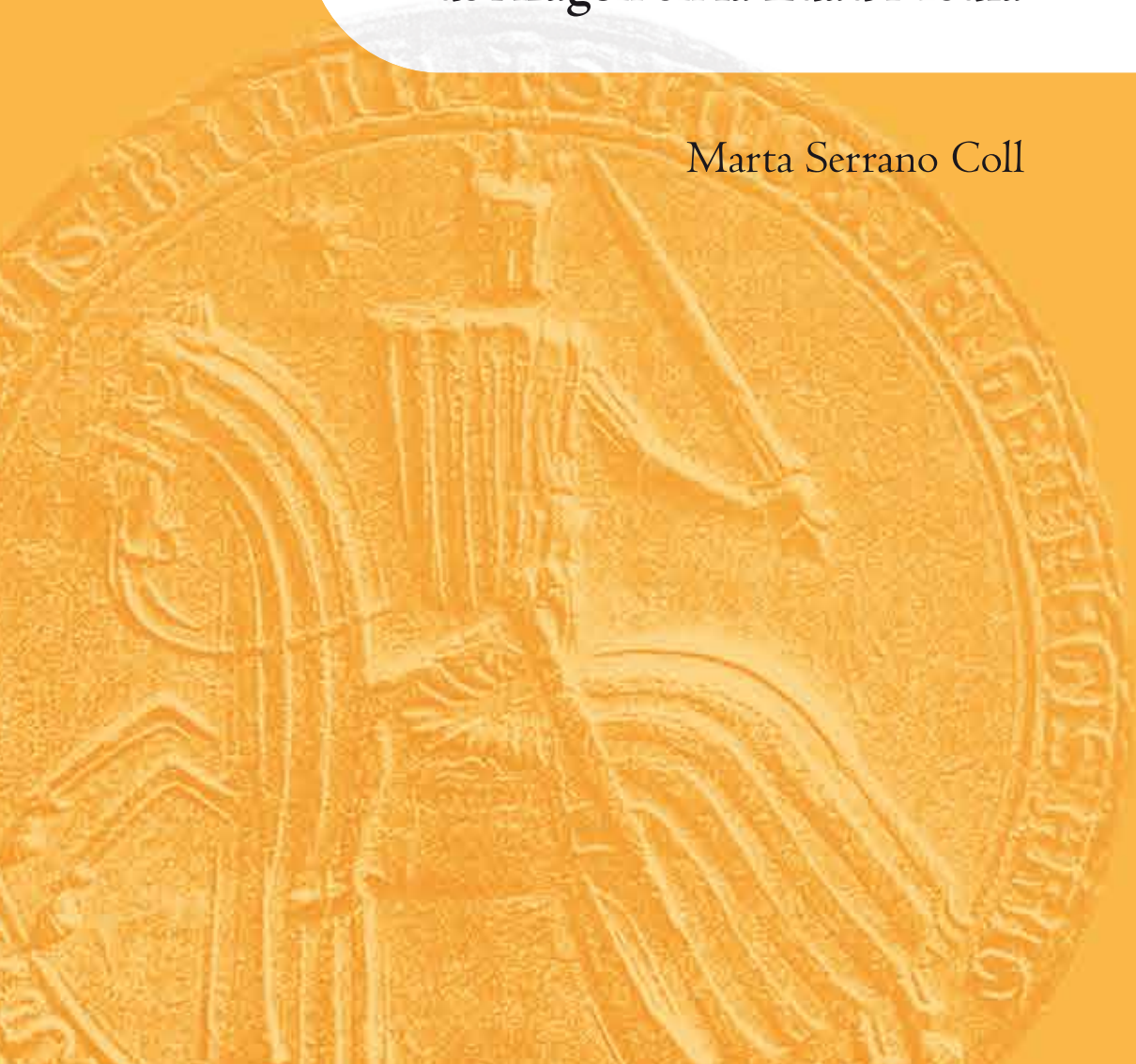


Effigies Regis Aragonum

La imagen figurativa del rey
de Aragón en la Edad Media

Marta Serrano Coll

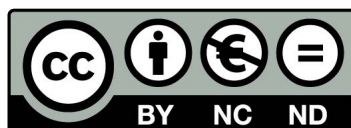


En cubierta,
sello mayor de Jaime II, 1299 (anverso).

MARTA SERRANO COLL es doctora por la Universitat Rovira i Virgili, donde en 2005 defendió la tesis *La imagen figurativa del Rey de Aragón en la Edad Media*. Es profesora de esta universidad, donde imparte docencia desde 2006 y donde ha organizado cursos, simposios, algunos de carácter internacional, y *workshops* sobre la Historia del Arte como disciplina. Ha sido beneficiaria de diversas becas que le han permitido desarrollar estudios en París, Roma y Londres.

Su investigación se relaciona con su participación, como miembro investigador o como investigador responsable, en proyectos financiados tanto del Ministerio, como de la Generalitat de Catalunya, o de su propia universidad, dedicados al estudio del poder y su manifestación plástica en cualquier soporte artístico. Este argumento ha tenido eco en diversas publicaciones nacionales e internacionales, algunas de ellas premiadas. Esta investigación, que tiene como hilo conductor la exhibición del poder a través de las manifestaciones artísticas o la utilización del arte como escaparate de poder por parte de la institución monárquica de la Corona de Aragón, se ha enriquecido, tras su adhesión al grupo **TEMPLA** (Taller de Estudios Medievales, Programas. Liturgia. Arquitectura), con la incursión en otros ámbitos de estudio.

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3426>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Effigies Regis Aragonum

La imagen figurativa del rey
de Aragón en la Edad Media

Effigies Regis Aragonum

La imagen figurativa del rey
de Aragón en la Edad Media

Marta Serrano Coll



Institución Fernando el Católico (CSIC)
Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2015

PRIMERA EDICIÓN, 2015

Publicación número 3328
de la Institución Fernando el Católico,
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza,
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879
fax [34] 976 288 869
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN
Víctor Lahuerta

IMPRESIÓN
Litocian, SL

ISBN 978-84-9911-293-0

D.L. Z 56-2015

© Marta Serrano Coll, 2015

© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2015

© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2015

Impreso en España – Unión Europea / Printed in Spain – European Union

Introducción

Este libro es el resultado final del esfuerzo que constituyó mi tesis doctoral, defendida públicamente en abril de 2005, cuyas líneas estudian la imagen figurativa del rey de Aragón a lo largo de la Edad Media¹. En la presente monografía se analizan todas las representaciones medievales del rey de Aragón, se establecen las correspondientes tipologías, se observa 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, se evidencia cuáles son las novedades y las alteraciones que se producen en su repertorio iconográfico y se averigua 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.

Este trabajo constituye un estudio de iconografía e iconología medieval de larga duración al abordar imágenes desde el siglo XI hasta finales del siglo XV². Centrado en las tipologías y sus manifestaciones particulares, intenta rastrear sus

- 1 Realicé esta investigación con el apoyo de la beca concedida por el Ministerio. Programa Sectorial de Formación de Profesorado Universitario y Personal Investigador. Becas Predoctorales en España. Formación de Profesorado Universitario. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación Científica (enero 1999-diciembre 2002). El estudio también se enriquece, en parte, del resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Grup de Recerca Emergent financiado por la Generalitat de Catalunya (ref. 2014 SGR 110) centrado en el arte medieval en la Corona de Aragón.
- 2 Han sido descartadas en este trabajo las figuraciones de Fernando II al responder a un universo iconográfico muy distinto y, por tanto, ajeno al de sus predecesores, aunque sí se aludirán algunas referencias bibliográficas en el Estado de la Cuestión por tratarse de estudios sobre la imagen del rey de Aragón que merecen ser señaladas. Por razones de extensión, no aparece en este volumen el estudio sobre la iconografía de las reinas.

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, evidencia que se pone de manifiesto en el estado de la cuestión.

Debido al grosor figurativo coleccionado, se ha convenido en dividir el texto por géneros artísticos. No obstante, la familiaridad con las imágenes ha permitido el cotejo entre tipos iconográficos fuese cual fuese su género, por lo que las posibles vinculaciones entre los distintos soportes a estudiar se ponen de manifiesto desde el principio. El procedimiento 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 describe 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 determina su tipología y se establecen sus más probables precedentes formales e iconográficos –cuando ha sido posible también se sugieren las supuestas vías de adopción– y sus consecuentes. Para finalizar, se procura 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 que explican, cada una de las empresas artísticas y las figuraciones regias en ellas insertas.

Así, conforme al corpus de figuraciones, se han establecido cinco capítulos por ser cinco los géneros que ofrecen figuraciones reales³. Aunque en la medida de lo posible se ha mantenido el esquema general, 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.

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 muy desatendido por parte de los iconógrafos, he estimado oportuno añadir un breve apartado inicial con el fin de constatar que, a pesar del interés por mantener inalterable este instrumento económico por excelencia, por lo que limitaba 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

3 Se advertirá que por razones de extensión, no se van a examinar las figuraciones de los reyes de Aragón procedentes de otros reinos, salvo contadas excepciones que, en su momento, se han justificado debidamente.

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 algunos de los grandes bloques se abra con una escueta introducción que esclarece los criterios seguidos en cada caso concreto, incluyendo también los anteriores destinados a sellos y monedas.

El discurso, en el que se jalonan las imágenes sobre las que irá aludiendo, concluye con unas consideraciones finales que, a pesar de ser 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.

La inexistencia de un capítulo inaugural que verse sobre marco histórico viene determinada por el dilatado marco temporal escogido y por la naturaleza del discurso, cuyo contenido ya se centra en el estudio de cada una de las obras dentro del marco histórico, social, político y cultural en el que fueron creadas, con lo que esta supuesta carencia inicial se ve solventada. Asimismo, me gustaría 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» del origen de los cuatro palos de gules en campo de oro, para muchos impropio, se ha decidido emplear el primer enunciado a tenor de la documentación más antigua, cuyas líneas parecen desvelar que el significado primordial y único durante mucho tiempo del palado fue el de denotar la pertenencia de su portador a la Casa de Aragón⁴.

Además, deben anotarse otras cuestiones referentes a la intitolación 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 he concluido designar a los soberanos por su primera dignidad prescindiendo de la retahíla que, muy variante, la acom-

4 De acuerdo con A. MONTANER, 1995, p. 41.

pañaba, esto es, conforme a los documentos del momento, rey de Aragón. Al mismo tiempo, y de acuerdo con lo anterior, se ha decidido 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 mercedamente, con el paso de los tiempos les ha regalado la historia.

Agradecimientos

No sorprenderá que reconozca públicamente que este proyecto ha sido el resultado de incalculables horas de trabajo y dedicación por mi parte 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 en la consecución de esta labor investigadora.

Mi primer agradecimiento está destinado a quien fue mi director, Javier M. Martínez de Aguirre Aldaz, pues le debo la idea del proyecto y que llegara a su culminación. Tenaz, metódico y constante, le agradezco, sobre todo, su inestimable accesibilidad y apoyo en todo momento. Deseo hacer extensivo mi reconocimiento a los miembros del tribunal quienes, amablemente, accedieron a leer mi tesis doctoral y a los que agradezco, desde estas líneas y con franqueza, su interés por señalar todas las cuestiones mejorables⁵.

