giuseppe, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Licinio Cappelli, Rocca S. Casciano, 1897.
- McGEE MORGANSTERN, Anne, *Gothic tombs of kingship in France, the Low Countries and England*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1992.
- Medallas*, Círculo Filatélico y Numismático, Tipografía "La Academia", Zaragoza, 1957.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María, "La indumentaria militar como elemento de datación de la pintura gótica en Andalucía", en *Arquitectura e Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*. Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-12 de marzo de 1993), Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998, págs. 599-622.
- MEDINA GÓMEZ, Antonio, *Monedas hispano-musulmanas*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo, 1992.
- MEISS, Millard, "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop", en *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. IV, Published by the Trustees, Baltimore, 1941, págs. 45-87.
- MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001.
- MELERO MONEO, Marisa, "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll", en *Cahiers de la civilisation médiévale. Xe-XIIIe siècles*, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, 46 année, avril-juin, 2003, págs. 135-157.
- MELERO MONEO, Marisa, "La Virgen y el rey", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 419-431.
- MELERO MONEO, Marisa, "Los relieves historiados del ala meridional del claustro de Elna", en *2^{ème} Rencontres d'Histoire et d'Archéologie d'Elna*, 1999, Société des Amis d'Illiberis, Elna, 2003, págs. 247-264.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Cuestiones de terminología", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía, 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, págs. 247-252.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "El blasón de la vila de Cintruénigo y las armas de Sobrarbe" en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año III, nº 8, Instituto de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955, págs. 126-133.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "El escudo", en *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2000, págs. 17-225.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Emblemas heráldicos del rey", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, tomo I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 351-360.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Genealogía, símbolo y heráldica en Europa occidental", en *Archivum. Archives and Genealogical Sciences. Les Archives et les Sciences Généalogiques*, vol. XXXVII, London - New



York - Paris, 1992, págs. 227-240.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Heráldica funeraria en Castilla", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, n° XIII, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, págs. 133-144. (*)

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Heráldica medieval española. La casa real de León y Castilla", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1982.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Individualidad y linaje", en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, año XLV, n°s 262-263, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, págs. 353-369.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "La heráldica en las artes decorativas del medievo", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXXIX, Jaime Depús, Barcelona, 1984, págs. 63-82.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Los comienzos del uso conjunto de varias armerías: cuándo, cómo y por qué", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, n° 200, año XXXV, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, enero-febrero, 1987, págs. 301-335.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Los emblemas heráldicos de España", en *Revista de Historia militar*, año XXX, n° 60, Servicio Histórico Militar, Madrid, 1986, págs. 210-226.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Los sellos de Alfonso VII" Tirada aparte del libro José M^a SOTO RABANES (Coord.), *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora, Zamora, 1998, págs. 99-16.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Primeros emblemas regioes", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, tomo I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 175-360.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, "Una visita heráldica a Veruela", en *Hidalguía. Separata*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Salazar y Castro, Madrid, s/f.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, *Apuntes de sigilografía española*, Minaya, Guadalajara, 1993.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, *Un bordado heráldico leonés. El carbunco en los escudos medievales, separata de Armas é Trofeus. Revista de historia, heráldica, genealogía e de arte*, Instituto Portugués de Heráldica, Lisboa, 1963, págs. 1-19.

-MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino; RAMOS AGUIRRE, Mikel y OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, Esperanza, *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 1995.

-MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo y BERNIS MADRAZO, Carmen, "Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II). Traje, aderezo, afeites", en *Cuadernos de la Alhambra*, n°s 15-17, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1979-1981, págs. 89-154.

-MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Sobre miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1958.

-MENÉNDEZ PIDAL, Juan, "Noticias de la orden de Santa María de España", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo XVII, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1907. (*)

-MENÉNDEZ PIDAL, Juan, *Catálogo de los sellos españoles de la Edad Media, del Archivo Histórico Nacional*, Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1921.

-MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Crónicas generales de España*, Blass y Cia, Madrid, 1918.

-MENJOT, Denis, "Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, págs. 127-138.

-MESURET, Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe siècle, Languedoc - Catalogne septentrionale - Guienne - Gascogne - Comté de Foix*, A. et J. Picard et Cie, Paris, 1967.

-MIGUÉLEZ, Manuel P., *Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca del Escorial. Relaciones históricas*, Imprenta Helénica, Madrid, 1917.

-MILES, Geroge C., "Bonhom de Barcelone", en *Études d'orientalisme a la mémoire de Lévi-Provençal*, G. P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1962, págs. 683-693.

-MILIÁN BOIX, Manuel y SIMÓ CASTILLO, Juan B., *El Maestrazgo histórico y Morella (puertos y comarca). Historia y Arte*, Castell, Vinarós-Castellón, 1983.



- MILIÁN BOIX, Manuel, *El papa Luna y su evocación en el arte castellonense, Basílica Pontificia del Castillo de Peñíscola, del 8 al 15 de agosto de 1982*, Excelentísima Diputación Provincial de Castellón, Castellón, 1982.
- MILICUA SÁNCHEZ, José, "La pintura flamenca", en *Historia Universal del Arte*, vol. V, Planeta, Barcelona, 1993.
- MILLARES CARLO, Agustín, "Manuscritos visigóticos. Notas bibliográficas". Publicado en *Monumenta Hispaniae Sacra*, vol. I, Instituto P. Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid-Barcelona, 1963.
- Millenum. Història i art de l'esglèsia catalana, Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.
- MINGORANCE Y RICART, Francisco Javier (Coord.), *I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Octubre de 1989, Gama Gráfica, Aguilar de Campoo, 1989.
- MINIERI RICCIO, Camillo, "Alcuni fatti di Alfonso di Aragona", en *Archivio Storico per le province napoletane*, n° VI, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1881. (*)
- MIQUEL CARBONELL, Pere, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Tip. J. E. Monfort, Barcelona, 1864. (*)
- MIQUEL JUAN, Matilde, "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", en *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2003, págs. 781-814.
- MIQUEL ROSELL, Francisco, *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sección de Estudios Medievales de Barcelona, Barcelona, 1945-1947.
- MIRA CASTERÀ, Joan Francesc, *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador*, Biografies Bromera, Alzira, 2002.
- MIRET I SANS, Joaquim, "Escolars catalans a l'estudi de Bolonia en la XIIIa centuria", en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, n° 8, Jaume Depús, Barcelona, 1915-1916, págs. 137-155.
- Miscel.lània dedicada a la memòria de Mossén Manuel Milián Boix (Morella, 1908-1989)*, Asociación Amigos de Morella y Comarca, Morella, 1991.
- Miscel.lània Puig i Cadafalch. Recull d'Estudis d'Arqueologia, d'Història de l'Art i d'Història oferts a Josep M^a Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951.
- Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, Edilán, Madrid, 1977.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura y Caja Salamanca y Soria, Cáceres-Madrid, 1992.
- MOLIN, Jean-Baptiste, "L'icónographie des rites nuptiaux", en *Actes du 102e Congrès des Sociétés Savantes. Études sur la fiscalité au Moyen Age*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1977, págs. 353-366. (*)
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1993, págs. 74-85.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)", en *Locus Amoenus*, n° 2, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 1996, págs. 125-138.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", en *XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte: el Mediterráneo y el Arte Español. Valencia, septiembre de 1996*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, págs. 87-92.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Históricoeclesiásticas*, n° 70, Balmesiana, Barcelona, 1997, págs. 5-24.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez, pintor y miniaturista de Corte", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 519-529.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, "San Carlomagno", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 146-148.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Jaume Huguet*, Colección Historia 16, Madrid, 1992.
- MOLINS, José Luis, "Poblet", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno



- de Navarra, Pamplona, 1998⁴, págs. 372-389.
- Monasterios románicos y producción artística*, Fundación Santa María la Real, Santa María la Real, 2003.
- MONNERET DE VILLARD, Ugo, "Le monetazione nell'Italia barbara" en *Rivista Italiana di Numismatica*, Società Numismatica Italiana, Milano, 1919, págs. 73-118. (*)
- MONSALVATGE I FOSCAS, Francisco, *El obispado de Elna*, Impr. y Libr. de sucesores de J. Bonet, Olot, 1911. (*)
- MONTANER FRUTOS, Alberto, *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución "Fernando el Católico" Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1995.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago", en *Compostellanum*, XXX, 1985, págs. 395-430 o "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wilielmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, 1989, págs. 35-51. (*)
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *El pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Servicio de Publicaciones de Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, págs. 27-30.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La miniatura en los tumbos A y B", en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio; LÓPEZ ALSINA, Fernando y MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid, 1985.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", en *Colloquio sul reimpiego di sarcofagi romani nel Medioevo. Pisa, 5-12 september 1982*, Marburger Winckelmann Programm, Marburg/Lahn, 1984, págs. 187-203.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wilielmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, 1989, págs. 35-51. (*)
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "The Tomb of Alfonso Asúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginning of Spanish Romanesque Sculpture", en *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in Leon-Castile in 1080*, Fordham University Press, New York, 1985, págs. 63-100.
- MORALES, Alfredo J., "Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 177-197.
- MOREL, Bernard, *Les joyaux de la couronne de France*, Monds Mercator et Albin Michel, Paris, 1988.
- MOREL-FATIO, Alfred M., *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Bibliothèque Nationale et Imprimerie Nationale, Paris, 1842.
- MORELLO, Giovanni, "Immagini dai libri d'ore", en CAVALLO, Guilielmo (Dir.), *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, de Luca, Roma, 1994.
- MORENO GARBAYO, Justa, "Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n° 26, Patrimonio Nacional, Madrid, 1970, págs. 41-44.
- MORENO I MEYERHOFF, Pedro, "Ressenya. L'ombre des ancêtres : essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté, Gayard, Paris, 2000", en *Paratge. Quaderns d'Estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i vexil·lografia*, n° 13, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil·lografia i vexil·lologia, Sant Cugat-Barcelona, 2001, págs. 105-106.
- MORERA, Emilio, *Monografía del Real Monasterio de Santas Creus. Traducción compendiada de la escrita en catalán por don Emilio Morera y publicada en la obra "Geografía General de Catalunya", que edita la Casa Alberto Martín, de esta Capital*, Publicación de la Sociedad de Atracción de Forasteros (Syndicat d'Initiative), Barcelona, 194...
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Artistas de la corte de los Reyes Católicos en Zaragoza", en *Archivo Español de Arte*, n° 280, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1997, págs. 426-431.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vols. XXXI-XXXIII, Museo Camón Aznar de Ibercaja. Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1988, págs. 183-310.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real", en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza, 2002, págs. 101-178.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Fernando el Católico y las artes", en *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, págs. 155-198.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "La iconografía real", en *Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, págs. 143-180.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)", en BELENGUER CEBRIÁ, Ernest (Coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso Internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, vol. III, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, págs. 53-120.



- MORTE GARCÍA, Carmen, "Patrocinio artístico de los reyes y de la nobleza en Aragón a finales del Gótico y durante el Renacimiento", en *Actes del I, II i III Col.loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Tortosa 1996-1999*, Ajuntament de Tortosa. Generalitat de Catalunya, Tortosa, 2000, págs. 147-188.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel, "Alfonso IV", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 114-118.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel; GARCÍA MARCO, Javier y RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad (Estudios preliminares, edición e índices)*, colección Documentos para la Historia de Daroca y su comunidad, nº 2, Centro de Estudios Darocenses, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995.
- MUNDÓ I MARCET, Manuel, "El pacte de Cazola del 1197 i el Liber Feudorum Maior. Notes paleogràfiques i diplomàtiques" en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1980, págs. 123-126. (*)
- MUNIER, Charles, "L'Ordo de celebrando concilio visigothique. Ses remaniements jusqu'au Xe siècle", en *Revue des Sciences religieuses*, nº XXXVII, Revue de la Faculté de Théologie Catholique de Strasbourg, Strasbourg, 1963, págs. 250-271.
- MUNTADA, Ana, "Un ejemplar de la "Genealogía de los reyes de España" de Alonso de Cartagena en manos de la emperatriz Isabel de Portugal", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, nº 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1994, págs. 169-184.
- MUNTANER, Ramón, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.
- MÜNZER, Jerónimo, *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam, excellentissimi viri artium ac utriusque medicinae doctoris Hieronimi Monetarii de Feltkirchen civis nurembergensis*, Manuscrito de la Hof. U. Staatsbibliothek de Munich, Cód. lat. Monacensis 431. (*)
- MUÑOZ PÁRRAGA, M^a del Carmen, "Las capillas palatinas", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 55-61.
- MUÑOZ ROMERO, Tomás, "Ensayo de Sfragística española. Importancia de este estudio. Plan de este ensayo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 9, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1883, págs. 84-85.
- MURATOVA, Xenia, "Un épisode de la pratique de travail des enlumineurs au XIIIe siècle: l'utilisation des motifs bibliques pour illustrer les écrits profans", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 545-554.
- MURRAY FANTOM, Glenn, "La moneda durante el reinado de Isabel la Católica", en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 243-264.
- MUT CALAFELL, Antoni, "Llibre de corts generals", en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, 1991, págs. 336-337.
- MUT CALAFELL, Antoni, "Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca", en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, 1991, págs. 343-347.
- MUT CALAFELL, Antoni, "Llibre de jurisdiccions i estils", en *Gran enciclopèdia de Mallorca*, Promomallorca, Palma de Mallorca, 1991, págs. 354-355.
- MUT CALAFELL, Antoni, "Registrum franchiesiarum et privilegiorum Civitatis et Regni Maioricarum o franqueses de Mallorca", en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, 1991, pág. 348.
- MÜTHERICH, F., "The library of Otto III", en *Bibliologia. Elementa ad librorum studia penitentia*, nº 4, Turnhout, Brépols. (*)
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval", en *Saitabí. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia*, nº 46, Universidad de Valencia, Valencia, 1996, págs. 293-319.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, "La fiesta cívica: el rito del poder real", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. III, Gobierno de Aragón. Dpto. de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 402-420.
- NARKISS, Bézalel, *Hebrew illuminated manuscripts*, Published by the Oxford University Press for the Israel Academy of Sciences and Humanities and the British Academy, London, 1982.
- NARKISS, Bézalel, *The golden haggadah*, The British Library, London, 1997.
- NAVAMUEL, Fray J., *Cueva de Santo Domingo*, Madrid, 1752. (*)
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (Ed.), *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunwerg, Barcelona-Madrid, 1992.



- NIETO ALCAIDE, Victor, "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", en *Fragmentos. Revista de Arte*, nºs 8 y 9, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, págs. 133-156.
- NIETO ALCAIDE, Victor, "Renovación e indefinición estilística. 1488-1526", en NIETO ALCAIDE, Victor; MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1993, págs. 13-96.
- NIETO ALCAIDE, Victor; MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1993.
- NIETO SORIA, José Manuel (Dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (Ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid, 1999.
- NOLAN, Kathleen, "The Queen's body and the institutional memory: the tomb of Adelaide of Maurienne", en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth y STAMATIS PEDERGAST, Carol (Eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, págs. 249-267.
- NTEDIKA, Joseph, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Etude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, Lovain-Paris, 1971. (*)
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", en *Fragmentos. Revista de Arte*, nº 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, págs. 72-84. Artículo luego publicado en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, págs. 9-20.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "Leonor de Aquitania en Fontevraud: la iconografía funeraria como expresión de poder", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (Ed.), *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, págs. 451-470.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "Los *gisants sculptés* de Fontevraud y la estrategia simbólica de la iconografía funeraria como expresión de poder", en *Poder y sociedad en la Galicia Medieval*, Tórculo, Santiago de Compostela, 1992, págs. 75-109.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII", en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 de octubre, 1990*. Seminario Alfonso VIII y su época. 1990, págs. 307-320.
- OCÓN ALONSO, Dulce, "El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón", en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1997, págs. 27-39.
- OIKONOMIDÈS, Nicolas, *Byzantine lead seals*, Dumbarton Oaks, Washington D. C., 1985.
- OLIVAR, Alexandre, "El llibre vermell" en *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pág. 332.
- OLIVAR, Alexandre, "Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat", en *Scripta et documenta*, nº 25, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1969.
- OLIVER Y ESTELLER, Bienvenido, "La nación y la realeza en los estados de la Corona de Aragón". *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1884, págs. 123-125.
- OLIVER, P. Jesús M^a, *Guía del Museo de Poblet*, Publicacions de l'Abadía de Poblet, Barcelona, 1982.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen, "La preparación del largo sueño y su recuerdo en la Edad Media. El rey de Aragón ante la muerte: del testamento a la crónica", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (Ed.), *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, págs. 225-240.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen, *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa). Edición crítica*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986.
- Ordinacions de la casa del Senyor Rey Pere IV, Joan I, Martí I, Ferrando I y don Alfonso V* (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 5986).
- ORTOLL, Ernest, "L'església del convent de Santa Maria de Pedralbes", en BALASCH, Ester y ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Publicacions Amics de la Seu Vella, Lérida, 1997, págs. 39-59.



- OUDOT DE DAINVILLE, Maurice, *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier*, Lafitte-Lauriol, Montpellier, 1952.
- PÄCHT, Otto, *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- PADILLA LAFUENTE, José Ignacio, *Les excavacions a l'església de Sant Andreu (Òrrius). Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals*, n° 2, Colecció Excavacions Arqueològiques a Catalunya, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, "Maestro de la conquista de Mallorca. Pinturas murales del Palacio Aguilar: campamento de Jaime I. Asalto a la ciudad de Mallorca", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 201-203.
- PALACÍN ZUERAS, María Cruz, "La batalla de Alcoraz en el arte de la Corona de Aragón. Siglos XV al XVIII", en *Arquitectura y Iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar (Sevilla, 9-12 de marzo de 1993)*, Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998, págs. 923-930.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "El ceremonial", en VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, 2 vols., Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1992.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "El tesoro real de la corona aragonesa y su función económica. Época de formación", en *Homenaje a don José M^a Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, Anubar, Zaragoza, 1977, págs. 275-303.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Estudio histórico de las Ordenaciones", en *El "Manuscrito de San Miguel de los Reyes" de las "Ordinacions" de Pedro IV*, Scriptorium, Valencia, 1994.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. 1, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 191-229.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Los símbolos de la soberanía en la Edad Media. El simbolismo de la espada", en *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1976, págs. 273-296.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, *El libro de la genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, vol. II. Estudio, transcripción y traducción, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Scriptorium, Valencia, 1995.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anubar, Valencia, 1975.
- PALACIOS SÁNCHEZ, Juan Manuel, *El Real Monasterio de Sijena. Introducción a la historia del monasterio*, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Confederación Española de Cajas de Ahorros, Zaragoza, 1980.
- PALAU I DULCET, Antoni, *Guia de Poblet. Conca de Barbarà*, II, Imprenta Romana, Barcelona, 1931.
- PALAZZO Èric, "Le livre dans les trésors du Moyen Age. Contribution à l'histoire de la *memoria* médiévale", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, año 52, Armand Collin, Paris, 1997, págs. 93-118.
- PALLAROLS, Tomàs, *La perla de Catalunya*. (*)
- PANOFISKY, Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vols. I-II, Harvard University Press, Cambridge, 1953. (*)
- PANOFISKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Phaidon Press Limited, London, 1992.
- PARDO CANALIS, Enrique, *Iconografía de Fernando el Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1963.
- PARKERS, Malcolm B., y WATSON, Alexander G. (Eds.), *Medieval scribes, manuscripts and libraries: essays presented to N. R. Ker*, Scolar Press, London, 1978.
- PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Sello se doble impronta de los Reyes Católicos", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 368.
- PASALODOS, Mercedes, *La reina y la corte de Castilla*, Comunidad de Madrid, Red Itiner, Madrid, 2004.
- PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1995.
- PASTOUREAU, Michel, "L'état et son image emblématique", en *Culture et idéologie dans la gènes de l'état moderne. Actes de la Table ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'École Française de Rome. Rome, 15-17 octobre 1984*, Collection de l'École Française de Rome, n° 82, École Française de Rome, Rome, 1985, págs. 145-153.



- PASTOUREAU, Michel, "Le Grand armorial équestre de la Toison d'Or", en *Revue de la Bibliothèque Nationale*, nº 8, III année, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1983, págs. 34-38.
- PASTOUREAU, Michel, "Le sceau médiéval", en *Pour la Science*, octubre, nº 72, Paris, 1983, págs. 14-22.
- PASTOUREAU, Michel, "Les couleurs de la mort", en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle y TRÉFFORT, Cécile, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 97-108.
- PASTOUREAU, Michel, "Les graveurs de sceaux et la création emblématique", en BARRAL I ALTET, Xavier (Org.), *Artistes, artisans et promotion artistique au Moyen Âge. Colloque international 2-6/5/1983*, vol I. "Les hommes", Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II, Haute-Brétagne, Picard, Paris, 1986, págs. 515-522.
- PASTOUREAU, Michel, "Les sceaux", en GENICOT, Luc Francis (Dir.), *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Institut d'Études Médiévales, Brépols-Turnhout-Belgium, 1981, págs. 9-76.
- PASTOUREAU, Michel, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, Paris, 1986.
- PASTOUREAU, Michel, *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, Temas de Hoy, Colección de Historia, Madrid, 1990.
- PASTOUREAU, Michel, *Traité d'héraldique*, Grands Manuels Picard, Paris, 1997.
- Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes. VII Congreso Español de Historia del Arte., Mesa I, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- PAULÍ, "El monasterio de Santa María de Junqueras", en *Ilustración Católica. Revista de literatura, ciencia y arte cristiano*, Asilo del S. C. de Jesús, Barcelona, 1935. (*)
- PÉDRIZET, Paul, *La vierge de la Miséricorde*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et Rome, Paris, 1908. (*)
- PEDRO IV, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.
- Pedro Marcuello. *Cancionero, edición, introducción y notas por José Manuel Blecua*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987.
- Pedro Marcuello. *Rimado de la conquista de Granada. Edición facsimil íntegra del ms. 604 (1339) XIV-D-14 de la Biblioteca del Museo Condé, Castillo de Chantilly*, Edilán, Madrid, 1995.
- PELÁEZ, Manuel J., "El pensamiento político catalán del siglo XV. Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya", en *Societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV*, Publicacions Amics de la Seu, Lleida, 1994. (*)
- PELLICER Y PAGÉS, José M^a, *Breve reseña del resultado de la visita al Real Monasterio de Santa María de Ripoll, escrita y presentada á la misma por el vocal delegado D. José María Pellicer y Pagés*, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Gerona, Imprenta y Librería de Vicente Dorca, Gerona, 1875.
- PELLICER Y PAGÉS, José M^a, *El monasterio de Ripoll. Memoria descriptiva de este célebre monumento en sus relaciones con la religión, las ciencias y el arte*, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Gerona, imprenta y librería de Vicente Dorca, Gerona, 1871.
- Pere Miquel Carbonell. *Cròniques d'Espanya, edició crítica d'Agustí Alcoberro de Chròniques de Espanya fins ací no divulgades. Que tracta dels nobles e invictíssims reys dels gots y gestes de aquells y dels comtes de Barcelona e reys de Aragó. Ab moltes coses dignes de perpètua memòria. Compilada per lo honorable y discret mossèn Pere Miquel Carbonell, escrivà y archiver del rey nostre senyor e notari públich de Barcelona. Novament imprimida en l'any MDXLVII, 2 vols., Barcino, Barcelona, 1997.*
- PEREDA ESPEJO, Felipe, "El cuerpo muerto del rey Juan II. Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Alta Edad Moderna)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, págs. 53-85.
- PEREDA ESPEJO, Felipe, "Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas", en COLOMA MARTÍN, Isidro y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (Eds.), *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga. Del 18 al 21 de septiembre de 2002*, tomo I, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, 2003, págs. 345-374.
- PEREIRA PAGÁN, Begoña, *El Papa Luna. Benedicto XIII*, Aldebarán, Madrid, 1999.
- PÉREZ GRANDE, Margarita, "Los reyes y la catedral de Toledo", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 253-260.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa, "Juan Guas. Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo", en HUESO SANDOVAL, M^a José (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, pág. 279.