También quiero hacer constar mi gratitud a los profesores del departamento que contribuyeron a mi formación y que, de una u otra manera, mostraron interés por mi trabajo⁶. Mi gratitud se amplía a muchos de 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, fue el soporte de familiares y amigos, forzados implicados⁷: muchas gracias por su resignación, por su interés por el estado de las cosas, por preguntar y, muchas veces también, por no preguntar. Y, sobre todo, al paciente Alberto, quien ha sido, y es, mi soporte en todos los sentidos.

5 M^a Carmen Lacarra Ducay –catedrática de la Universidad de Zaragoza–, Faustino Menéndez Pidal de Navascués –miembro de la Real Academia de la Historia–, Josefina Planas Bádenas –catedrática de la Universidad de Lleida–, Martin Aurell –catedrático de la Université de Poitiers– y Emma Liaño Martínez –catedrática de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona–.

6 En especial, mi sincero reconocimiento a María Bonet y a Amancio Isla.

7 Entre ellos Josep M^a Adzerías, Javier Bach, M^a Carmen Serrano, Silvia Domingo, Salvador Solé, Javier Rodríguez e, igualmente, Gerardo Boto y Esther Lozano, ante todo y además de colega, gran amiga.

Siglas y abreviaturas

ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó. Barcelona
ACB	Archivo Capitular de Barcelona
ACD	Archivo Colegial de Daroca
ACG	Archivo Capitular de Gerona
ACH	Archivo de la Catedral de Huesca
ACLI	Arxiu Capitular de Lleida
ACO	Archivo de la Catedral de Oviedo
ACpV	Archivo Capitular de Valencia
ACSg	Archivo de la Catedral de Segorbe
ACSv	Archivo de la Catedral de Sevilla
ACtV	Archivo de la Catedral de Valencia
ADH	Archivo Diocesano de Huesca
ADP	Archives Départementales. Perpignan
AGN	Archivo General de Navarra
AGS	Archivo General de Simancas. Valladolid
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHCC	Arxiu Històric de la Ciutat de Cervera
AHCG	Arxiu Històric de la Ciutat de Girona
AHN	Archivo Histórico Nacional. Madrid
AHPH	Archivo Histórico Provincial de Huesca
AHPT	Archivo Histórico Provincial de Teruel
AMA	Arxiu Municipal d'Alcira
AMB	Arxiu Municipal de Barcelona
AMJ	Archivo Municipal de Jaca
AMM	Archives Municipales de Montpellier
AMMc	Archivo Municipal de Murcia
AMPLI	Arxiu Municipal de la Paeria de Lleida

AMT	Archivo Municipal de Teruel
AMV	Arxiu Municipal de València
ANP	Archives Nationales de Paris
ap.	apéndice
ap. doc.	apéndice documental
APLI	Arxiu de la Paeria de Lleida
APM	Alte Pinakothek de Munich
ARM	Arxiu del Regne de Mallorca. Palma de Mallorca
Arm.	Armario
ARPC	Archivo Real Patrimonio de Cataluña
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BAM	Biblioteca de la Abadía de Montserrat
BAP	Bibliothèque de l'Arsenal, París
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BC	Biblioteca de Catalunya. Barcelona
BCS	Biblioteca Capitular de Sevilla
BdA	Bibliothèque de l'Arsenal. París
BFLG	Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid
BISP	Biblioteca Imperial de San Petersburgo
BK	Biblioteca de Karlsruhe
BL	British Library. Londres
BLO	Bodleian Library de Oxford
BM	British Museum. Londres
BMB	Bibliothèque Municipale de Besançon
BMB-S-M	Bibliothèque Municipale de Boulogne-Sur-Mer
BMD	Biblioteca Municipal de Dijon
BMEE	Biblioteca del Monasterio de El Escorial
BMPb	Biblioteca del Monasterio de Santa María de Poblet
BMSO	Bibliothèque Municipale de Saint Omer
BNE	Biblioteca Nacional de España
BnF	Bibliothèque Nationale de France. París
BNFI	Biblioteca Nacional de Florencia
BNM	Biblioteca Nacional. Madrid
BNP	Biblioteca Nacional de Palermo
BNR	Biblioteca Nacional de Rusia. San Petersburgo
BPR	Biblioteca del Palacio Real. Madrid
BRB	Bibliothèque Royale de Belgique
BSM	Bayerische Staatsbibliothek de Munich
BSS	Bibliothèque du Séminaire de Soissons
BUB	Biblioteca de la Universidad de Barcelona
BUC	Biblioteca de la Universidad de Cambridge
BUH	Biblioteca Universitaria de Heidelberg
BUS	Biblioteca de la Universidad de Salamanca

BUVc	Biblioteca Universitària de València
BUVd	Biblioteca de la Universidad de Valladolid
CAMC	Cincinnati Art Museum de Cleveland
cap.	capítulo
CCMO	Cabildo de la Catedral Metropolitana de Oviedo
CIS	Comisión Internacional de Sigilografía
Cód./Códs.	Códice/Códices
CW	Castillo de Windsor
Desc. sign	Desconozco signat i Oficial de Catalunya
DuDV	Dom-und-Diözesanmuseum de Viena
e.p.	en prensa
ENSBA	École Nationale Supérieure des Beaux Arts. París
FAM	Fogg Art Museum (Universidad de Harvard)
fig./figs.	figura/figuras
fol./fols.	folio/folios
GEB	Gabinete de las Estampas. Berlín
HSA	Hispanic Society of Amer Schone Kunsten. Amberes
lám./láms.	lámina/láminas
lat.	latín/latino
MADM	Museo de Artes Decorativas de Madrid
MAG	The Martin d'Arcy Gallery (Loyola University. Chicago)
MAG	Museu d'Art de Girona
MAN	Museo Arqueológico Nacional de Madrid
MANp	Museo Arqueológico de Nápoles
MCC	Musée Condé de Chantilly
MCG	Museu de la Catedral de Girona
MCZ	Museo de la Ciudad de Zaragoza
MdB	Museo del Bargello. Florencia
MDJ	Museo Diocesano de Jaca
MDPM	Museo Diocesano de Palma de Mallorca
MDT	Museu Diocesà de Tarragona
MEV	Museu Episcopal de Vic
MFAB	Museum of Fine Arts de Boston
ML	Musée du Louvre, París
MLn	Museo de León
MM	Museo de Moulins
MMA	The Metropolitan Museum of Art. Nueva York
MMP	Mediateca Municipal de Perpiñán
MNA	Museo Nacional de Atenas
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona
MNNp	Museo Nacional de Nápoles
MOP	Museu de l'Obra de Poblet
MPJ	Museo Provincial de Jérica

Ms.	Manuscrito
p. ej.	por ejemplo
párr. / §	párrafo
PBSP	Publichnaja Biblioteka de San Petersburgo
perg./pergs.	pergamino/pergamino
pl.	planche
PML	Pierpont Morgan Library. Nueva York
RABASJ	Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi
RAH	Real Academia de la Historia. Madrid
SBB	Staatliche Bilbliotek de Bamberg
SQ	Schlossmuseum de Quedlinburg
TCM	The Cloisters Museum. Nueva York
VAM	Victoria and Albert Museum. Londres
WC	Wallace Collection
WLS	Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart

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 contenen una compendiosa y curiosissima historia, de les sepultures dels serenissims señors Reys de Arago, Persones nobles, Barons i altres Infinitis 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. L.⁸ y que, sin duda, sirvió de inspiración a la obra de 1692 de fray Vicente Prada *Sepulcros de la casa RL. 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 Nrā Sra. De Poblet, Orden del Cister. Elucidados por un indigno Monge de dicho RL. Monast^o. Dedicados A la Concepcion Purissima de la Reyna y Emperatriz de los Cielos Maria Sra. Nrā*.⁹ 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 Marés Deulòvol, a quien se encomendó la obra, emprendió unos concienzudos trabajos de documentación previos que, muy útiles para el conocimiento de

8 BNM: Ms. 1701.

9 BMPb: Ms. Armario VI. C. 19.39.

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 1952¹⁰.

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 Bofarull y Mascaró en 1817¹¹, 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 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 Media¹². 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 el presente estudio. 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 vie-*

10 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 MARÉS: *Las Tumbas Reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, 1998. El daño sufrido por el monasterio ya había sido puesto de manifiesto en obras anteriores, como evidencian las de DE BOFARULL: *Poblet. Su origen, fundación, bellezas, recuerdos históricos, curiosidades y destrucción*, 1881; BALAGUER: *Las ruinas de Poblet*, 1885; TODA: *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, 1935*; o FINESTRES: *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 Císter tocantes a Poblet dividida en cinco libros*, 1948, por ejemplo.

11 ACA: Cámara V, armario 14.

12 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* (1899), pp. 201-257. Poco tiempo después, en 1903, se publicaba otra obra de referencia, esta vez de POLERÓ: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII. Copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo*.

jas series icónicas de los reyes de España, donde 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, supuso una significativa contribución la relación ilustrada de 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 Carderera, aunque quizás imbuido también por los trabajos numismáticos de Heiss, Campaner y Fuertes, Vidal Quadras y sobre todo Botet y Sisó con los tres volúmenes de *Les monedes catalanes*¹³, se encuentra el compendio *Sigil.lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya* que, divulgada en tres tomos, De Sagarra y Siscar publicó a través de Estampa d'Henrich en Barcelona entre 1916 y 1932. Fruto de estudios anteriores¹⁴, 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 del Arco y Garay, el Instituto Jerónimo Zurita publicó en Madrid en 1945¹⁵.

- 13 HEISS: *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, 3 vols., 1867; CAMPANER: *Numismática Balear. Descripción histórica de las monedas de las islas Baleares, acuñadas durante las dominaciones púnica, romana, árabe, aragonesa y española*, 1879; VIDAL QUADRAS: *Catálogo de la colección de monedas y medallas*, 4 vols., 1892; y BOTET: *Les monedes catalanes*, 3 vols., 1908-1911. Esta última obra fue puesta al día, aunque no sin discrepancias en algunas de sus interpretaciones, en CRUSAFONT: *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, 1982.
- 14 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*, t. IV, 1898, pp. 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*, 1943, pp. 363-379; *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 29 de 1908, 1908; o *Notes referents als segells del rei Martí, conferència llegida en el Centre Excursionista de Catalunya el dia 2 de juliol de 1910, 1911*, por citar los que más atañen al nuestro tema de investigación.
- 15 Unos años después completó el análisis con *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954. Se han realizado numerosos estudios generales sobre las sepulturas regias peninsulares, entre los que destacan, por citar el más antiguo y uno de los más recientes, CARDERERA: «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*, t. LXXIII (1918), pp. 224-258; y DECTOT: *Tombeaux des familles royales de la péninsule Ibérique au Moyen Age*, 2009.