- PÉREZ JIMENO, Cristina, "En torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n° 5, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1979, págs. 65-77.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, "De la unción a la coronación. Libro de la coronación de los reyes de Castilla y Aragón", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 97-98.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, *Catedrales góticas*, Jaguar, Madrid, 2003.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (Dir.), *La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995.
- PERICOT GARCÍA, Luis (Dir.), *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos Hispanos*, vols. II y III, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona, 1935.
- PEYRONNET, Georges, "La rivalité entre Alphonse le Magnanime et François Sforza", *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Gráficas Miramar, Palma de Mallorca, 1959, págs. 113-119.
- PICARD, Christophe, *L'Invention des groupes d'enlèvement dans l'art grec*, Ginebra, 1935. (*)
- PICCAT, Marco, "Sulla tradizione della salita al paradiso dell'imperatore Carlo Magno", en *Enfer et paradis: l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe. Actes du Colloque organisé par le Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale et la Société des Lettres, Sciences, et Arts de l'Aveyron, à Conques les 22 et 23 avril 1994*, Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, Conques, 1995. (*)
- PICHES Rosemary y WOOD, Anthony, *A European armorial of Knights of the Golden Fleece and 15th Century Europe from a Contemporary Manuscript*, London, 1971. (*)
- PIJOAN, Joan, "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana", en *Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. Cuadernos de trabajo*, vol. II, Imp. Blass, Madrid, 1914, págs. 1-20. (*)
- PIJOAN, Joan, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. VIII. Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000, Espasa Calpe, Madrid, 1954.
- PIJOAN, Joan, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXII. Pintura medieval, Espasa Calpe, Madrid, 1966.
- PINILLA, José M^a, "La numismática aragonesa del siglo XII", en *II Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Dedicado al siglo XII*, vol. I, Talleres tipográficos de Justo Martínez, Huesca, 1920, págs. 75-79.
- PIQUERO LÓPEZ, M. A. Blanca, "Virgen de los Reyes Católicos", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 448-449.
- PLADEVALL FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya*, vols. I-II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos; vol. III, Dels palaus a les masies, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003.
- PLADEVALL FONT, Antoni y CATALÀ ROCA, Francesc, *Els monestirs catalans*, Destino, Barcelona, 1968.
- PLADEVALL FONT, Antoni y RIU BARRERA, Eduard, "Els camins, els ponts i les creus de terme", en PLADEVALL FONT, Antoni (Dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, vol. III, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, págs. 291-297.
- PLAGNIEUX, Philippe, "La fondation funéraire de Philippe de Morvilliers, premier président du parlement. Art, Politique et Société a Paris sous la régence du duc de Bedford", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, tome 151.II, Société Française d'Archéologie, Paris, 1993, págs. 357-381.
- PLANAS BÁDENAS, *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Estudi General, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1998.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona", en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 251.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet", en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 585-598.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "El misal de santa Eulalia", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n° XVI, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984, págs. 33-62.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Els Usatges de la Paeria i les propostes artístiques lleidatanes al segon quart del segle XIV", en *Els Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV. Edició facsímil en commemoració dels 800 anys de govern municipal a Lleida*, La Paeria, Ajuntament de Lleida, Llérida, 1997.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "La miniatura catalana en los inicios del siglo XV: análisis de un códice escorialense", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, n° 108, Madrid, 1991, págs. 49-64.



- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Lecturas pías de los reyes: el libro de uso devocional durante los siglos del gótico" en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 461-473.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía". Separata del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1997-1998.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Rafael Destorrents y unos membra disjecta conservados en la Fundación Lázaro Galdiano", en *Goya. Revista de arte*, nº 271-272, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1999, págs. 194-202.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Rafael Destorrents. El Missal de santa Eulàlia", en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, págs. 229-239.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, "Un manuscrito catalán iluminado en torno a 1400: los Oficios de Devoción Privada (a.III.1) de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº LVIII, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Madrid, 1994, págs. 93-124.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina, *La miniatura catalana del período internacional. Primera generación*, Colección de Tesis microfichadas de la Universidad de Barcelona, nº 1354, Barcelona, 1992.
- Poblet. *Espai i temps. Text de Jesús M^a Oliver. Fotografies de Francesc Bedmar*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2000.
- Poder y sociedad en la Galicia Medieval*, Tórculo, Santiago de Compostela, 1992.
- Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas. 23 Semana de Estudios Medievales*. Estella, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1997.
- POLERÓ, Vicente, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII. Copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo*, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1903.
- POMARICI, Francesca, "Cavaliere", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1993, págs. 569-580.
- POMMIER, Eduard, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris, 1998.
- PONS I MARQUÈS, Joan, *Cartulari de Poblet. Edició del manuscrit de Tarragona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1938. (*)
- PONS TRAVAL, Juan Bautista, *Monasterio de Santas Creus. Memoria descriptiva por don Juan Bautista Pons Traval leída en la excursión verificada á dicho monasterio por la Asociación el 29 de mayo de 1892*, Tipografía de Balmas, Casamajó y Comp^a, Barcelona, 1896.
- PONSI I GURÍ, Josep M^a, "Constitucions Conciliars Tarraconenses", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, vol. XLVIII, Balmesiana, Barcelona, 1975. (*)
- PONZ, Antonio, *Viaje de España. Edición de viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, Madrid, 1788, editada por la viuda de Ibarra, hijos y compañía*, 4 vols., Aguilar, Madrid, 1988.
- PORCHER, Jean, *Le Bréviaire de Martin d'Aragon*, Nomis, Paris, 1952.
- PORTELA SILVA, Ermelindo y PALLARÉS MÉNDEZ, M^a Carmen, "Los espacios de la muerte", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, págs. 27-36.
- PORTELA SILVA, Ermelindo y PALLARÉS MÉNDEZ, M^a Carmen, "Muerte y sociedad en la Galicia Medieval (ss. XII-XIV)", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, págs. 21-29.
- PORTELA SILVA, Francisco José, "La escultura en Segovia en tiempos de Isabel I de Castilla", en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 177-189.
- PORTER, Anthony Kingsley, "The tomb of doña Sancha and the romanesque art of Aragón", en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XLV, nºs CCLVI-CCLXI, july.december, The Burlington Magazine Limited, London, 1924, págs. 165-179. Aunque se ha consultado esta versión, existe la traducción "La tumba de doña Sancha y el arte románico en Aragón", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. LXXXIX, cuaderno I, julio.septiembre, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1926, págs. 119-133.
- PORTER, Anthony Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture*, tomo II, Pantheon, Firenze, 1928, págs. 22-24. Se ha consultado la edición española *La escultura románica en España*, 2 vols., Gustavo Gili, Madrid, 1928.
- POST, Chandler Rathfon, *A history of spanish painting*, 14 vols., Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1930-1958.



- POZA YAGÜE, Marta, "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 393-398.
- POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº XV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003, págs. 9-28.
- POZA YAGÜE, Marta, "Ramiro I y Aparicio Escolástico (placa del arca de San Millán)", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, pág. 396.
- POZA YAGÜE, Marta, "*Rex caput ecclesiae, codex Aemilianensis*", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 105-106.
- PRADA, Fray Vicente, *Sepulcros de la casa R^l. de Aragon, Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona, Varones, Señores de Vassallos, Cavalleros, Obispos, Abades, y otros muchos, que descansan, y eligieron sepultura en el Insigne y R. Monasterio de Nr^o S^a. De Poblet, Orden del Cister. Elucidados por un indigno Monge de dicho R^l. Monast^o. Dedicados A la Concepcion Purissima de la Reyna y Emperatriz de los Cielos María S^a. Nr^o. Año 1692*, Biblioteca de Poblet, Ms. Arm. VI. C. 19.39.
- Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia, 1993.
- PRINET, Max, "L'origine du type des seaux à l'écu timbré", en *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Imprimerie Nationale, Paris, 1910. (*)
- PUIG I CADAVALCH, Josep y MIRET I SANS, Joaquim, "El Palau de la Diputació General de Catalunya", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1909-1910. (*)
- PUIG I CADAVALCH, Josep, "Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus", en *Anuari de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1931, págs. 123-138.
- PUIGARNAU TORRELLÓ, Alfons, "Iconología política en la Cataluña medieval", en *Anuario de Estudios Medievales*, nº 32/1, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2002, págs. 75-89.
- PUIGARNAU TORRELLÓ, Alfons, "Muerte e Iconoclastia en la Cataluña medieval", en *Millennium: Fear and Religion. Milenio: Miedo y Religión. Millénaire: Peur et Religion. IV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, miembro de la International Association for the History of Religions. 3 al 6 de febrero de 2000*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2000, s/p.
- PUIGGARÍ LLOBET, José, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estado político-social; estética y artes; costumbres, lujo, modas; técnicas y análisis de trajes y armas en sus diferentes variedades; cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1890.
- PUIGGARÍ, José, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886. Se ha consultado la reproducción del servicio de librerías París-Barcelona, Valencia, 1993.
- QUARRÉ, Pierre, "Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, vol. I, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, 1976, págs. 457-464.
- QUARRÉ, Pierre, "Les pleurants avant et après Sluter", en *Les pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe. 2^a éd. Revue et complétée*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des ducs de Bourgogne, Imprimerie Darantière, Dijon, 1971, págs. 11-19.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo, "Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas", en *Museum, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. II, establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, 1912, págs. 128-149.
- QUIÑONES, Ana M^a, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Encuentro, Madrid, 1995.
- RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981.
- RÀFOLS I FONTANALS, Josep Francesc (Dir.), *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, 3 vols., Catalanes S. A. y La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1990.
- RAIZMAN, David, "A rediscovered illuminated manuscript of st. Ildefonsus's *De Virginitate Beatae Mariae* in the Biblioteca Nacional in Madrid", en *Gesta*, vol. XXVI, International Center of Medieval Art, Paris, 1987, págs. 37-46. (*)
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloisa, "Bases de la simbología monetaria", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 159-174.