Estos trabajos de naturaleza colectánea coexistieron con otros estudios puntuales que, más específicos, abordaban una pieza concreta por la razón expresa de hallarse, en ella, supuestas o efectivas representaciones figurativas de los reyes de Aragón. En este sentido parece resultar inaugural el artículo de Folch y Torres «Supuesto retrato del príncipe Carlos de Viana» editado en *Diario de Barcelona* el 1 de agosto de 1835, si bien fue una línea de trabajo que no tuvo repercusión hasta que, ya en 1889, 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 indagadora¹⁶.

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 análisis¹⁷, el primer testimonio constatado que asume como objetivo esencial el

- 16 Los estudios que despuntan en este sentido, ordenados por cronología y sin pretender ser una compilación exhaustiva, son los siguientes: BARÓN DE LAS CUATRO TORRES: *Estatua llamada de San Carlomagno en la exposición histórico-europea*, 1894; GALIAY: *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: *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: *Jaume Cascalls o Aloï de Montbrai. Estatua de Rei o Sant Carlemany*, 1989; BARRACHINA: *Làpida del Conestable*, 1989; FITÉ: *Jaume Cascalls (?)*. *Rei bíblic (?)*, 1991; COLL: *Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I*, 1992; CHECA: *Fernando el Católico. Isabel la Católica*, 1992; SESMA: *Tablas procedentes del políptico de Isabel la Católica, 1496-1504*, 1992; SCHÜTZ: *Retrato del rey Fernando el Católico de Aragón*, 1992; TERÉS: *Atribuido a Jaume Cascalls. Documentado entre 1340-1378. Figura de rey transformado en San Antonio Abad*, 1992; CAAMAÑO: *El abrazo de los reyes*, 1995; RUIZ I QUESADA: *Retrat hipotètic de Jaume I*, 1999; GARCÍA FLORES: *La Virgen y el rey. Liber instrumentorum*, 2000; PIQUERO: *Virgen de los Reyes Católicos*, 2000; CARRERO: *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 2000; MOLINA: *San Carlomagno*, 2000; FITÉ: *Figura de rey (?)*, 2000; LACARRA: *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 2000; TEIJEIRA: *Estalos de los Reyes Católicos*, 2000; MELERO: *La Virgen y el rey*, 2000; o también el de SCHÜTZ /VITALE: *Anonimo fiammingo. Ritratto di Ferdinando II di Aragona, detto il Cattolico*, 2002.
- 17 La infinidad de referencias que cabría mencionar aquí, 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 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 Maria de la Mar. Monografia Històrica-Artística. Premiada en el concurs Pollès de la Associació d'Arquitectes de Catalunya de 1923*, 2 vols., 1925-1927; CARRIAZO: *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; MASÍÀ: *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: *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: *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, *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: *Los reyes y la nobleza en las silleras de coro góticas españolas*, 1977; *Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403*, 1977; LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., 1977; ADROER: *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: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las silleras de coro*, 1979; ALCOLEA: *Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona)*, 1980; MADURELL: *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 silleras góticas españolas*, 1984; LACARRA / MORTE: *Catálogo del museo episcopal y captular de Huesca*, 1984; PLANAS BÀDENAS: *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 Valldecris. Notas paleográfico-diplomáticas*, 1985; ALCOLEA: *Ramón de Mur. Judici final*, 1985; YARZA: *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: *El monestir de Santa Maria de Pedralbes*, 1988; LACARRA: *Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico*, 1989; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ / MARÍN ANSÓN / MENÉNDEZ PIDAL, *El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio*, 1991; LACARRA: *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 MUT *Llibre de corts generals, Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca, Llibre de jurisdiccions i estils y Registrum franchestiarum et privilegiorum Civitatis et Regni Maioricarum o franqueses de Mallorca* publicados en 1991; MOGOLLÓN / PIZARRO: *La sillera 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: *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: *Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues*, 1992; COLL: *Batalla de Portopi (del ciclo de la*

estudio de la representación regia y su significación en un período de tiempo determinado, es el de 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*. Aunque se centra en un monarca que aquí no se analiza al pertenecer la mayoría de sus figuraciones a un universo iconográfico muy distinto al de sus predecesores, el trabajo de Mateu i Llopis es fundamental pues, acompañado por ilus-

Conquista de Mallorca y Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros, 1992; PLANAS: *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, 1992; YARZA: *Llibre d'hores de Maria de Navarra. Ferrer Bassa i taller*, 1992; MATEO: *Algunas consideraciones sobre la Virgen de los Reyes Católicos del Prado*, 1992; PLANAS: *La miniatura catalana del periodo internacional. Primera generación*, 1992; AINAUD: *La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys*, 1991-1993; ESPAÑOL: *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz*, 1993; AYMAR: *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, 1993; LACARRA: *Catedral y museo diocesano de Jaca*, 1993; SIMON: *Copy of donation of Pedro I*, 1993; COLL: *Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los códices de los Usatges de Barcelona*, 1994; PLANAS: *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: *Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón*, 1994; YARZA: *El retrato medieval: la presencia del donante*, 1994; COLL: *Manuscris jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, 1995; ROVIRA / CASANOVAS: *El complejo pictórico del castillo de Alcañiz*, 1995; YARZA / MARCON / ARNALL: *Maria de Navarra y la ilustración del libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana*, 1997; GIMENO / SERRA: *Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*, 1997; los estudios de PLANAS: *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: *El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet*, 1998-1999; ALCOY: *Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona y Retaule del conestable*, ambos de 1999; BLASCO: *Pintures murals del Palau Reial Major*, 1999; ALEIXANDRE: *Liber instrumentorum*, 1999; *Genealogía de los reyes de Aragón*, 2000; IBÁÑEZ: *La portada escultórica de Santa Engracia: aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico*, 2000; LACARRA: *La comunión de los reyes*, 2000; URGELL: *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, 2000; PLANAS: *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: *Poder, Memoria y Olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)*, 2002; LACARRA: *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)*, 2002; Español: *El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, 2002-2003; SERRA: *La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón*, 2002-2003; PEREDA: *Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas*, 2003; MELEIRO: *La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll*, 2003; LACARRA: «Estudio histórico artístico», en *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz. Restauración 2004*, 2004, pp. 13-87; PLANAS: *El breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, València, 2009; LLOMPART / ESCANDELL, «Estudi historicoartístic», en URGELL, R. (dir.): *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2010, pp. 111-141; o MIQUEL: «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», en *Goya*, 334 (2011), pp. 5-27.

trativas figuras, su exposición, no sólo tiene en cuenta el arte del retrato y sus posibles precedentes, sino que 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 Babelon con el título «Retratos monetarios de Fernando el Católico»; en el de Bernareggi, «I Re Cattolici sulle monete di Napoli» de 1972; en el posterior «Dineral inédito» de Gallego 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 Campo Díaz en 1998¹⁸.

Con idéntico perfil centrado básicamente en la figuración regia, aunque esta vez ajustado a las imágenes de Alfonso V en todo tipo de soporte, la levantina Institución Alfonso el Magnánimo publicaba, en 1950, *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, estudio de 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 Ainaud, «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 Sarasa *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 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.

Precedido por otros estudios que retomaban las manufacturas artísticas como fuente de información de la imagen regia y su simbolismo¹⁹, Yorza descubría, en «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano» con motivo

- 18 Como son «El Poder i l'emissió de moneda», pp. 10-13; «Reis, prínceps i emperadors», p. 17; «El monarca i els atributs del seu poder. *La imago regis*», pp. 18-19; «El nom del sobirà», pp. 22-23, o «El vincle entre Déu i el sobirà», pp. 42-43. Otros estudios numismáticos también deben de ser tenidos en cuenta como, por ejemplo, los emprendidos por Ibáñez Artica alusivos a las primeras amonedaciones de los reyes de Pamplona y Aragón. Uno de los más recientes y sintéticos es IBÁÑEZ ARTICA: «Primeras emisiones del reino de Pamplona-Aragón (1076-1134): Sancho V Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador, en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. 1, Pamplona, 2006, pp. 170-173, catálogo donde se integran estudios de algunas de las piezas más relevantes realizados por Clara Bango y Javier Bergua.
- 19 Como los de ALOMAR: «Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles», en *Boletín de la Sociedad Arqueológica de Historia*, 1976, pp. 5-36; el de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ: «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, 131 (1976), pp. 287-291; o el de SILVA: «Los primeros

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 Verrié y Bracóns dedicaron a 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 Massip «Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)» en el marco del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón dedicado al *Poder real en la Corona de Aragón*²¹, y el de Falomir «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 Espa-

retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval» en *Príncipe de Viana*, 160-161 (1980), pp. 257-271, luego ampliado en *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, 1984.

- 20 Como, por ejemplo, los de 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*, vol. IV, 1986, pp. 455-463; NÚÑEZ: «Leonor de Aquitania en Fontevraud: la iconografía funeraria como expresión de poder», en SERRANO MARTÍN (ed.): *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, 1994, pp. 451-470; los de MARTÍNEZ DE AGUIRRE: «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*, 1996, pp. 133-159 y 375-386, respectivamente; o el del ya citado NÚÑEZ: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, 1999.
- 21 Congreso que contó con otras intervenciones afines a esta cuestión, como son la de PALACIOS: «Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón», vol. 1, pp. 191-229. Francesc Massip ha continuado con esta línea de trabajo. En este sentido, son de consulta obligada MASSIP: *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume I El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, 2003, y *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls, 2010, colectánea de artículos de este autor. También son de interés los trabajos de CLARAMUNT: «El poder real y la cultura», vol. I, pp. 355-387; la de RODRIGO: «El poder real y los rituales públicos de exaltación de la monarquía en una ciudad aragonesa: Daroca (1449-1525)», vol. III, pp. 460-478; o la de NARBONA: «La fiesta cívica: el rito del poder real», vol. III, pp. 402-420.
- 22 Como la de ESPAÑOL: «Clientes y promotores en el gótico catalán», en *Cataluña medieval*, 1992, pp. 217-231; y YARZA: «Clientes y promotores en el marco del gótico catalán», en

ñol *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 religioso²³. En esta misma línea se insertarían los análisis de Morte «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 en el mecenazgo real», publicado en la monografía *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basilica* publicada por el Gobierno de Aragón.

Finalmente, tan sólo añadir que algunos de los actos conmemorativos alusivos a Jaime I en 2008 y a Martín I en 2010 han tenido eco también en diversas publicaciones, algunas de las cuales atañen a su iconografía²⁴.

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 me identifico 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 el presente volumen.

Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997, 1997, pp. 47-55.

23 Luego reeditado en ESPAÑOL: *L'art dels reis catalans*, Barcelona, 2010.

24 Me refiero, entre otros, a SERRANO COLL: *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Zaragoza, 2008, que aborda las representaciones de Jaime I generadas lo largo de la Edad Media y cuyo texto aparece, en gran medida y para no amputar a uno de los reyes más emblemáticos del período medieval, reproducido en la presente publicación. También ha sido fruto de una celebración conmemorativa, SERRANO COLL: «Semblança del rei Martí l'Humà a través de la seva promoció artística», en *Martí l'Humà, el darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'interregne i el Compromís de Casp* (en prensa).

Las monedas

1. Introducción

Todavía hoy, cuando se realizan estudios sobre la imagen del rey, se olvida, con frecuencia, la labor de los grabadores de troqueles monetarios, artistas cuidadosamente seleccionados entre los mejores escultores y orfebres del momento que no pretendieron otra cosa que retratar, en los cuños, a los reyes²⁵.

Objeto oficial de uso público que precisa incorporar dos elementos –imagen y leyenda– para hacer reconocible a la autoridad emisora, su aspecto externo parece conservarse más o menos inalterable en el tiempo porque, como señalaba Marot, el mantenimiento de la apariencia de una moneda consolidaba su estabilidad y aseguraba su aceptación²⁶, tesis que explicaría, entre otros ejemplos, la invariabilidad del *croat* instaurado por Pedro III a lo largo de toda la Edad Media.

La utilización del numerario como soporte propagandístico puede intuirse en tiempos tempranos como los de Ciro III el Grande quien, 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 con un arco una flecha, aunque fue en la Grecia de Alejandro cuando se dio el paso fundamental²⁷.

A partir de entonces, aunque de modo interrumpido y no siempre al unísono, quienes personificaban la máxima autoridad se interesaron en proporcionar

25 Cuestión ya denunciada en MATEU, 1944, p. 5.

26 MAROT, 1997, p. 258.

27 En 336 a.C. Alejandro añadió su nombre en sus monedas, y en 326 a.C. la ceca de Alejandría emitió piezas con Heracles admitiéndose que en ellas se reproducía la testa regia. Cuando en 324 a.C. fue deificado en Susa, Babilonia conmemoró el hecho acuñando numerario donde 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 Victoria. GIL, 1974, pp. 20-38.

en su amonedación una imagen que mostrarse su prestigio y alta condición política. Fue en el siglo X cuando la usualmente denominada «Cataluña naciente», escenario también de pagos en especie, presentó esta herramienta económica que le era exclusiva al carecer de ella el resto de reinos cristianos peninsulares coetáneos.

La diversidad inicial, protagonizada por los condes que acuñaban moneda con su propio nombre²⁸, fue extinguiéndose con la lenta aunque inexorable incorporación de sus condados al de Barcelona, que comenzó a adquirir gran relieve a partir de Ramón Berenguer I, pues conllevó, entre otros, la paulatina extinción de los monedajes privativos para conseguir un sistema monetario propio y unificado. Y aunque la dependencia hacia el mundo carolingio fue evidente en los albores de la moneda condal, como en la práctica totalidad del mundo medieval occidental, el monometalismo instaurado por los francos tuvo limitado período de vida al batirse los primeros *mancusos* de oro a finales del siglo X²⁹. Así, el sistema monetario fue bimetálico –oro y plata– y, cimentado de forma progresiva, se basó en el *croat* y el *diner* en plata y en el *flori* de oro, cuyos valores sufrieron unos cambios que, pese a todo, constatan la estabilidad de los tipos monetarios de la Corona de Aragón³⁰.

2. La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas a lo largo de la Edad Media: descripción y tipologías

2.1. Las primeras emisiones aragonesas y navarras

[FIG. 1]³¹ Una de las primeras monedas 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 Mayor³² donde se observa *busto de perfil* a la izquierda rodeado por IMPERATOR³³ y en su reverso, el comúnmente denominado

28 Se considera que la primera moneda condal en el estricto sentido del término, se debió a Ramón Borrell. En ella figura RAIM[undu]S en el anverso y BARC[inon]A en el reverso.

29 Sobre todo en el grupo condal barcelonés según señala BALAGUER, 1999, p. 70.

30 Si se compara con las de los otros reinos peninsulares. Sobre el importante papel de la clase comerciante en el equilibrio del valor de los tipos, remito a BALAGUER / GARCÍA / CRUSAFONT, 1986, p. 60.

31 Las llamadas a las figuras en el texto remiten al «Apéndice documental» de este volumen, donde se reproducen.

32 Figura en el núm. 190 del catálogo, CRUSAFONT, 1992.

33 Este término suscitó todo tipo de controversias. Heiss no se extraña al considerar que era uno de los soberanos más ricos y poderosos de la Península, por lo que se le había dado el sobrenombre de Mayor o Grande y el de Emperador, según reza el epitafio de la tumba de su esposa, doña Mayor: «HIC REQUIESCIT FAMVLA DEI DOMNA MAYOR REGINA, VXOR SANCII IMPERATORIS», mandado hacer por él mismo, si bien en el suyo propio sólo se intitula «[...] SANCIVS REX PVRENEORVM ET C TOLOSÆ [...]». HEISS, 1867, p. 11. En

«árbol superado en cruz» con NAV-ARA según algunas lecturas, horizontalmente a los lados. Dos aspectos deben comentarse acerca de la misma: la atribución no es segura³⁴ y la leyenda del reverso también se ha leído como NAI-ARA, esto es, Nájera³⁵. Al ser su tipología muy parecida a las monedas de Sancho Ramírez y Sancho IV el de Peñalén, se ha supuesto que quizás pertenezca a uno ellos, si bien las últimas hipótesis dan la razón a Gil y la hacen perteneciente a Alfonso VII de Castilla y León³⁶. Lo interesante de esta moneda, al margen de los debates que ha suscitado, es que presenta una tipología surgida poco después de mediar el siglo XI, [FIG. 2] en tiempos de Sancho Ramírez, y que va a mantenerse, con algunas modificaciones, hasta Sancho el Sabio³⁷, 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 X³⁸; de hecho, un simple vistazo por el repertorio numismático de este período evidencia la riqueza tipológica de las emisiones alemanas en contraposición a las francesas³⁹. Claro ejemplo de estas analogías lo brinda un *dinero* de Bernardo I, duque

contraposición, otros recuerdan que este rey nunca utilizó el título de *imperator* en ningún diploma auténtico, por lo que esta moneda no le pertenece: JUSUE / RAMÍREZ, 1987, p. 47.

- 34 Las discrepancias se advierten al consultar los catálogos. Heiss la integra como perteneciente a Sancho III por una errónea lectura de la leyenda según IBÁÑEZ, 1993, p. 114; SÁNCHEZ ALBORNOZ, 1928; MENÉNDEZ PIDAL, 1929; DE IRUÑA, 1935, pp. 655-660; BELTRÁN VILLAGRASA, 1951, pp. 51-112 y 1958, pp. 41-85; o AMORÓS, 1954, pp. 17-40, mantienen esta atribución. Sin embargo, bibliografía más reciente discurre sobre esta equívoca autoría, salvo alguna excepción, como CRUSAFONT, 1992.
- 35 Entre los estudios centrados en la correcta lectura de la leyenda, IBÁÑEZ, 1993, pp. 119 y ss.; y GIL, 1957, pp. 35-43.
- 36 Un temprano estudio de Gil señalaba, con acierto, tres objeciones a la tradicional identificación: resulta extraño que Sancho III acuñase con título imperial su moneda en Nájera en lugar de en León, plaza representativa del Imperio; la ciudad de Nájera no ascendió a título de capital hasta el reinado de su hijo García III; y, salvo esta moneda, todas las piezas peninsulares conocidas con IMPERATOR se atribuyen a Alfonso VII de León. Véase GIL, 1955, pp. 43 y ss. Ibáñez negó con rotundidad esta atribución a la vez que realizaba un completo estado de la cuestión sobre el tema: IBÁÑEZ, 1993, pp. 110-118. No obstante, en 2006, este mismo autor afirmaba que esta atribución era la más segura: IBÁÑEZ, 2006, p. 172.
- 37 La tipología «*busto de perfil a la izquierda*» / «*árbol superado en cruz*», puede observarse con García III, Sancho IV, Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador. Los reyes privativos de Navarra García IV y Sancho el Sabio continuaron con este mismo tipo. En los famosos *sanchetes*, bajo Sancho el Fuerte, se mantuvo el anverso aunque cambió el reverso, ahora caracterizado por llevar grabado una media luna con una estrella.
- 38 Sistema monetario ya entonces uniforme tanto en tipos como en pesos. GRIERSON, 1976a, p. 94.
- 39 Se supone que esta desigualdad se debía a las distintas situaciones de cada país. Reflejo de las realidades políticas, la moneda francesa, con una monarquía emisora débil, tenía primitivo diseño, mientras que la de Alemania, pujante, con profusión de talleres y con dos poderes fundamentales muy establecidos –iglesia y emperador–, fue soporte de ricas representaciones. Ibídem, pp. 86-87.

de Sajonia, con la testa del soberano a la izquierda rodeado por su título respectivo que constata el parecido con la moneda atribuida antaño a Sancho III. Una de las principales diferencias de estas acuñaciones con las que se emiten durante el mismo periodo en Inglaterra, es la ausencia de insignias regias⁴⁰.

Así, puede concluirse que el uso de figuraciones regias en el siglo XI no es extraño, aunque hay que admitir que nunca hubo, por parte del soberano, voluntad de hacerse representar a su imagen y semejanza: la intencionalidad de estas efigies era evidenciar la *dignitas regia* del individuo allí encarnado por encima de cualquier parecido relativo a la fisonomía; es decir, no se aspiraba a grabar la *vera imago* o la *effigies personae*⁴¹, sino su majestad; la *imago regis*⁴². El parecido de estas figuraciones con los modelos a los que estos *dineros* se remiten autoriza la afirmación⁴³. Pero sí debe valorarse la creación de la moneda como tal, batida en un momento en que la reanimación demográfica y la expansión económica obligaban a una mejor adecuación de los instrumentos de cambio. Al ser insuficientes las especies monetarias, el rey de Aragón y de Pamplona decidió batir por vez primera su propia moneda⁴⁴ mediante un tipo frecuente en algunos territorios: el *busto del rey*, con el que evidenciaba que se integraba dentro del distinguido, selecto y poderoso círculo que por entonces ostentaba la autoridad.

Con respecto a la figura definida como «*árbol superado en cruz*», «*árbol de Sobrarbe*» o «*árbol crucífero de Sobrarbe*»⁴⁵ del reverso, puede ser, conforme a Menéndez Pidal⁴⁶, una forma de lábaro o de cruz procesional en la que los aparentes ramajes serían or-

40 También hay otras divergencias en los tipos, como la profusión de bustos colocados de frente que invaden la franja destinada a la leyenda, y en el detalismo de las vestiduras e insignias reales.