- RAMÍREZ VAQUERO, Eloisa, "Estella", en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998^a, págs. 126-141.
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloisa, "Imagen monetaria de los monarcas foráneos", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, págs. 343-350.
- RAMÓN DE HUESCA, P. Fr. y DE ZARAGOZA, Lamberto, *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, 2 vols., Oficina de D. Josef de Ezquerro, Pamplona, 1780. (*)
- RAMOS AGUIRRE, Mikel, "Ornamentos para heráldicos de la casa real de Navarra", en *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n° III, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Madrid, 1993-1994, págs. 109-124.
- RANDALL, Lilian M. C., *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1966.
- RAYNAUD, Christiane, "La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au début du XV^e siècle", en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, n° 9 "Pouvoirs et controles socio-politiques", Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Nice, Nice, 1989, págs. 149-167.
- RAYNAUD, Christiane, "Mythologie politique et histoire dans la Chronologie universelle d'Orleans (ms. 470)", en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, Paris, 1993, págs. 235-268.
- RAYNAUD, Christiane, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Armand Colin, Paris, 1997.
- RAYNAUD, Christiane, *Mythes, cultures et sociétés. XIIe-XVe siècles*, Le Léopard d'or, Paris, 1995.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte Cristiano*, tomo 1, 5 vols., Serbal, Madrid, 1996.
- RECHT, Roland, "Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale", en *Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlhaus Nachf, Wien-Köln, 1986, págs. 189-201.
- REDONDO CANTERA, M^a José y ZALAMA, Miguel Ángel (Coords.), *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Salamanca, 2000.
- REDONDO CANTERA, M^a José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid, 1987.
- RÉFFICE, Paola, "Genealogia", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1995, págs. 488-491.
- REGLÀ, Juan, *Història de Catalunya*, Aedos, Barcelona, 1969. (*)
- REMNANT, G. L., y. ANDERSON, M. D., *A Catalogue of Misericords in Great Britain. An Essay on their Iconography*, Clarendon Press, Oxford, 1969.
- REVENGA, Luis (Ed.), *Los reyes bibliófilos, exposición en la Biblioteca Nacional, junio-septiembre de 1986*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.
- REY, Marc-Michel, *Histoire du Drapeau, des couleurs et des insignes de la monarchie française*, 2 vols., Techener, Paris, 1837. (*)
- Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992.
- RIBEIRO DE VASCONCELLOS, Antonio G., *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão (o Rainha Santa)*, 2 vols., Coimbra, 1894. (*)
- RICHARD, Jean Claude-Michel, "Les monnaies "à la croix": Corpus des illustrations", en *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1972, págs. 97-111.
- RICHARDSON, Edward, *The monumental efigies of the Temple Church, with an account of their restoration in the year 1842*, Longman Brown Green and Longmans, London, 1843.
- RICO, Francisco, "Signos e indicios en la portada de Ripoll", artículo de 1976 consultado en el compendio *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1994, págs. 107-176.
- RIERA I VIADER, Sebastià, "El mostassaf i el control del consum (s. XIII-XVIII)", en *L'Avenç*, n° 60, Barcelona, 1983, págs. 21-25.
- RIERA I VIADER, Sebastià, "Les fonts municipals del període 1249-1714. Guia d'investigació", en *Barcelona. Quaderns d'Història*, n° 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2000, págs. 239-271.
- RIERA VIADER, Sebastià, "Commentaria super Usaticis Barchinonae", en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, pág. 187.
- RIERA VIADER, Sebastià, "Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de sant Antoni", en *La Barcelona gòtica*,



- Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, pág. 217.
- RIERA VIADER, Sebastià, "Libre verd vol. I", en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, pág. 188.
- RIESCO TERRERO, Ángel, "Introducción a la sigilografía", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1978.
- RIESCO TERRERO, Ángel, "Predominio o más bien equilibrio entre los valores identificativos, artísticos, ornamentales y jurídico-diplomáticos de los sellos anteriores al Renacimiento: del sello protohistórico al sello medieval y prerrenacentista", en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año XLIX, nºs 286-287, Instituto Luis de Salazar y Castro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, págs. 471-496.
- RINGBOM, Sixten, *Les images de dévotion (XIIe-XVe siècle)*, Gérard Montfort, Paris, 1995.
- RIU, Manuel, "Alguns costums funeraris de l'Edat Mitjana a Catalunya", en RIU, Manuel (Dir.), *Necròpolis i sepultures medievals de Catalunya. Acta mediaevalia*, annex 1, Departament d'Història Medieval, Institut d'Història Medieval, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1982, págs. 29-51.
- ROBERTS, Helene E. (Ed.), *Encyclopedia of comparative iconography. Themes depicted in works of art*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago-London, 1998.
- ROBERTS, Lawrence D. (Ed.), *Approaches to Nature in the Middle Ages. Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Birmingham-New York, 1982.
- ROCA, Jopeph M^a, "Documents historichs comunicats per en Joseph M^a Roca. La devoció de la Reyna d'Aragó Dona Elienor de Sicilia a Madona Sancta Maria de Montserrat", en *Analecta Montserratensia*, nº V, Abadía de Montserrat, Montserrat, 1922, págs. 430-440.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz, "El poder real y los rituales públicos de exaltación de la monarquía en una ciudad aragonesa: Daroca (1449-1525)", en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. III, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 460-478.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Alejandro, "Hesper, el vespro y el verpertino: elementos de continuidad entre el milenarismo stáufico y el ciclo profético del imperio aragonés", en BARRIO BARRIO, Juan Antonio; CABEZUELO PLIEGO, José Vicente y JIMÉNEZ ALCÁRAZ, Juan Francisco (Eds.), *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, págs. 685-697.
- RODRÍGUEZ I LÓPEZ-ROS, Sergi, "El Príncep de Viana, un enigma històric", en *Regalia catalana. Butlletí de la Societat d'Estudis Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1999, págs. 19-24.
- RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel, *Alfonso X y su época. El siglo del rey Sabio*, Carroggio S. A., Barcelona, 2001.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ Ángel y MARTÍN, José Luis, *La España de los Reyes Católicos. La unificación territorial y el reinado (siglos XIV-XV)*, vol. 5 de la colección Historia de España, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- ROIG I JALPÍ, Joan Gaspar, *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona y cosas memorables suyas eclesiásticas y seculares, assi de nuestros tiempos, como passados: vida, martyrio ... de San Narciso ...; y Defensa de la entrada de Carlos en Grande en Cataluña en una apologetica ...; el autor de esta obra, que es Fr. Iuan Gaspar Roig y Jalpi*, impreso por cuenta del autor, Barcelona, 1678. (*)
- ROMAN, Joseph, *Manuel de sigillographie française*, Picard, Paris, 1912.
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel, "El sello en el documento diplomático", en CARMONA DE LOS SANTOS, María; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino; ROMERO TALLAFIGO, Manuel y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, *De sellos y blasones. Sigiloheraldica para archiveros*, S. y C. editores, Carmona, 1996, págs. 68-70.
- ROMERO, Anne-Marie, *Saint Denis. La mantée des pouvoirs*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites: Presses du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, 1992.
- ROSARIO, Iva, *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge, 2000.
- ROSENDE VALDÉS, Andrés A., "Los Reyes Católicos y Compostela: política y devoción", en VIGO TRASANCOS, Alfredo (Ed.), *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades. Culto poder y Mecenazgo*, nº 10, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998, págs. 77-109.
- ROSENMAN, Barry Charles, *The Royal Tombs in the Monastery of Santes Creus*, Ann Arbor, Michigan, Dissertation Information Service, University of Minnesota, Minnesota, 1991.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo, *Catálogo. Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo; ALOMAR ESTEVE, Antonio y SÁNCHEZ-CUENCA, Felipe, *Pintura gòtica mallorquina. Exposición de las obras restauradas por la Fundación Juan March*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965.



- ROSTAVTSEV Y PROV, M. M., *Catalogue des ploms de la Bibliothèque Nationale*, 1900. (*)
- ROUSE, Richard H., y ROUSE, Mary A., *Manuscripts and their makers. Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, 2 vols., Harvey Miller Publishers, London, 2000.
- ROUX, Jean-Paul, *Le roi. Mythes et symboles*, Fayard, Paris, 1995.
- ROVIRA I PORT, Jordi y CASANOVAS I ROMEU, Àngels, “El complejo pictórico del castillo de Alcañiz”, en BENAVENTE SERRANO, José Antonio (Coord.), *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, 1995, págs. 369-424.
- ROVIRA Y ERMENGOL, José, *Usatges de Barcelona i Commemoracions de Pere Albert*, Barcino, Barcelona, 1933. (*)
- ROY MARTÍN, M^a José y NAVARRO BONILLA, Diego, “La librería del rey Martín I el Humano: aproximación metodológica para su estudio”, en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 1369-1381.
- ROYES I PIJOAN, M^a Montserrat, “Crónica de Jaime I o *Llibre dels Feits*”, en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, pág. 10.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, “La institució de la biblioteca reial a Poblet en temps de Pere el Cerimoniós”, en RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Història i historiografia*, Colecció Obres de Jordi Rubió i Balaguer, n^o VI, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Abadia de Montserrat, Montserrat, 1987.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Vida española en la época gótica. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por la editorial Alberto Martín*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni, “Estudi sobre la elaboració de la crònica de Pere'l Cerimoniós”, en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1909-1910, págs. 541-551. (*)
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsímil de l'any 2000)*, 2 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908.
- RUCQUOI, Adeline (Coord.), *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Ámbito, Valladolid, 1988.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, “Carta de Hermandad”, en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Ministerio de Educación y Cultura, Museo del Prado, AFEDA, Madrid, 2000, págs. 136-137.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, “Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants”, en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1993, págs. 104-108.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, “Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico”, en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 67-79.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, “Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes”, en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Barcelona. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona-Palma, 1998, págs. 21-43.
- RUIZ I QUESADA, Francesc, “Retrat hipotètic de Jaume I”, en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 1999, pág. 146.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, “El Caballero Victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, 1979, págs. 271-283.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, “La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos”, en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 599-608.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986.
- RUIZ, Teófilo F., “Images of Power in the Seals of the Castilian Monarchy: 1135-1469”, en *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años. Anexos de Cuadernos de Historia de España*, vol. IV, Instituto de Historia de España, Buenos Aires, 1986, págs. 455-463.
- RUIZ, Teófilo F., “Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Age”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre*, Armand Collin, Paris, 1984, págs. 429-453.
- RUSSO, Daniel, “Les modes de représentation du pouvoir en Europe dans l'iconographie du XIV^e siècle. Études comparées”, en BLANCHARD, Joël (Ed.), *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age. Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994*, Picard, Paris, 1995, págs. 177-198.