41 Ambos términos utilizados por MATEU, 1944.

42 Podría atribuirse a los macedonios Demetrios y a Antígono el inicio de las acuñaciones con el «retrato personal» de las autoridades emisoras, que muy poco después alcanzaría total perfección. En Roma la práctica gozó de total aceptación, como manifiestan las emisiones de Cayo Julio César. Que en Hispania Octavio batiese monedas con un retrato, la mayoría de las veces imaginario, —GIL, 1974, p. 59— demuestra el relativo interés hacia las representaciones fisionómicas, si bien el gobernante debía continuar mostrándose en una de sus caras con toda su magnificencia para validarlas. No obstante, en algunos casos se ha supuesto cierta virtud retratística, como indica Grierson con respecto a una moneda del germano Conrado II: «*il est certain que la tête barbe de Conrad II sur les pièces de certains ateliers correspond à la description qu'en donnent les sources littéraires*»: GRIERSON, 1976a, p. 86.

43 En términos de Babelon, «no hubo retratos monetarios antes de 1450»: BABELON, 1953, p. 68.

44 Su reino disponía de suficiente metal amonedado, aunque musulmán. Conforme a Ramírez, al soberano le interesaba demostrar sus poderes fácticos, uno de cuyos baluartes era la emisión de moneda: la facultad de efectuar pagos con piezas *suyas*: términos, y cursiva, de RAMÍREZ, 1996a, p. 162.

45 MONTANER, 1995, pp. 16-22, dedica un apartado a los símbolos legendarios que justifican la concepción de este elemento como un motivo preheráldico de la monarquía aragonesa.

46 Expuso su teoría en MENÉNDEZ PIDAL, 1955, pp. 126-133, y 1986, p. 221. Ya en 2000, p. 25, recordaba que es un tipo representativo que sólo se ve en estas monedas, en los relieves de al-

namentaciones que, con el tiempo, se asimilarían a la encina crucífera⁴⁷. Esta hipótesis se reforzaría al compararse estos reversos con los de las monedas de otras zonas cristianas peninsulares, como las batidas por los Condes de Barcelona, o las emitidas fuera del marco hispánico⁴⁸, pues evidencian la identidad de las cruces que campean en su superficie, estén decoradas o no con otros elementos. Así, de acuerdo con el historiador, tiene que aceptarse que el supuesto árbol crucífero es, sencillamente y al margen de cualquier signo personal o dinástico, una variedad de cruz procesional; se trataría de un motivo religioso común que, como reminiscencia constantiniana, debería asociarse a la dignidad regia⁴⁹. Recuérdese que fue Tiberio II Constantino quien instauró por vez primera en sus reversos la cruz sobre gradas, figura que, casi simultáneamente, imitó Leovigildo entre 578 y 584 y que continuó utilizándose, con variantes, hasta la amonedación de Wamba, entonces todavía en curso⁵⁰. De este modo, podría sospecharse que estos soberanos utilizaron un mismo motivo para integrarse socialmente dentro de un grupo que, precisamente por dicho elemento, los identificaba. Los reyes navarro-aragoneses no constituyeron una excepción⁵¹.

Se concluirá que hacia mediados del siglo XI se produjo en el reino de Pamplona y Aragón una larga serie de monedas de *busto de perfil* a la izquierda⁵² / *cruz procesional* generalmente muy ornamentada hasta el reinado de Alfonso I, pues con Alfonso II se iniciaron importantes modificaciones en la efigie real de perfil. Las diferencias entre ellas originaron multitud de series y grupos tipológicos, aunque de ellos, sólo se señalará los que han aportado, en lo que concierne a la iconografía regia, los cambios más significativos.

gunos 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 Luesia.

- 47 MONTANER, 1995, p. 18, indica que esta tesis había sido apuntada por Domènech i Montaner y Domènech i Roura y luego desarrollada por Menéndez Pidal de Navascués. La hipótesis contraria es la de CASTILLO, 1985, pp. 525-538, quien sostiene que desde un principio representaba un árbol rematado en cruz.
- 48 Entre las monedas danesas de la Alta Edad Media se encuentra un dinero emitido a finales del reinado de Canuto el Grande, anterior a 1035, cuyo anverso muestra lo que Thomsen define como «el tipo clásico de reverso navarro-aragónés: cruz sobre alto vástago entre dos ramas adornadas, en formación». THOMSEN, 1956, pp. 75-77. Este inusual tipo de moneda danesa, de la que sólo se conocen cinco ejemplares, vuelve a corroborar que la cruz procesional no era un signo personal o dinástico propio y exclusivo de la monarquía aragonesa.
- 49 MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, 1955. Citado en MONTANER, 1995, p. 20.
- 50 El uso de elementos religiosos en los reversos es anterior al siglo VI: en el siglo III a.C. Açota 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, 1974, p. 44—. Fue en las emisiones de Tiberio II cuando apareció, por vez primera y ocupando por sí solo el reverso, un símbolo cristiano totalmente desligado de la iconografía oficial de tradición romana: GRABAR, 1936, p. 163.
- 51 Mateu sintetizaba: «Este supremo símbolo es el que da unidad al numario cristiano». Examen sobre la aparición de este reverso en las monedas peninsulares en MATEU, 1969, pp. 245-254.
- 52 Aunque existen algunas emisiones de Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso I con el busto a la derecha.

[FIG. 3] El desarrollo numismático en tiempos de Sancho Ramírez⁵³ constata la pluralidad de manos e interesantes particularidades en los tipos⁵⁴, algunos de los cuales han sido atribuidos al maestro de Jaca⁵⁵. Entre la diversidad cabe destacar un grupo de monedas que presentan lo que se ha descrito como «un adorno nucal»⁵⁶ compuesto, la mayoría de las veces, por tres pequeñas perlas y que, conforme a la numismática anterior, podría ser en realidad una reminiscencia de la usual diadema que adornaba la ilustre testa de los antiguos bizantinos y romanos⁵⁷. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, han llegado hasta hoy algunos *dineros* cuyas efigies muestran un busto a la izquierda peinado con una especie de moño⁵⁸. [FIG. 4] El primero de ellos, perteneciente a Pedro I, llevó a pensar en la originalidad del grabador⁵⁹ otros apuntaron como precedente inmediato la aludida pieza de Sancho Ramírez, cuyo busto lleva un mechón en la nuca, mientras que Moralejo supuso si estas monedas no serían atribuibles a un entallador de cuños de abolen-go musulmán, acaso el que aparece citado en la documentación como «*Burfange meo talgatore*»⁶⁰. Las notables diferencias entre ambas monedas junto a la imposibilidad de hallar precedentes fiables obligan a confirmar la singularidad de su artífice⁶¹. Sin embargo, que este monarca hubiera emitido moneda antes de su coronación –los insólitos dineros a nombre de PETRVS SANCII⁶²– y que ya rey, tras un tipo de transición con la leyenda REX, iniciase esta 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: quizás un de-

53 La más antigua referencia numismática en Aragón es de 1068, cinco años después de su coronación. GIL, 1955, p. 52.

54 Ibidem, p. 66.

55 MORALEJO, 1984b, pp. 29-35.

56 «[...] un adorno nucal con forma de una bolita» en términos de IBÁÑEZ, 1993, p. 128 o «perlas en la nuca» en CRUSAFONT, 1992, p. IV.49. Es lo que algunos autores, como DE GUARDIÁN, 1980, p. 68, han identificado con un moño.

57 La moneda sueva acuñada en Mérida ofrece diversos ejemplos de diadema rematada por perlas en sus dos extremos. ENGEL / SERRURE, 1890, p. 22. Los visigodos también usaron esta insignia. Ibidem, vol. I, pp. 41-53.

58 La primera, de Pedro I, se encuentra en CRUSAFONT, 1992, núm. 213, p. IV.52. Como señalaba Gil, también Alfonso I y Alfonso II mantuvieron este peinado en algunas de sus emisiones: GIL, 1955, núm. 32, p. 42.

59 Ibidem, p. 74.

60 MORALEJO, 1984b, p. 303.

61 Respecto a las monedas de Pamplona y Aragón, no hay duda de lo novedoso en la representación. En relación con la numismática anterior, aunque se observan peinados parecidos en monedas francas del siglo VI de 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. Véase imágenes en ENGEL / SERRURE, 1890, pp. 63-75.

62 Como indica IBÁÑEZ, 1998, p. 85.

seo consciente por parte del monarca de figurar, desde el punto de vista iconográfico, de un modo distinto a como había aparecido en las monedas que él mismo había ordenado batir antes de su coronación. En tercer lugar, una breve cuestión referida a lo que algunos han calificado como «*hileras de collares*» en las acuñaciones batidas desde tiempos de García III hasta Alfonso I⁶³. No se encuentran ejemplos parecidos en la numismática contemporánea, aunque dos particularidades permiten lanzar la hipótesis de que no se trata de hileras de collares o simples adornos, sino de una cota de malla: entre el numerario polaco coetáneo a Alfonso I constan ejemplos de Wladislas II⁶⁴ donde figura un guerrero ataviado con hileras de bolitas que sugieren la loriga: es decir, las supuestas perlas de los collares son una representación de las escamas que entretejen la túnica del *ausberg*. De hecho, numerosas muestras figurativas, en todos los soportes artísticos, representan la cota de malla como hileras de bolitas: la *Tapicería de Bayeux*, de finales del siglo XI o la *Biblia de Sant Pere de Roda*, de la segunda y tercera décadas del siglo XI, son ejemplos conocidos. Volviendo a la moneda analizada, lo que se ha descrito como «*una reducida escotadura en su parte central*»⁶⁵ evidenciaría que se ha reproducido un tipo específico de cota caracterizado por una abertura por delante –ventana o pechera– que, en este caso concreto, dejaría asomar el cuello del jubón que viste el monarca⁶⁶. Parece corroborar la hipótesis el primer folio del *Libro de los Testamentos*, donde Alfonso II ora ante el Pantocrator acompañado por su *armiger* quien, además de portar escudo y espada, va ataviado con este tipo de loriga.

Establecido el tipo predominante en las acuñaciones de los reyes de Aragón y Pamplona, resta aún por esclarecer las fechas en que pudieron llevarse a cabo. Ibáñez las sitúa en torno a 1072 y 1076 y considera que la elección de su tipo iconográfico responde a una clara intencionalidad política: la confirmación de la autoridad real de Sancho Ramírez puesta en entredicho por los reinos vecinos⁶⁷. Según este autor, sería el mismo Sancho Ramírez quien introdujo la moneda primero en Aragón y luego en Navarra, si bien nunca acuñó con la problemática leyenda NAVARA o NAIARA⁶⁸.

63 Thomsen atribuye algunas a García III y a Sancho Ramírez, mientras que Ibáñez identifica otras con Alfonso I: THOMSEN, 1956, figs. 2 y 42; e IBÁÑEZ, 1998, p. 67.

64 Figura dibujada en ENGEL / SERRURE, 1890, p. 866.

65 IBÁÑEZ, 1993, p. 128 sugiere, acertadamente, que estas tres hileras marcarían el comienzo de la vestimenta.

66 La función concreta de esta abertura, constatada en numerosa iconografía del contexto europeo coetáneo, se desconoce. Al respecto remito a la tradicional y todavía fundamental obra DE RIQUER, 1968, pp. 18-20, donde especifica las diversas interpretaciones que de la pieza se han dado, y a la más reciente obra de HERNÁNDEZ CARDONA, 2002, p. 23.