- RYDER, Alan, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia. 1396-1458*, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, Valencia, 1992.
- S'JACOB, Henriette, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, 1954. (*)
- SABATÉ, Flocel, "La mort d'Alfons el Magnànim: coneixença, divulgació i repercussió de la notícia", en D'AGOSTINO, Guido y BUFFARDI, Giulia (Eds.), *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, 2000, págs. 1891-1910.
- SABATÉ, Flocel, *Cerimònies fúnebres i poder municipal a la Catalunya baixmedieval*, Colecció Episodis de la Història, n^{os} 333-334, Rafael Dalmau, Barcelona, 2003.
- SABATÉ, Flocel, *Lo senyor rei és mort! Actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*, Universitat de Lleida, Estudi General, n^o 1, Lleida, 1994.
- SABATER, Tina, *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat Illes Balears. Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2002.
- SAENZ DE MIERA, Jesús, "Medalla del conde de Tendilla", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 317.
- SÁENZ DÍEZ, Juan, "la fórmula "fi-sana" en las emisiones de Al-Andalus", en *Numisma*, año XL, n^{os} 222-227, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1990, págs. 47-56.
- SAGANTA, Rosa M^a, "Libro de la cadena del concejo de Jaca", en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, pág. 328.
- SAGANTA, Rosa M^a, "Libro de la cadena del concejo de Jaca", en *Signos. Arte y cultura en el alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993, pág. 328.
- SALAS RICOMÁ, Ramón, *Guía histórica y artística del monasterio de Poblet*, Establecimiento Tipográfico de F. Aris e Hijo, Tarragona, 1893.
- SALAS RICOMÁ, Ramón, *Guía histórica y artística del monasterio de Santas Creus*, Establecimiento tipográfico de F. Aris e Hijo, Tarragona, 1894.
- SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León*, Imprenta Real, Madrid, 1794. (*)
- SALET, Francis, "Charles V et Jeanne de Bourbon", en *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, págs. 244-245.
- SALET, Francis, "Chronique. Primitifs du XIVE siècle", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, n^o 240, Société Française d'Archéologie, Paris, 1982, págs. 240-243.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser, "Alfons IV, el Magnànim (1416-1458)", en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 164-168.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser, "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa", en *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 25/2, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Estudios Medievales, Barcelona, 1995, págs. 699-759.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser, "Las demandas de la coronación de Fernando I en el reino de Aragón", en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 1409-1427.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser, "Pere IV, el Conestable de Portugal (1463-1466)", en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 178-181.
- SALMI, Mario, "Un monumento della scultura pisana a Barcellona", en *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Igino Benvenuto Supino, a cura della Rivista d'Arte*, Firenze, 1933, págs. 125-139. (*)
- SALMI, Mario, *La miniatura italiana*, Banca Nazionale del Lavoro, Roma, 1955.
- SALRACH, Josep M^a y AVENTÍN, Mercè, *Conèixer la història de Catalunya*, vol. I, Dels orígens al segle XII, Vicens Vives, Barcelona, 1985.
- SALRACH, Josep M^a y AVENTÍN, Mercè, *Conèixer la història de Catalunya*, vols. 1 y 2, Vicens Vives, Barcelona, 1990.
- SALRACH, Josep M^a, "Primera dinastia: els Bel.lònides. Guifré I (878-897)", en Josep M^a SANS I TRAVÉ (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Col.lecció Som i Serem, 16, Generalitat de Catalunya, Edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 44-49.



- SALRACH, Josep M^a, “Ramón Berenguer IV, el Sant (1131-1162)”, en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, págs. 95-102.
- SALRACH, Josep M^a, *Història de Catalunya*, vol II, El procés de feudalització (segles III-XII), edicions 62, Barcelona, 1987.
- SALRACH, Josep M^a, *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, vol. I, Edhasa, Barcelona, 1982.
- SAMÀ, Caterina, “Porte de bronze du Château-Neuf de Naples”, en *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Somogy, Paris, 2001, págs. 392-393.
- SAN VICENTE PINO, Àngel, “El códice y su transcripción”, en VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, 2 vols., Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1992.
- SAN VICENTE, Àngel, *Isabel de Aragón. Rainha de Portugal*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1995. (*)
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, “La primitiva organización monetaria de León y Castilla”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, n^o 5, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1928.
- SÁNCHEZ ALMELA, Elena, “Códices de fundación de Vall de Crist”, en *La luz de las imágenes. Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999, vol. II, Áreas Expositivas y análisis de obras (**)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pág. 258.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa”, en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes. VII Congreso Español de Historia del Arte*, Mesa I, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, págs. 92-148.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Espiritualidad mendicante y arte gótico”, en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, n^{os} 7-8, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, págs. 333-353. (*)
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Imagery and Interactivity: Ritual Translation at the Saint's Tomb”, en LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (Eds.), *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout Belgium, 2002, págs. 21-38. (*)
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “Monumenta et memoriae: The thirteenth-century episcopal panteón of León Cathedral”, en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth y STAMATIS PEDERGAST, Carol (Eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, págs. 269-299.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, “La fortuna sevillana del códice florentino de las “Cantigas”: tumbas, textos e imágenes”, en *Quintana. Revista do Departamento de Historia do Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, págs. 257-274.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “El dibujo de Juan Guas (arquitecto español del siglo XV)”, en *Arquitectura*, n^o 115, año X, noviembre, Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, 1928, págs. 339-347.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Institución Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los pintores de Cámara de los reyes de España*, Hauser, Madrid, 1916.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, “El libro en la Baja Edad Media. Corona de Aragón y Navarra”, en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, págs. 223-274.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, Ollero y Ramos, Madrid, 1993.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, “Nobleza y poder militar en el arte tardomedieval y renacentista”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (Siglos XV-XVIII)*. *Actas de las III Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla, 9-12 de marzo de 1993*, Cátedra General Castaños, Sevilla, 1998, págs. 623-634.
- SÁNCHEZ USÓN, M^a José, “Petronila”, en CENTELLAS SALAMERO Ricardo (Coord.), *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 60-66.
- SÁNCHEZ, Miquel, “Impuls comercial i financer entre el 1200 i el 1350: mercaders i bankers”, en *Història de Catalunya*, vol. III, Salvat, Barcelona, 1978, págs. 106 y sig.
- SÁNCHEZ-AMEJEIRAS, Rocío, “Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb”, en LAMIA, Stephen y VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth, *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Brepols, Turnhout, 2002, págs. 21-38.
- SANCHÍS SIVERA, José, “Pintores medievales en Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIV, enero.diciembre, Publicación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1928, págs. 3-64.



- SANCHÍS SIVERA, José, "Pintores medievales en Valencia", en *Estudis Universitaris catalans*, vol. IV, Institutió Patxot, Barcelona, 1912, págs. 211-246, 296-328 y 444-472.
- SANCHÍS SIVERA, José, "Pintores medievales en Valencia", en *Estudis Universitaris catalans*, vol. VII, Institutió Patxot, Barcelona, 1912, págs. 25-103.
- SANCHÍS SIVERA, José, *Dietari del capellá d'Anfós el Magnànim. Instrucció, Notes i Transcripció per Josep Sanchís y Sivera*, Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia, 1932.
- SANCHÍS SIVERA, José, *Pintores medievales en Valencia*, Tipografia l'Avenç-Massó-Casas, Valencia, 1930. (*)
- SANDLER, Lucy Freeman, "Gothic manuscripts, 1285-1385", *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, vol. I, Harvey Miller-Oxford University Press, London, 1986. (*)
- SANFAÇON, Roland, "Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse", en *Cahiers de Civilisation médiévale, Xe-XIIIe siècles*, tomo III, n^{os} 1-4, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, 1970, págs. 139-147.
- SANGORRÍN Y DíEZ-GARCÉS, D. Dámaso, *Libro de la cadena del concejo de Jaca. Documentos reales, episcopales y municipales de los siglos X, XI, XII, XIII y XIV*. Transcripción, traducción y anotaciones del cronista de la ciudad D. Dámaso Sangorrín y Díez-Garcés, deán de la catedral, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1997.
- SANONER, G., "Le portail de Santa Maria de Ripoll", en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, Société Française d'Archéologie, Paris, 1923, págs. 373-374. (*)
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, *Els trecentistes catalans*, S. Babra, Barcelona, 1924. (*)
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Tipografía l'Avenç, Barcelona, 1906. (*)
- SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002.
- Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza, 2002.
- Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in Leon-Castile in 1080*, Fordham University Press, New York, 1985.
- SANTOS, Serge, *Saint-Denis, dernière demeure des rois de France*, Zodiaque, Paris, 1999.
- SANZ ARIZMENDI, A. Claudio, "Las primeras acuñaciones de los Reyes Católicos", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1920, págs. 68-80.
- SANZ, M^a Jesús, "Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la Catedral de Sevilla", en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, n^{os} 229-230, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1992, págs. 50-55.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "Fernando I", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 144-148.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban, *Alfonso V el magnánimo. La imagen real. Exposición organizada por el Justicia de Aragón en el Palacio del Justiciazgo, 17 diciembre 1996 - 19 enero 1997*, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 1996.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Flammarion, Paris, 1972.
- SAULNIER-PINSARD, Alix, "Le livre d'heures de Marie de Navarre", en SESTI, Emanuela (Ed.), *La miniatura italiana tra gotico en rinascimento. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Crotona, 24-26 settembre, 1982*, Leo S. Olschki, Firenze, 1985, págs. 35-50.
- SAURET GUERRERO, Teresa y QUILES FAZ, Amparo (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo I. Ponencias y Comunicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001.
- SAVÈS, George, "Le nouveau chemin des monnaies 'à la croix'", en *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1972, págs. 121-138.
- SCHELLER, Robert W., *A survey of medieval model books*, Evern F. Bohn, N.V. Haarlem, 1963.
- SCHENA, Olivetta, *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, Torre Cagliari, Cagliari, 1983.
- SCHLUMBERGER, Gustave, *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Leroux, Paris, 1884. (*)
- SCHMIDT, Gerhard, "Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich", en *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Ophrys, Paris, 1981, págs. 269-280. (*)
- SCHMITT, Jean-Claude, "Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit medieval", en *Annales. Histoire, Sciences Sociales. Revue publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du*



Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre, año 48, nº 6, noviembre.diciembre, Armand Collin, Paris, 1993, págs. 1471-1495.

-SCHMITT, Jean-Claude, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari-Roma, 1999.

-SCHNEIDER, Norbert, *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670*, Taschen, Madrid, 2002.

-SCHRAMM, Percy Ernst, "Der König von Aragon. Seine Stellung in Staatsrecht (1276-1410)" en *Historisches Jahrbuch*, nº 74, Shanabel-Fletsxchift, 1955, págs. 99-123. (*)

-SCHRAMM, Percy Ernst, *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid, 1960.

-SCHÜTZ, Karl y VITALE, Andrea, "Anonimo fiammingo. Ritratto di Ferdinando II di Aragona, detto il Cattolico", en *I Borgia. L'arte del potere. Palazzo Ruspoli. Roma*, Electa, Roma, 2002, págs. 109-110.

-SCHÜTZ, Karl, "Fernando II, rey de Aragón", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, pág. 370.

-SCHÜTZ, Karl, "Retrato del rey Fernando el Católico de Aragón", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, pág. 419.

-SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "Ecos del *Speculum maius* en el artesanado de la Catedral de Teruel", en *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Guara, Zaragoza, 1980, págs. 21-25. (*)

-SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, "El complejo problema del artesanado y su entorno cultural", en RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981, págs. 21-29.

-SED-RAJNA, Gabrielle, "Le manuscrit enluminé, témoin de l'histoire", en GLENISSON, Jean (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1988, págs. 181-187.

-SEGURA Y BARREDA, José, *Morella y sus aldeas. Geografía, Historia, Tradiciones, Costumbres, Industria, Varones ilustres, etc. de esta antigua población y de las que fueron sus aldeas. Edición facsímil de Amigos de Morella y su Comarca*, tomo III, Impr. De F. Javier Soto, Morella, 1868.

-SELLA, Pietro, *Le bolle d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1934.

-SERRA DESFILIS, Amadeo, "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", en *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, nº 41, Art i Figuració a l'Edat Mitjana, vol. XVII, Afers, Calarreja, 2002, págs. 15-35.

-SERRA DESFILIS, Amadeo, "El consell de Valencia y el embelliment de la ciutat, 1412-1460", en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia, 1993, págs. 75-79.

-SERRA DESFILIS, Amadeo, "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón", en *Locus Amoenus*, nº 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 2002-2003, págs. 57-74.

-SERRA Y GIBERT, Jaume, *Álbum de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867. Publicado por encargo de la misma academia por J. Serra y Gibert*, Imprenta Celestino Verdaguer, Barcelona, 1868².

-SERRANO COLL, Marta, "El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso", en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma, del 20 al 23 de octubre de 2004, Mesa I. De la recepción a la reformulación. La trayectoria del modelo en las épocas antigua y medieval*, Comité Español de Historia del Arte, Sección de Historia del Arte, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004. (En prensa).

-SERRANO COLL, Marta, "Imágenes figurativas de la reina de Aragón. Estudio aproximativo", en SAURET GUERRERO, Teresa y QUILLES FAZ, Amparo (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo I. Ponencias y Comunicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA), Málaga, 2001, págs. 517-533.

-SERRANO MARTÍN, Eliseo (Ed.), *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994.

-SERRANO Y SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la Pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XXXVI Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1917. (*)

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, "El Ducado/Principado de Gerona y la monarquía aragonesa bajomedieval", en *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Universidad de Zaragoza. Facultad de Filosofía y Letras.



Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1999, págs. 1507-1518.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, "El poder real", en VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, 2 vols.*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1992, págs. 87-102.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, "La Adoración de los Reyes Magos. Retratos orantes de Gutiérrez Pérez de Mier e Isabel de Oresnes", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 338-340.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, "Tablas procedentes del políptico de Isabel la Católica, 1496-1504", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 465-468.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, "Violencia institucionalizada: el establecimiento de la Inquisición por los Reyes Católicos en la Corona de Aragón", en *Homenaje al profesor emérito Antonio Ubieto Arteta*, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, 1989, págs. 659-673.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, *El establecimiento de la inquisición en Aragón (1484-1486). Documentos para su estudio*, Institución Fernando el Católico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1987.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, *Fernando de Aragón. Hispaniarum Rex*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1992.

-SESMA MUÑOZ, José Ángel, *La Corona de Aragón. Una introducción crítica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 2000.

-SESTI, Emanuela (Ed.), *La miniatura italiana tra gotico en rinascimento. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Crotona, 24-26 settembre, 1982*, Leo S. Olschki, Firenze, 1985.

-SETENACH, Narciso, "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII. Orfebrería ojival", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, septiembre-octubre, Nºs 9-10, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1908, págs. 161-181.

-SEVILLANO COLOM, Francisco, "Apuntes para el estudio de la chancillería de Pedro IV el ceremonioso", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. XX, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1950, págs. 137-241.

-SEVILLANO COLOM, Francisco, "De la chancillería de los reyes de Mallorca. 1276-1343", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº LXII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1972, págs. 217-289.

-SEVILLANO COLOM, Francisco, "De la institución de Mustaçaf de Barcelona, de Mallorca y de Valencia", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. XXIII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, 1953, págs. 525-538.

-SEVILLANO COLOM, Francisco, *Valencia urbana a través del mustaçaf*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957. (*)

-SHAPIRO, Meyer, *Les mots et les images. Semiotique du langage visuel*, Macula, Paris, 2000.

-SICART, Ángel, *Pintura medieval: la miniatura*, Velograf, Santiago de Compostela, 1981.

-*Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996.

-*Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, 1993.

-SIGÜENZA, José, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Bailly-Bailliere, Madrid, 1909. (*)

-SILVA MAROTO, M^a Pilar, *Pintura Hispanoflamenca: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. II, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Valladolid, 1990.

-SILVESTRI, Alfonso, "La zecca di Napoli all'inizio della dominazione aragonese", en *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, vol. I, L'Arte Tipografica, Napoli, 1959, págs. 603-610.

-*Simboli e simbologia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo. 3-9 aprile 1975*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1976.

-*Simbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2000.

-SIMÓ CASTILLO, Juan B., "El papa Luna en Morella"; en *Miscel·lània dedicada a la memòria de Mossèn Manuel Milián Boix (Morella, 1908-1989)*, Asociación Amigos de Morella y Comarca, Morella, 1991, págs. 375-390.

-SIMON, David L., "A Moses Capital at Jaca", MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca; ORRIOLS I ALSINA, Anna y RICO CAMPS, Daniel (Eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en*



homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Bellaterra, 2001, págs. 209-219.

-SIMON, David L., "Copy of donation of Pedro I", en *The art of medieval Spain. Ad 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, págs. 292-293.

-SIMON, David L., "Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca", en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà. Centre Permanent de Recherches & d'Études préromanes & romanes. Roussillon - Conflent - Capcir - Cerdagne - Vallespir - Catalogne (IX^e-X^e-XI^e XII^e et XIII^e siècles)*, n° 10, Abbaye de Saint Michel de Cuxà, Saint Michel de Cuxà, 1979, págs. 107-124.

-SINUÉS RUÍZ, Atanasio Prbo., "Advocaciones de la Virgen en un código del siglo XII", en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, n° XXI, Balmesiana, Barcelona, 1948, págs. 1-34.

-SIRAT, Colette, "Du rouleau au codex", en GLENISSON, Jean (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1988, págs. 14-22.

-SOBREQUÈS I CALLICÓ, Jaume (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. II. La formació de la Barcelona medieval, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1992.

-SOBREQUÈS I CALLICÓ, Jaume (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. III. La ciutat consolidada (segles XIV i XV), Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1992.

-SOBREQUÈS I CALLICÓ, Jaume, *Els reis catalans enterrats a Poblet*. Quaderns d'art, història i vida de Poblet, Publicacions Abadia de Poblet, Barcelona, 1983.

-SOBREQUÈS I VIDAL, Santiago, *Els grans comtes de Barcelona*, Vicens Vives, Barcelona, 1970.

-SOBREQUÈS I VIDAL, Santiago, *Història de la producció del dret català fins al Decret de Nova Planta*, Col.legi Universitari de Girona, Gerona, 1978.

-SOLALINDE, Antonio G., "Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras", en *Revista de Filología española*, n° 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Madrid, 1915, págs. 286 y sig. (*)

-SOLDEVILA, Ferran (Dir.), *Història dels catalans*, vol. II, Ariel, Barcelona, 1970².

-SOLDEVILA, Ferran, "Introducció a les quatre grans cròniques", en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.

-SOLDEVILA, Ferran, "Pere II el Gran: el desafiament amb Carles d'Anjou", en *Estudis Universitaris Catalans*, Institució Patxot, Barcelona, 1915-1916, págs. 123-172.

-SOLDEVILA, Ferran, *Al marge de la crònica de Jaume I*, col·lecció Episodis de la Història", n° 100, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967.

-SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, 1983³.

-SOLÉ I SABATÉ, Josep M^a, *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents. 1359-1518*, vol. I, Generalitat de Catalunya i Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003.

-SOLER I MARCH, Alexandre, "Sarcòfag de Santa Eulàlia a la Catedral de Barcelona", en *Arquitectura i Urbanisme*, n° 3, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1934, págs. 7-15.

-SORROCHE CUERVA, Miguel A., "Anónimo. Escuela hispanoflamenca. Piedad con los santos Juanes y los Reyes Católicos", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 359-360.

-SPECIALE, Lucinia, "Immagini della regalità longobarda. Da Agilulfo alle *Leges Longobardorum*", en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n° 46, A. et J. Picard, Paris, 1999, págs. 39-53.

-STEANE, John M., *Archaeology of Power. England and northern Europe ad 800-1600*, Tempus, Gloucestershire, 2001.

-STEANE, John, *The Archaeology of the Medieval English Monarchy*, B. T. Batsford Ltd., London, 1993.

-STEINGRÄBER, Dr., "Ein Reliquienaltar König Philipps V und Königin Johanna von Frankreich", en *Pantheon*, tomo XXXIII/II, München, 1975, págs. 91-99. (*)

-STEPPE, J. K., "Vloamse kunstwerken in het bezit Von Doña Juana Enriquez, Echgenote Von Jan II Von Aragon en Moeder Von Ferdinand de Katholieke", en *Mélanges historiques Etienne Von Cauwenbergh, Recueil de Travaux d'histoire et philologie*, serie 4, fasc. 24, Université de Louvain, Leuven, 1961, págs. 301-330. (*)

-STONE, Laurence, *Sculpture in Britain: the Middle Ages*, Published by Penguin Books, London, 1955.

-STONES, Alison M., "Sacred and prophane art: secular and liturgical book illumination in the thirteenth century", en SCHOLLER, Harald (Dir.), *The epic in Medieval society*, Max Niemeyer, Verlag, Tübingen, 1977, págs. 100-112.