67 Además de la recaudación fiscal. BARCELÓ, 1984-1985, pp. 54-72; y CANTÓ, 1994, pp. 273-297, citados en IBÁÑEZ, 1998, p. 80.

68 La moneda navarra comenzaría a partir de 1134 con la restauración de la monarquía. IBÁÑEZ, 1993, pp. 140-141.

[FIG. 5] Excepcional, aunque problemático, es el extraordinario mancuso con *busto de perfil* a derecha de Sancho Ramírez; único ejemplar conocido con figuración real. Hallado en Oriente Próximo, parece indicar que este rey tuvo que pagar en moneda de oro su endeudamiento a la Santa Sede⁶⁹, quien luego utilizó estos recursos para la cruzada, lo que motivó la arribada de oro aragonés al Mediterráneo oriental⁷⁰. Pero no todos los estudiosos⁷¹ confirman la autenticidad de esta pieza, tan singular en la elección de su tipología acaso motivada por la expansión territorial que la misma iba a tener⁷², o por los conflictos constatados entre el Sumo Pontífice y las autoridades que batían este tipo de amonedación áurea siguiendo los modelos musulmanes y, por tanto, ostentando inscripciones infieles, como era el caso del condado de Barcelona⁷³.

[FIG. 6] También son extraordinarios los *dineros* batidos por Alfonso I el Batallador 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 ultrapasan el marco territorial establecido para este estudio, se realizarán algunas consideraciones. La correspondiente a la figura ecuestre, inédita hasta una publicación de Thomsen⁷⁴, pese a no ostentar ninguna insignia regia salvo la leyenda ANF REX en el anverso y LEO CIVITAS rodeando una cruz procesional en el reverso, podría ser una readaptación de las monedas galas donde figuraba el *Invictus augustus*; con el emperador a caballo venciendo al enemigo, tema a su vez muy romano⁷⁵. El precedente más inmediato es una moneda del conde Ermengol V de Urgell quien,

69 No debieron de ser extraños los pagos en oro a la Santa Sede. Beltrán señala un documento testamentario transcrito por 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*»: BELTRÁN VILLAGRASA, 1984, p. 264.

70 Ibidem.

71 Como Gil, quien aseguraba: «*Après l'examen, j'en ai conclu que ce mancuso est un faux*». GIL, 1972, pp. 123-134, citado en IBÁÑEZ, 1998, p. 80, n. 3. De hecho no aparece mencionada en IBÁÑEZ ARTICA, 2006, pp. 170-172, ni en el catálogo que acompaña su estudio, pp. 179-182.

72 Al margen de su posible falsedad y del desconocimiento sobre si el pago a la Santa Sede debía hacerse en moneda de oro, la acuñación áurea con su efigie quizás pudo estar determinada por la suposición de que más adelante el papado 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, con su efigie.

73 Que acuñaba mancusos siguiendo el modelo musulmán desde Berenguer Ramón I (1017-1035).

74 THOMSEN, 1956, p. 67.

75 El *aureus* de Victorino (BnF) y que figuró en la exposición *La monnaie*, 1978, núm. 9, p. 201, es un ejemplo de estos lejanos precedentes. En la Península, este tema es típico en las monedas antiguas del grupo pirenaico-suessetano, es decir, de las gentes del Alto Aragón, en cuyos reversos cabalgaba un jinete lancero.

precisamente, pasó gran parte de su vida en tierras de León, donde su esposa poseía muchos heredamientos y donde, se cree, pudo haber fallecido⁷⁶.

De la correspondiente al *busto de frente*⁷⁷ rodeado por REX ANFVS IMPERATOR convendría señalar que, pese a la discrepancia en atribuciones⁷⁸, el reverso es casi idéntico al de los óbolos navarros, lo que indicaría que es navarra o acuñada para Navarra⁷⁹. No existe inconveniente en que Alfonso I batiese con esta tipología, pues las emisiones de su esposa doña Urraca muestran a la soberana tanto de frente como de perfil⁸⁰.

[FIG. 7] Última moneda excepcional, y problemática también en su atribución, es la que exhibe en su anverso dos efigies afrontadas separadas por una cruz. La iconografía, procedente del numerario bizantino⁸¹, se hizo sentir, con variantes, en otras acuñaciones del continente⁸². También constan evidencias documentales en las cecas peninsulares: 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, lo confirma⁸³. También se observa, aunque con divergencias y connotaciones religiosas, en algunos condados catalanes: el dinero con las efigies en perfil de san Pedro y san Pablo, quizás del obispo Guillermo de Vich, es un caso ilustrativo⁸⁴.

76 Aunque MATEU, 1967, p. 13 la atribuía a Ermengol IV. Balaguer advirtió que su grabador debió de tener una moneda antigua de Bolskam en sus manos, puesto que copió no sólo su iconografía, sino también la leyenda de su reverso. Conjeturas con respecto a lo que motivó una copia tan fidedigna, en BALAGUER, 1999, pp. 234-237.

77 Tipo anteriormente utilizado en el *diner* del conde de Barcelona Ramón Berenguer I, quizás su precedente más cercano.

78 De Alfonso VII lo suponen HEISS, 1867, lám. 2; y ÁLVAREZ BURGOS, 1998, pp. III.27, mientras que lo creen de Alfonso I, THOMSEN, 1956, pp. 66-67; o GIL, 1955, p. 75.

79 La mención LEGIO CIVITAS del reverso indicaría, según Gil, la procedencia del monarca que ordenó su labra, y añade 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, 1956, pp. 66-67.

80 ÁLVAREZ BURGOS, 1998, p. III.16, figs. 11 y 12.

81 Bajo el reinado de Heraclio I se abrió una tercera época en la moneda bizantina marcada por una fuerte transformación en estilo e iconografía: a partir de entonces, el príncipe casi siempre se hizo acompañar por otro personaje augusto. Casos significativos fueron el *folles* de Heraclio y Heraclio Constantino o el *sueldo* de oro de Constante II, Constantino Pogonato, Heraclio y Tiberio.

82 La moneda alemana de Teófilo, con Miguel y Constantino VIII en el reverso; la escandinava de Magnus el Bueno 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 en 1254, así lo ponen de manifiesto. Analizadas y dibujadas en ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, p. 529, fig. 949; p. 850, fig. 1320, o pp. 888-889, fig. 1410.

83 Conforme a 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, p. 45.

84 Parece ser que Ramón Berenguer I tomó esta moneda como modelo para batir unas acuñaciones en el condado de Osona. Más detalles en BALAGUER, 1999, p. 122.

De vuelta a la moneda regia, la teoría más generalizada supone que son Alfonso VII de Castilla y García IV de Navarra evidenciando su situación de vasallaje⁸⁵, aunque Thomsen apuntaba que quizás la emisión fuese anterior, de tiempos de Sancho Ramírez⁸⁶. Por su parte, Beltrán e Ibáñez sostuvieron que pudo haber pertenecido a los dos hijos de Alfonso VII y que vaticinaría la división del reino producida a la muerte del emperador en 1157⁸⁷.

2.2. Las primeras acuñaciones en los condados catalanes

Adentrándonos algo más en el tiempo, deben tenerse en cuenta las acuñaciones de los condados catalanes, comúnmente admitidos como el primer ámbito cristiano peninsular que batió moneda con modelos iconográficos que pudieron influir en la amonedación de los reyes peninsulares. Al margen de las abundantes piezas a imitación carolingia⁸⁸, se destacarán las episcopales de la segunda mitad del siglo X por poner de manifiesto la extraordinaria riqueza iconográfica de sus talleres⁸⁹ y mostrar el uso de la cruz en sus reversos. [FIG. 8] En este sentido, sería inexcusable omitir un *diner* de Gerona por manifestar el mal llamado «árbol superado en cruz», muestra más de la cruz procesional ornamentada a la que ya se ha hecho referencia. Su cronología, entre 934 y 970⁹⁰, atestigua que este motivo no suponía ningún signo familiar o personal de los reyes de Aragón al utilizarse con antelación y corrobora que es una cruz, puesto que son muy extrañas las monedas del período que carecen de este elemento en una de sus caras⁹¹. Este tipo de reversos, don-

85 En IBÁÑEZ, 1993, p. 137 se realiza un recorrido sobre las atribuciones que ha recibido la pieza.

86 Thomsen sostiene que esta situación de vasallaje 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 ANFVS SAN REX, que transmitiría los nombres de ambos reyes: el del señor feudal, el emperador Alfonso VI; y el del vasallo, Sancho Ramírez. Cito a THOMSEN, 1956, pp. 72-73.

87 IBÁÑEZ ARTICA, 1993, pp. 137.

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

89 Como los de Vic y Gerona, cuyos anversos, de clara procedencia bizantina, se adornan con detallados bustos de perfil y también de frente de Cristo o de la Virgen.

90 Según notas de CRUSAFONT, 1992, p. 170.

91 Habrá que esperar a entrado el siglo XI: en Gerona Pere Roger acuña *diners* 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 GIL, 1974, p. 82, pasó, via Italia, conforme a las monedas de los papas Benito IV y Luis III, al mundo occidental. En Vic, Berenguer Sunifred de Lluçà bate un *diner* con *san Pedro y san Pablo confrontados que sostienen una cruz procesional / labrador con pareja de bueyes*; y Berenguer Guillem emite otro *diner* con *obispo de medio cuerpo con báculo / bustos confrontados que sostienen una cruz procesional*. Algo antes, en Cardona, el Vizconde Folc II 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 la cruz desaparece como único motivo iconográfico de la superficie, figura de un modo secun-

de campea una cruz procesional ricamente decorada, se utilizará durante décadas según confirman unos *diners* emitidos hacia 970-1016 y acuñados también en Gerona⁹². Curiosamente, en este período y también en Gerona, se baten otros *diners* con idéntica iconografía en el anverso y una destacada cruz interior en el reverso.

Por cuestiones de extensión, se prescindirá del análisis de los *manusos* de oro bilingües emitidos por Ramón Berenguer I y de los *diners del liri* batidos durante el correinado de Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II, amonedaciones que, pese a no presentar la imagen figurativa de la autoridad batiente, manifiestan excepcionalmente la *potestas* del emisor. Así, sumergiéndonos ya en las monedas con efigie acuñadas por los Condes de Barcelona durante el siglo XI, destacan, entre la abundancia de *diners* y *òbols* con decoración de cruces y aros⁹³ y de flores de cinco pétalos, dos tipos de emisiones.

[FIG. 9] El primero es un *diner* de vellón de Berenguer Ramón I que muestra un *busto de perfil* a derecha o a izquierda con lo que ha sido descrito como «pañuelo sujetado con un nudo» y «con las manos en actitud de bendecir»⁹⁴ acompañado por BARCINONA CIV en el anverso, y una cruz horadada de triple trazo rematada por crecientes y con unas letras de difícil lectura en el reverso. Esta moneda ofrece dos interrogantes: la problemática transcripción de la leyenda, que dificulta la identificación del personaje, y su gestualidad.

Balaguer y Crusafont concluyeron que la inscripción debía leerse –B-E-G-Co–; es decir, B[er]E[n]G[arius] Co[mes]⁹⁵. A pesar de que se refiere al conde barcelonés, no descartan que la figura que bendice pudiera ser la de un obispo, lo

dario en la composición, o existe otro elemento devoto que indica la religiosidad del emisor, la mano bendiciendo en nuestro caso.

- 92 Presentan en sus anversos un busto barbado diademado a la derecha y en sus reversos la mencionada cruz, aunque con la particularidad de estar compuesto su brazo por GIRVND entre grandes volutas. No es casual el parecido de ambos reversos, pues parecen referirse al mismo motivo, aunque con variantes: la cruz.
- 93 Dispuestos, muchas veces, en grupos de tres campeando toda la superficie, como las monedas languedocianas del siglo IX. Sin embargo CRUSAFONT, 1982, p. 49 cree más posible la influencia germana, ya que en estos momentos existen contactos en Roma entre la casa de Barcelona y los emperadores alemanes, cuyas monedas muestran este mismo monograma. También se encuentran otros motivos, como flores de cinco pétalos, en *dineros* de tiempos de Berenguer Ramón I.
- 94 Descripción de BALAGUER / CRUSAFONT, 1983, p. 59.
- 95 Un año antes Calicó sugería que «probablemente quieren significar BERENGUER». CALICÓ, 1982, p. 32. 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 fue obispo de Barcelona cuando Berenguer Ramón I ejercía el poder–. Esta atribución daba una identificación coherente al personaje, que sería el citado obispo. Pero no lo afirman con rotundidad al basar su tesis en la lectura de una D cursiva, muy extraño en aquellos momentos: BALAGUER / CRUSAFONT, 1983, p. 67.

que haría referencia a los derechos o privilegios que éstos tenían sobre la moneda de Barcelona⁹⁶. La interpretación, válida, contiene ciertos puntos problemáticos; entre otros, que no se haya encontrado amonedación episcopal de este mismo marco espacio-temporal que porte una efigie de obispo sin el báculo⁹⁷. Con respecto al tocado, se advertirán dos cuestiones. Por un lado, la diadema de perlas que recorre la frente del personaje, acaso guirnalda, prerrogativa de quienes, sin alcanzar la dignidad regia, ostentaban el poder⁹⁸. ¿Podría referirse a la diadema utilizada por los antiguos condes de Barcelona? Si así fuera, ¿podría identificarse la efigie con un conde barcelonés? Por otro lado, lo que se ha descrito como «una especie de pañuelo sujeto con un nudo en la nuca»⁹⁹. No se han encontrado representaciones de obispos con este tocado en ningún soporte artístico, aunque sí se ha localizado una figuración en la que un conde parece mostrarse con este complemento: [FIG. 10] la octava escena de la *Tapicería de Bayeux*, donde el conde Guy conduce a Harold, prisionero, a Beaurain. En efecto, 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 difiere; es decir, el nudo que porta Guy bajo su tocado no corresponde al pañuelo, sino al manto que le cubre la espalda y uno de sus hombros. Así, 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 podrían explicarse como distintos tipos de broches¹⁰⁰. Contra la

96 Ibidem, p. 68, se recuerda que existe una moneda acuñada en Arlés, de tiempos de Alfonso II, donde se observa una mitra que refleja, como aquí, la participación episcopal en la emisión. Una reproducción en CRUSAFONT, 1982, núm. 137.

97 Las emisiones episcopales de los territorios condales ofrecen variedad de tipos, aunque en ningún caso se asemejan a la que aquí se trata. Suelen ser cabezas tonsuradas, efigies de los santos Pedro y Pablo, bustos nimbados bendiciendo, la Virgen de frente, etc. Se deberá esperar hasta inicios del siglo XII para encontrar una moneda con una figura de medio cuerpo que, vestida con capa pluvial y con báculo, bendiga con su mano diestra —es una emisión episcopal de Vic catalogada en BALAGUER, 1999, tip. 46, p. 417—. Sí se encuentran obispos representados en otras monedas continentales de este mismo período: una emitida en el arzobispado de Tréveris, de tiempos de Poppon de Austria, 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 cuando se emita una moneda en cuyo anverso figure el arzobispo Brunon Lauffen bendiciendo, aunque con el báculo en su mano izquierda. Remito a ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, núms. 1098 y 1101, p. 613.

98 Según noticias de Schramm, eran «guirnaldas» o «garlandas», 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». Estas diademas podían estar realizadas con materiales nobles, como oro, piedras preciosas y perlas. SCHRAMM, 1960, p. 65.

99 Descripción de BALAGUER, 1999, p. 371.

100 Existen casos en los que en vez de figurar un «nudo», figuran dos, tres y hasta cuatro, aunque de menor tamaño.

hipótesis, hay que admitir que en estas monedas los pliegues del manto no se dirigen hacia los supuestos broches que, en varios casos además, figuran muy atrasados. Sin embargo, no debe descartarse la posibilidad: una explicación plausible a esta especie de nudo, a veces desplazado y esquematizado, sería la de evidenciar que el representado viste manto; complemento que, entre otros, manifiesta la dignidad de quien lo porta.

Finalmente, lo que ha sido definido como «mano alzada en actitud de bendecir o de autoridad»¹⁰¹. Según el escrupuloso catálogo de Balaguer¹⁰², no todas las variantes muestran el gesto, de modo que lo que sería el único indicio episcopal desaparece en algunos casos. Cabría preguntarse si sería admisible omitir el signo que, precisamente, permite identificar al personaje, y más si se tiene en cuenta que la leyenda no haría referencia al conde Berenguer Ramón I. De todos modos, tampoco puede descartarse que el individuo sea un obispo¹⁰³; de hecho, se ha encontrado este gesto en otras monedas episcopales contemporáneas y, en cambio, no se han hallado piezas con efigies reales o condales que alcen su mano con esta actitud de autoridad¹⁰⁴.

No se ha aclarado la identificación de la efigie, más bien lo contrario. Quizás el tocado y la diadema no sean en este período exclusivamente condales¹⁰⁵, quizás lo que se ha denominado broche es, como se había afirmado hasta ahora, un nudo en el pañuelo que cubre la cabeza del personaje o una reminiscencia de los rema-

101 BALAGUER, 1999, p. 371. Existe un problema parecido con algunas emisiones de Auvernia del siglo VI que también exhiben bustos a la derecha con una de sus manos alzada en actitud de bendecir. Aunque 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– identifican al individuo. Es decir, en ellas es fácilmente reconocible la actitud con la ayuda de ciertos elementos que evidencian la dignidad del representado. Remito a ENGEL / SERRURE, 1890, vol. I, núms. 245 y 246, p. 160.

102 BALAGUER, 1999, pp. 371-393.

103 Engel y Serrure insertan una moneda donde una efigie acompañada por una mano bendiciendo llena el anverso. Ambos 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 Toulouse y otras zonas emitidos por la autoridad de la iglesia, concluyen que todo parece dar pie a esta suposición: ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, núm. 246.

104 No puede verificarse que sea el conde el representado en el campo de una de las monedas de Ramón Berenguer I, donde un busto diademado a la izquierda, con el mismo tocado que el de su predecesor, alza también su mano derecha y se rodea por +BARCINONA en el anverso y RAI – MVN – DVS – BRG entre los cuarteles de la cruz calada del reverso. Sí existen emisiones más tardías en las que un soberano alza su mano en actitud de autoridad: Boleslas III Kryzywousty de Polonia, por ejemplo, figura en un *dínero* sentado en un trono, sosteniendo una espada con su mano derecha y alzando su izquierda: ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, núm. 1353, p. 864.

105 Como las monedas episcopales gerundenses del período 970-1016, donde figuran bustos barbados y diademados. Sin embargo, existe una diferencia fundamental: no llevan la cabeza cubierta.

tes terminados en perlas de las diademas utilizadas en la numismática antigua¹⁰⁶. Pero se ha evidenciado que varias cuestiones no encajan. Teniendo en cuenta que ningún elemento confirma que la efigie es de 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? Importantes razones paleográficas parecen impedirla¹⁰⁷. Sería interesante responder a estas cuestiones porque, si la imagen representara a un conde, ésta sería la primera moneda emitida en el territorio peninsular con la efigie del poder soberano.

Ramón Berenguer I continuó, con pequeños cambios, con la tipología instaurada por su predecesor. Si bien el anverso es muy parecido a los de Berenguer Ramón I, el reverso presenta una cruz ornamentada en su interior por un zigzag acompañada por RAI–MVN–DVS–BRG en sus cuarteles. Pronto introdujo modificaciones, pues se han conservado otros *diners* con una efigie a la izquierda entre las letras R B coronadas por tres pequeños círculos. Ningún atributo constata que la efigie representa al soberano, salvo la R y la B y la leyenda BARCINON que rodea la cruz interior del reverso.

[FIG. 11] Especialmente interesantes son los *òbols* y *diners* de Ramón Berenguer I de Gerona por mostrar, con seguridad, el busto condal de frente¹⁰⁸. Supuesta por Botet como perteneciente a Ramón Berenguer III y por Crusafont como de Ramón Berenguer IV¹⁰⁹, presenta en su anverso a Ramón Berenguer I al frente nimbado por una corona de altos remates terminados en perlas y en cuyos lados penden largos lambrequines variantes según las piezas. En su reverso, como es tradicional, una cruz, en esta ocasión patada y acompañada por R–A–M–N en sus cuarteles.

Para explicar esta singular acuñación resulta idóneo ponerse en antecedentes sobre la peculiar amonedación en este condado que, durante este período, personificó una de las máximas preocupaciones del conde barcelonés¹¹⁰. Se había creído

106 Se recordará que el rey de Pamplona y Aragón utilizó, aunque años más tarde que el conde barcelonés, este tipo de ornamentación nual.

107 Balaguer y Crusafont consideran que en este momento es más extraño leer una D cursiva que la forma abreviada BEG –en el resto de monedas se encuentra la forma BRG–. BALAGUER / CRUSAFONT, 1983, p. 67.

108 El amonedamiento plenamente condal en Gerona se inició con Ramón Berenguer I y concluyó en tiempos de Alfonso II: BALAGUER, 1999, pp. 150-152.

109 CRUSAFONT, 1982, p. 61. En un catálogo más reciente no introduce esta moneda, aunque incorpora una variante a nombre de Ramón Berenguer I. CRUSAFONT, 1992, lám. IV.28.