- STRICCHIA SANTORO, Fiorella, "Antonello da Messina i la retratística del Quattrocento", en SUREDA I PONS, Joan (Dir.), *Summa Pictorica. El Renaixement italià*, tomo IV de la Colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza, Madrid, 1988.
- STROSCECK, J., "Wannen als Sarkophage", en *Römische Mitteilungen*, n° 101, Deutschen Archäologischen Instituts, Mainz, 1994, págs. 217-240. (*)
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Castilla, el cisma y la crisis conciliar*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960. (*)
- SUREDA I PONS, Joan (Dir.), *Summa Pictorica. El Renaixement italià*, tomo IV de la Colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999.
- SUREDA I PONS, Joan y LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Encuentro, Madrid, 1998.
- SUREDA I PONS, Joan, (Dir.), *La España Gótica*, Encuentro, Madrid, 1994.
- SUREDA I PONS, Joan, (Dir.), *Summa pictorica. El segle XV europeu*, vol. II de la colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999.
- SUREDA I PONS, Joan, "Las artes del gótico", en CARBONELL I ESTELLER, Eduard y SUREDA I PONS, Joan, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona, 1997, págs. 367-440.
- SUREDA I PONS, Joan, *El gòtic català. Pintura*, vol. I, colección Vulpellac, n° 2, Electa, Barcelona, 1977.
- SUREDA I PONS, Joan, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, col.lecció Llibres de la Frontera, n° 26, Amelia Romero, Barcelona, 1989.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (Com.), *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004*, Fayard, Paris, 2004.
- TARIN Y JUANEDA, Francisco, *La Real Cartuja de Miraflores*, Rodríguez, Burgos, 1930².
- TARRACO PLANAS, Emilia, "El módulo de la portada de Ripoll", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, 1976, págs. 537-543.
- TATE, Robert Brian, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970.
- TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores, "Estalos de los Reyes Católicos", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 366-367.
- TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores, "La sillería coral en el edificio catedralicio", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 365-369.
- Tercera muestra de Documentación Histórica Aragonesa. Cartas de Población, Fueros y Ordinaciones Municipales de Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1990.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "Atribuido a Jaume Cascalls. Documentado entre 1340-1378. Figura de rey transformado en San Antonio Abad", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 231-233.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "Atribuido al maestro de Anglesola. Anunciación", en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunweg, Barcelona, 1992, págs. 217-218.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "El Palau del Rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n° 16, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1990, págs. 19-39.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "Escultura y pintura góticas. Estado de la cuestión", en *Cathalonia. Arte gótico de los siglos XIV-XV. Museo del Prado, del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Madrid, 1997, págs. 31-45.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales", en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, n° 5, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1979, págs. 51-64.
- TERÈS I TOMÀS, M^a Rosa, "Pere Sanglada. Documentado entre 1386 y 1407. Hombres midiendo sus fuerzas", en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 143-145.



- TERÉS I TOMÀS, Rosa M^a, “Sacramentari (ACA, MS. sant Cugat, 47)”, en *Catalunya romànica*, vol. XVIII, El Vallès occidental. El Vallès oriental, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1991, págs. 195-199. (*)
- TERESÍ DOMINGO, Germán, “Fori et Privilegia Valentiae”, en *La luz de las imágenes. Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999, vol. II, Áreas Expositivas y análisis de obras (**)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, págs. 254-255.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène (Dir.), *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, vol. I. Mémoires et merveilles VIIIe-XVIIIe siècle, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène, “Une histoire sainte lue pendant le repas des moines. 13. Flavius Josèphe, *De bello Judaico*”, en TESNIÈRE, Marie-Hélène (Dir.), *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, vol. I. Mémoires et merveilles VIIIe-XVIIIe siècle, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996, págs. 64-65.
- Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas)*, Universidad de León y Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León, 1997.
- The art of medieval Spain. Ad 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993.
- Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.
- THOMSEN, Rudi, “Ensayo de sistematización de las monedas navarras y aragonesas de los siglos XI y XII. Estudio preliminar”, en *Numisma*, año VI, n^o 20, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1956, págs. 43-77.
- Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña en torno al año 1000*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2000.
- TILANDER, Gunnar, “Los fueros de Aragón según el manuscrito 458 de la Biblioteca nacional de Madrid”, en *Skrifter utgiuna au Kungl. Humanistika Vetenskapssamfundet*, I, Lund, Acta. Reg. Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis, XXV, C. W. K: Gleerup Lund, 1937, págs. XX-XXI.
- TILANDER, Gunnar, *Vidal Mayor, traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris» de Vidal de Canellas*, vol I, Lund, Hakan Ohlssons, 1956.
- TINTÓ SALA, Margarita, *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1979.
- TODA I GÜELL, Eduardo, *Panteones reales de Poblet. Destrucción, Envío de los fragmentos a Tarragona y Abandono en los sótanos municipales, en 1854. Traslado al Museo Provincial en 1894, Restitución al monasterio en 1933*, Imprenta Suc. De Torres & Virgili, Tarragona, 1935.
- TOLA, Pasquale, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, vol I, *Historiae Patriae Monumenta*, Torino, 1861. (*)
- TORMO, Elías, “Santa María de Montesa. La Tabla Laurencín en el Museo del Prado”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1920, pág. 21-29. (*)
- TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cia, Madrid, 1916.
- TORRALBA SORIANO, Federico, “Custodia Relicario de los Corporales”, en *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza con la ayuda y gestión de Zaragoza Cultural S. A., Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio Diocesano, Zaragoza, 1991, pág. 446.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial de Santa María de los Corporales de Daroca*, Colección Monumentos de Aragón, n^o 4, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1954.
- TORRES BALLESTEROS, Nuria, “La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval: los sepulcros de Villasirga”, en *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Fundación Sta. María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo y Ediciones Polifemo, Madrid, 2004, págs. 429-456.
- TORRES LÁZARO, Julio, “Evolución histórica de la fabricación de moneda”, en Miguel Ángel HURTADO ALFARO (Coord.), *La moneda en Navarra. Exposición. 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Gobierno de Navarra y Caja de Navarra, Pamplona, 2001, págs. 257-286.
- TOSCANO, Gennaro (Coord.), *La Biblioteca Reale di Napoli al Tempo della Dinastia Aragonesa. La Biblioteca Real de Nápoles en Tiempos de la Dinastía Aragonesa*, Napoli, Castel Nuovo, 30 settembre - 15 dicembre 1998, Comune di Napoli, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la comunitat valenciana, Civitas Europa, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Comune di Napoli, Bancaixa Obra Social, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Instituto Cervantes, Nápoles-Valencia, 1998.
- TOSCANO, Gennaro, “Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre la miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón”, en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo



Thysen-Bornemisza, Madrid, 2001, págs. 79-99.

-TOUBERT, Hélène, "La illustration dans les colonnes du texte", en MARTIN, Henri-Jean y VEZIN, Jean (Dirs.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris, 1990, págs. 355-359.

-TOUBERT, Hélène, "La illustration en pleine page", en en MARTIN, Henri-Jean y VEZIN, Jean (Dirs.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris, 1990, págs. 361 y sig.

-TOUBERT, Hélène, "Les manuscrits enluminés, miroirs de la société", en GLENISSON, Jean (Dir.), *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, 1988.

-TOYNBEE, Jocelyn Mary Catherine, *Roman historical portraits*, Thames and Hudson, London, 1978.

-TRACY, Charles, *English gothic choir-stalls. 1200-1400*, The Boydell Press, Suffolk, 1987.

-TRAMOYERES BLASCO, Luis, "La Arquitectura gótica en el maestrazgo. Morella, Forcall, Catí, San Mateo, Traiguera", en *Archivo de Arte Valenciano*, año V, Publicación Semanal de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1919, págs. 3-46.

-TRAMOYERES BLASCO, Luis, "La Virgen de la Leche en el Arte", en *Museum. Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Artística Contemporánea*, vol. III, Establecimiento Tipográfico Thomas, Barcelona, 1913, págs. 79-118.

-TRAMOYERES BLASCO, Luis, "Los artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, n° 1, Publicación semestral de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Imprenta de Antonio López y Cia., Valencia, 1917, págs. 31-71.

-TRÉFFORT, Cécile, "L'espectacle de la mort dans l'iconographie du Haut Moyen Age", en ALEXANDRE-BIDON, Danièle y TRÉFFORT, Cécile, *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1993, págs. 67-81.

-TRENCHS ÓDENA, Josep, "Sellos, selladores y matriceros de Pedro III el Grande", en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía. 2 al 4 de abril de 1987*, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, 1990, págs. 155-164.

-TRENS ÓDENA, Manuel, *Las custodias españolas*, Litúrgica Española S. A., Barcelona, 1952.

-TRENS ÓDENA, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946.

-TRENS ÓDENA, Manuel, *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Eugenio Subirana, Barcelona, 1954.

-*Trésor de numismatique et de glyptique. Sceaux des grands feudataires de la couronne de France*, Rittner et Goupil, Paris, 1837.

-TURULL I RUBINAT, Max; GARRABOU I PERES, Montserrat; HERNANDO I DELGADO, Josep y LLOBET I PORTELLA, Josep M^a, *Llibre de privilegis de Cervera. 1182-1456*, Col.lecció Llibre de Privilegis, n° 1, Fundació Noguera, Barcelona, 1991.

-UBIETO ARTETA, Agustín, "Introducción: Notas aclaratorias sobre el «Vidal Mayor» y su contenido" en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989, págs. 13-16.

-UBIETO ARTETA, Agustín, "Precedentes de los «Fueros de Aragón» y diversidad de Fueros" en en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989, págs. 26-41.

-UBIETO ARTETA, Agustín, *Los monasterios medievales de Aragón. Función histórica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, n° 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999.

-UBIETO ARTETA, Antonio, "El románico de la catedral jaquesa y su cronología", en *Príncipe de Viana*, año XXV, n°s 96-97, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, 1964, págs. 187-200.

-UBIETO ARTETA, Antonio, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Escuela de Estudios Medievales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1951.

-UDINA MARTORELL, Federico, "Los restos reales existentes en la Catedral de Barcelona", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo XXIII, Barcelona, 1950, págs. 49-63.

-URGELL HERNÁNDEZ, Ricard, *Arxiu del regne de Mallorca. Guia*, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, Binissalem, 2000.

-URGELL, Ricard, "Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca", BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 128-129.

-UTRILLA UTRILLA, Juan F., "Pedro II", en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (Coord.) *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993, págs. 74-80.

-VAISSETE, Joseph; TOUSTAIN, Charles-François y PROSPER TASSIN, René, *Nouveau traité de Diplomatie*, 6 vols., Guillaume Desprez, Paris, 1750-1765.



- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth y STAMATIS PEDERGAST, Carol (Eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth, "Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera", en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth y STAMATIS PEDERGAST, Carol (Eds.), *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, págs. 43-80.
- VALERO, Joan, "L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística", en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (Eds.), *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Universitat de Lleida i Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida, 1999, págs. 295-309.
- VAN MARLE, Raimond, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des Demeures*, vol. I, Martinus Nijhoff, La Haye, 1931.
- VANDEVIVERE, Ignace, *La Cathédrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuegra*, Publications du Centre National de Recherches "Primitifs Flamands", Bruxelles, 1967.
- VAUCHEZ, André, *La sainteté en occident aus derniers siècles du Moyen Age*, École Française de Rome, Rome, 1981. (*)
- VEGA, Jesusa, "Impresores y libros en el origen del Renacimiento en España", en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura. Patrimonio Nacional. Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, 1992, págs. 199-232.
- VENTURA I SUBIRATS, Jordi, "El poder reial i la inquisició en temps de Ferran el Catòlic. El cas de València" en VVAA, *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*. *Actas. Jaca, 20-25 de septiembre de 1993*, tomo I, vol. 3, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, págs. 569-579.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre y AINAUD DE LASARTE, Joan, "Una "nueva obra" de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, s/f (¿1942?), págs. 21-23.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre, "La política artística de Pere el Cerimoniós", en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1989, págs. 177-192.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre, "Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa", en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona, 1998, págs. 108-111.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre, *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona, 1942.
- VICENS VIVES, Josep, *Historia de los remensas en el siglo XV*, Vivens Vives, Barcelona, 1978. (*)
- VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano*, en Madrid, 2 vols., Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1992.
- Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Fundación Sta. María la Real. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo y Polifemo, Madrid, 2004.
- Vidal Mayor*. Edición facsímil, Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989.
- VIDAL QUADRAS, Manuel y Ramón, *Catálogo de la colección de monedas y medallas*, 4 vols., Impresor López Robert, Barcelona, 1892.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo, "Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespi", en *Archivo Español de Arte*, nº XXXI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958, págs. 23-38.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo, *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964.
- VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario á las iglesias de España, le publica con algunas observaciones don Joaquin Lorenzo Villanueva*, Imprenta Real, Madrid. (*)
- VILLARONGA GARRIGA, Leandre, "El Príncep Carles de Viana col.leccionista de monedes", en *Gaceta Numismática*, nº 39, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1975, págs. 39-46.
- VILLARONGA GARRIGA, Leandre, *Numismática antigua de Hispania. Iniciación a su estudio*, Cymys, Barcelona, 1987.
- VINCKE, Johannes, "Sobre la caça amb falcons pels reis de Catalunya-Aragó els segles XIII i XIV", en *Estudis d'Història Medieval*, nº V, Societat Catalana d'Estudis Històrics, Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona,



1972, págs. 57-70.

- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de los Reyes*, Edilesa, León, 1993.
- VIVES I MIRET, Josep, “El portal del claustre”, en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, n° 23, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, Santes Creus, 1965.
- VIVES I MIRET, Josep, “Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus”, en *Studia Monastica*, vol. 6, fasc. 2, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1964, págs. 359-379.
- VIVES I MIRET, Josep, “Els tres palaus reials de Santes Creus”, en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, n° 9, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, Santes Creus, 1959, págs. 374-386.
- VIVES I MIRET, Josep, “Los sepulcros en Santes Creus de los nobles fallecidos en la conquista de Mallorca”, en *Colectánea de Santes Creus*, n° 3, Santes Creus, 1959.
- VLOBERG, Maurice, *Les Noëls de France*, Arthaud, Paris, 1938. (*)
- Vocabulaire International de la sigillographie*, Ministerio per i beni culturali e ambientali. Pubblicación degli Archivi di Stato. Sussidi 3, Conseil International des Archives. Comité de Sigillographie, Roma, 1990.
- VON SCHLOSSER, Julius, *Histoire du portrait en cire*, Macula, Paris, 1997.
- WAGNER, Anne, “Le droit au Moyen Age”, en *Metz enluminé. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines*, Seprenoise, Metz, 1989.
- WAGNER, Anne, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Ayson Perrins*, D.C.L., F.S.A., I, II, Oxford, 1920. (*)
- WALTER, Christopher, “Papal political imagery in the medieval lateran palace”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, vol. XX, A et J Picard, Paris, 1970, págs. 155-176.
- WALTER, Christopher, “Papal political imagery in the medieval lateran palace”, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, vol. XXI, A et J Picard, Paris, 1971, págs. 109-136.
- WALTER, Christopher, *Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, n° 13, Institut Français d'Etudes Byzantines, Collection Archives de l'Orient Chrétien, Paris, 1970, págs. 9-120.
- WALTER, Christopher, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London, 1977.
- WALTER, Ingo F., y WOLF, Norbert, *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Köln, 2001.
- WEITZMANN, Kurt, *Ancient book illumination*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1959.
- WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Barcelona, 1990.
- WHITE, John, *Arte y arquitectura en Italia. 1250-1400*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1989.
- WILLEMSSEN, Carl A., “Zur Genesis der Mittelalterlichen Hofordnungen, mit besonderer Berücksichtigung der Leges Palatinae Jakobs II, von Mallorca”, en *Staatl. Akademie zu Braunsberg. Personal = und vorlesings = Zezeichnung*, 2° trimestre, 1940, págs. 3-40. (*)
- WILLIAMS, John, “Estudio de las miniaturas”, en GARCÍA LOBO, Vicente; WILLIAMS, John y SHAILOR, Bárbara A., *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York con sus 123 miniaturas facsímiles en 131 páginas a todo color*, Casariego, ediciones de Arte, Facsímiles y Bibliofilia, Madrid, 1991, págs. 165-221.
- WILLIAMS, John, “Generations Abraham: Reconquest Iconography in León”, en *Gesta*, vol. XVI/2, International Center of Medieval Art, Paris, 1977, págs. 5-10.
- WILLIAMS, John, “San Isidoro in León. Evidence for a New History”, en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, vol. LV, Krauss Reprint Co., Millwood-New York, 1973, págs. 170-184.
- WILLIAMS, John, *Early Spanish manuscript illumination*, Braziller, New York, 1977.
- WIRTH, Jean, “L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age”, en DUNAND, Françoise; SPIESER Jean Michel y WIRTH Jean (Dirs.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, págs. 140-154.
- YARZA LUACES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Español (Eds.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre 1984*, Sección I. Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico, subsección 3. Texto e imagen en el arte medieval hispánico, vol. I, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986.
- YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (Eds.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida, 1999.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Artista artesano en el gótico catalan”, en *Lambard. Estudis d'art medieval*, n° 3, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1987, págs. 129-160.



-YARZA LUACES, Joaquín, "Carta de Privilegios de los Reyes Católicos al colegio de Santa Cruz de Valladolid", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 363-364.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Clientes y promotores en el marco del gótico catalán", en *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación La Caixa y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 47-55.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Despesas fazem los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", en YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, págs. 260-291.

-YARZA LUACES, Joaquín, "El artista gótico hispano", en MINGORANCE Y RICART, Francisco Javier (Coord.), *I Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Octubre de 1989, Gama Gráfica, Aguilar de Campoo, 1989, págs. 29-43.

-YARZA LUACES, Joaquín, "El pintor en Cataluña hacia 1400", en *Artistes-artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I. Les hommes, Rennes, 1986, págs. 381-405. Luego publicado en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº 20, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, págs. 31-57.

-YARZA LUACES, Joaquín, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Actas. Burgos 13-16 de octubre de 1999. Centro cultural "Casa del cordón"*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, págs. 231-232.

-YARZA LUACES, Joaquín, "El retrato medieval: la presencia del donante", en *El retrato en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Anaya, Madrid, 1994, págs. 67-97. Prácticamente idéntico, se ha vuelto a publicar en VVAA, *El retrato*, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, págs. 55-89.

-YARZA LUACES, Joaquín, "En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel", en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Teruel, Madrid-Teruel, 1981, págs. 41-57.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Entre Flandes e Italia. Dos modelos y su adopción en la España de los Reyes Católicos", en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España. Museo del siglo XIX de Valencia. Septiembre-noviembre de 2004*, Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Museu de Belles Arts de València, Valencia, 2004, págs. 313-327.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Ferrer Bassa revisado", en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Sintesi Informazione, Cop., Roma, 1999, págs. 715-725.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, nº III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992, págs. 51-70.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", en *23 Semana de Estudios Medievales. Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas*. Estella, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1997, págs. 441-500.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Isabel la Católica, promotora de las artes", en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional año XXVIII*, nº 110, Madrid, 1991, págs. 57-64.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en RUCQUOI, Adeline (Coord.), *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Ámbito, Valladolid, 1988, págs. 267-291.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La imatge del bisbe en el gòtic català", en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya. 100/1800. 24 desembre 1985 / 2 de març de 1986*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, págs. 118-136.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el scriptorium monástico", en *Monasterios románicos y producción artística*, Fundación Santa María la Real, Santa María la Real, 2003, págs. 189-209.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La miniatura del Renacimiento. Los territorios de la Corona de Aragón, 1400-1450 (La tendencia tardogótica)", en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001*, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, págs. 47-62.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La pintura española medieval. Desde la cultura visigoda hasta finales del románico", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (Dir.), *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, págs. 15-70.

-YARZA LUACES, Joaquín, "La pintura española medieval. El mundo gótico", en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (Dir.), *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, págs. 71-183.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Lectura iconográfica, programa religiós amb component polític", en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, págs. 245-252.

-YARZA LUACES, Joaquín, "Llibre d'hores de Maria de Navarra. Ferrer Bassa i taller", en *Cataluña medieval*,



- Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, pág. 253.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Los inicios de la miniatura hispana altomedieval”, en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell’arte medievale*, II serie, año XI, nos 1-2, Viella S. R. L., Roma, 1997, págs. 35-59.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Los Reyes Católicos y la miniatura”, en *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico 1479-1516*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993, págs. 63-97.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”, en YARZA LUACES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Español (Eds.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre 1984*, Sección I. Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico, subsección 3. Texto e imagen en el arte medieval hispánico, vol. I, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, págs. 193-202.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll”, en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, págs. 241-252.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Pere Nisart, un pintor del Sud de França a Mallorca”, en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Barcelona. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d’Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona-Palma, 1998, págs. 45-50.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Pittura e miniatura nei regni di Leon e Navarra verso l’anno mille”, en *Medioevo Aostano. La pittura intorno all’anno mille in cattedrale e in sant’Orso, Atti del Convegno Internazionale. Aosta, 15-16 maggio, 1992*, vol. I, Umberto Allemandi and Co., Torino, 2000, págs. 269-278.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Política artística de Fernando el Católico”, en BELENGUER CEBRIÁ, Ernest (Coord.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Congreso Internacional. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, vol. III, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, págs. 15-29.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel”, en RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981, págs. 29-40.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana”, en *Cuadernos de Arte y de Iconografía*, n^o 3, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte “Marqués de Lozoya”, Roma, 1989, págs. 27-46.
- YARZA LUACES, Joaquín, “Un arte al servicio de los reyes”, en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, 2004, págs. 133-151.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 19947.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Colección introducción al arte español, Sílex, Madrid, 1992.
- YARZA LUACES, Joaquín, *et alii*, “Arte Medieval II. Románico y Gótico,” en FREIXA, Mireia (Coord.), *Fuentes y documentos para la historia del Arte*, vol. II, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, Colección de Historia del Arte Hispánico, vol. II, Alhambra, Madrid, 1980.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, el Viso, Madrid, 2003.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín; MARCON, Susy y ARNALL, M^a Josefa, “María de Navarra y la ilustración del libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana”, en *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Moleiro, Barcelona, 1996.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, “De la unción a la coronación. Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón”, en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, págs. 95-96.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, *La estética del libro español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1997.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, vol. II, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1998.
- ZALAMA, Miguel Ángel, “Carta de privilegios de los Reyes Católicos al colegio de Santa Cruz de Valladolid”, en HUESO SANDOVAL, M^a José (Coord.), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Castilla y León, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Salamanca, 2004, pág. 233.
- ZALUSKA, Yolanta, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1991.



1050

- ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1987.
- ZARCO CUEVAS, Fray Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 vols., Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1924-1929.
- ZARCO CUEVAS, Fray Julián, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Tipografía de los Archivos, Madrid, 1932.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la historia del arte español*, tomo I, vol. II. Documentos de la Catedral de Toledo, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916. (*)
- ZIMMERMANN, Michel, “El papel de Ripoll en la creación de una historia nacional catalana”, en *Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña en torno al año 1000*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 2000, págs. 252-273.
- ZURITA, Jerónimo, *Anales de Aragón*, 20 libros en 8 tomos, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980.

(*) Bibliografía citada por otros autores que no ha podido ser consultada directamente.