110 Nos referimos a los problemas surgidos por la fuerte personalidad de Ermesinda, 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 minoría de su nieto y se negó a cederle el gobierno una vez fue mayor de edad. Las discordias concluyeron en 1057 mediante un acuerdo en el que Ermesinda vendía, 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 Cardo-

que la donación en el 934 del tercio del beneficio de la moneda batida en el condado de Gerona a la iglesia de Santa María por parte de Sunyer supuso para éste y sus descendientes la renuncia del control monetario en el territorio. Sin embargo, un documento firmado por el conde demuestra lo contrario al reflejar que Sunyer se sentía plenamente poseedor de este derecho; la confirmación de Ramón Berenguer I en 1038 evidencia lo mismo, al igual que el testamento de Ramón Berenguer III¹¹¹. De todos modos, es curioso que, conscientes de su prerrogativa para batir moneda, se hiciese uso de ella sólo a partir de Ramón Berenguer I, precisamente el conde que se vio, por disensiones familiares, obligado a comprar sus derechos en Gerona. Indudablemente, bajo la acuñación de este *diner* de vellón que exhibe por primera vez una efigie coronada de frente, subyace una clara voluntad de manifestación de poder.

¿Cuáles son los precedentes más inmediatos de esta tipología? Se recordará que la moneda atribuida a Alfonso I es 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* de la *auctoritas* emisora¹¹². Sin embargo, en el resto del continente, cada vez más prolijo en el terreno iconográfico, no era ninguna novedad; como señalan Engel y Serrure, la cabeza imperial o real de frente, que Dannenberg creía introducida en Alemania con Otón I, denuncia un origen bizantino¹¹³. De hecho, principalmente utilizada en la cuenca del Rhin, pasó desde Estrasburgo hasta Utrecht para seguir hacia los Países Bajos y luego a Inglaterra, donde se convirtió, bajo Guillermo II y sus sucesores, en la marca habitual de los *pennies*¹¹⁴. Es pues desde la zona oriental de Alemania, en concreto en el centro de Goslar¹¹⁵ donde existía una importante ceca fundada por Enrique III¹¹⁶, desde

na. Asimismo, prestó homenaje al conde y a su esposa y se comprometió a gestionar, cerca del papa, el alzamiento de las excomuniones que, sobre aquellos, había instigado.

111 Su transcripción se encuentra en BALAGUER, 1999, ap. 63-66, pp. 338-340.

112 Leovigildo, quien introdujo circulante totalmente autónomo, acuñó moneda con su nombre propio al tiempo 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, cuando venció a su hermano Hermenegildo; y *busto de frente*, a veces con corona en ambas áreas –vid. GIL, 1974, pp. 73-74–. Marot hace hincapié en la influencia bizantina de estas emisiones –MAROT, 1997, pp. 259-260–. De hecho, el emperador Anastasio, tras implantar un sistema bronceo diferente al numerario imperial anterior, mantuvo los tipos de sus predecesores, como el busto de perfil y de frente: GIL, 1974, p. 70.

113 Aunque ya en Persia Artabanus batía moneda con busto real de frente o de perfil: *ibidem*, p. 42.

114 Remito a las ilustraciones de ENGEL / SERRURE, 1890, vol II, p. 242. Sobre la exportación de la tipología, p. 530.

115 Cuyos temas característicos fueron el busto de frente y los bustos de Simón y Judas: GIL, 1974, p. 105.

116 Se creó el taller para convertir en especie los lingotes de plata de las minas de Hartz, villa que se convertiría en verdadero centro de la influencia artística bizantina. Más detalles en ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, p. 530.

donde se exportó con prontitud la influencia bizantina por todo el continente, sin constituir una excepción el condado barcelonés. La maestría de los talleres gerundenses, que elaboraban labras de rica iconografía religiosa¹¹⁷, permitió grabar el busto conal de frente espléndidamente ataviado.

Cabría preguntarse si lo que ciñe el conde es una corona o una diadema decorada con profusión. Es conocida la abundancia de ornamentación en las diademas de los bustos de la numismática clásica, donde el laurel se doblegó ante el protagonismo de los nuevos elementos decorativos de perlas y piedras preciosas¹¹⁸. Muy parecida a la supuesta corona que lleva el conde es la que porta el rey inglés Edgard I en uno de sus *pennies*¹¹⁹, lo que indicaría que el tocado es el mismo: una voluminosa diadema rodea las cabezas de los soberanos mediante un lazo a partir del cual cuelgan unas cintas a modo de lambrequines.

[FIG. 12] Los *diners* y *òbols* de vellón emitidos en Gerona por Ramón Berenguer IV reclaman la atención por figurar, en el anverso, la efigie del conde de perfil exhibiendo opulenta diadema y, en el reverso, cruz patriarcal desde la cual penden una alfa y una omega. Aunque el busto ofrece ciertas curiosidades en relación con sus antecedentes barceloneses¹²⁰, resulta bastante cercano al de los dineros acuñados por Alfonso I de Aragón en León¹²¹. Lo mismo ocurre con el reverso donde, por vez primera en piezas condales barcelonesas, cuelgan de la cruz una alfa y una omega, iconografía muy utilizada en el continente europeo que comenzó a degenerar a partir del segundo tercio del siglo XII mientras que, según Heiss, en la Península aparentaba su pureza original a través de las emisiones de Alfonso VI y Urraca de Castilla y León¹²², acaso consecuencia del matrimonio de Alfonso VI con Constanza, sobrina de Enrique I de Francia, quien emi-

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

118 Un rápido repaso por la numismática griega, romana y bizantina pone de relieve numerosos ejemplos como los sólidos de Constantino el Grande, quien porta, en la parte superior de su diadema perlada, un enorme cabujón o camafeo, solución que continuará en la acuñación posterior: MAZENOD (ed.), 1969, fig. 1. También las acuñaciones de Tarraco de tiempos de Augusto muestran al emperador ciñendo una visible diadema irradiada atada con un nudo en la nuca, expresando así su divinización. Véase en VILLARONGA, 1987, figs. 1047, 1048, 10504, 1060.

119 BROOKE, 1950, lám. XVI, fig. 1. Este ornamento también se verá en las efigies de Guillermo I y Guillermo II, contemporáneos al conde barcelonés: ibidem, lám. XVIII, figs. 1-18.

120 Aunque ya se observan bustos diademados, pero barbados, en emisiones episcopales anónimas gerundenses de la segunda mitad del siglo XI: BALAGUER, 1999, pp. 429-430.

121 Las cabezas en perfil diademadas fueron muy corrientes en la antigüedad. En la Península se conservan ejemplos como los de Obulco, donde fue muy frecuente la cabeza diademada femenina, y los de Castele, donde se prefirió a la masculina: GIL, 1974, p. 58. En realidad, es 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.

122 HEISS, 1867, León y Castilla, p. 6.

tía monedas con este tipo particular¹²³. Así, se supone, Alfonso I el Batallador habría seguido, en algunas de sus emisiones, el patrón utilizado en los reversos de su predecesor. [FIG. 13] Sin embargo, algunas monedas del condado de Urgell, en concreto desde tiempos de Ermengol III¹²⁴, denotan también el uso del crismón, utilización que luego, parece ser, hizo el condado de Rosellón¹²⁵. Así, el precedente inmediato de la moneda de Ramón Berenguer IV no debe encontrarse necesariamente en las acuñaciones leonesas de Alfonso I, pues sus análogos vecinos ya habían recurrido a este 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, por ejemplo, parece contradecir la hipótesis¹²⁶, si bien las monedas del futuro Alfonso II acuñadas en Aragón supondrán en cuanto al busto diademado, una cierta continuidad con esta misma.

2.3. 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, cuyas emisiones de baja ley, recurso para obtener dinero de forma rápida, continuaron con la tipología acostumbrada *busto de perfil / cruz procesional*. [FIG. 14] Pieza interesante es el *diner de quatern* acuñado en Aragón, cuya efigie muestra un *busto de perfil* diademado. Tipológicamente se parece al de sus predecesores, aunque destacan dos aspectos: su reverso, donde consta ARAGON a los lados, y la profusión de emisiones que, con distintas estampas, disponían del mismo valor, con lo que se alcanzaba una unificación monetaria de tipo plural también presente en reinados posteriores¹²⁷. Por otra parte, con esta moneda se finalizaron las emisiones diademadas: a partir del Casto los reyes aragoneses siempre aparecerán, en sus amonedaciones, tocados con una corona.

El dominio de diversos territorios bajo un mismo cetro determinó que el numerario se diversificase y aumentase al tiempo que lo hacía la expansión territorial, de modo que Alfonso II acuñó en Barcelona, Aragón y Provenza, donde había vencido ante los condes de Tolosa. Los derechos monetarios de los condes de Provenza, acaso fruto de una donación de Federico Barbarroja en 1162, promovieron

123 Tipo particular de los capetos: ibídem, p. 4.

124 BALAGUER, 1999, p. 473.

125 Como las monedas del conde de Rosellón Girard I y las de su sucesor Gausfred III donde parecen figurar alfas y omegas esquematizadas en el tercer y segundo cuartel de sus cruces: CRUSAFONT, 1983, p. 192; y BALAGUER, 1999, pp. 456-461.

126 Aunque existe una noticia de 1145 publicada por Lacarra referida 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: LACARRA, 1947-1948, doc. 356 según cita GIL, 1955, p. 62. Si existió esta pieza, debió de ser muy parecida a la que aquí se trata.

127 BALAGUER / GARCÍA / CRUSAFONT, 1986, p. 62.

un tipo de moneda extraordinaria que era a la vez episcopal y condal¹²⁸. [FIG. 15] Ya en 1186 se introdujo un nuevo tipo en la ceca de Marsella para circular en los territorios provenzales; el *dinero real*, cuyo anverso mostraba un *busto de perfil* a la izquierda tocado con una espléndida corona: el rey de Aragón decidía acuñar monedas con una efigie coronada. ¿A qué podía deberse tal innovación? No sería raro que el aragonés decidiera amonedar con una iconografía propia que sustituyera a la mitra, único símbolo visual en el anverso de la moneda hasta entonces compartida por el conde de Provenza y el arzobispo de Arlés. El tipo escogido, que no sufrirá modificaciones hasta el reinado del Conquistador, será el *busto de perfil*, tan conocido por Alfonso II por haber sido utilizado por él y sus predecesores en los territorios de la Corona, aunque ahora complementado con la corona, insignia por excelencia del título real del de Aragón. No obstante, no se silenciarán las efectivas relaciones del aragonés con los reyes de Castilla y de León¹²⁹, quienes acuñaban con idéntica tipología, quizás importada desde Inglaterra¹³⁰.

Así, Alfonso II bate en ambos casos con el tipo frecuente de *busto de perfil* a la izquierda, aunque en Aragón se toca con diadema y, en términos de Gil, «llevando moño» como sus antecesores Pedro I y Alfonso I en algunas de sus piezas¹³¹. En Provenza, figuró ostentando una corona cuyo aro evidencia rica decoración de piedras preciosas y sus remates grandes perlas. Sus reversos mantienen también el tipo tradicional: en Aragón, la cruz procesional conserva 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 numismáticos introducidos por su sucesor Pedro II, relativos a insignias, vestiduras y coronas, destaca la intensa actividad de Jaime I el Conquistador quien, pese a seguir con el tipo usual *busto de perfil* / *cruz* –procesional o no– aportó variaciones interesantes. [FIG. 16] En primer lugar, en 1247 rescató la tarea unificadora de su abuelo Alfonso II mediante una nueva emisión levantina

128 Al soberano de la Provenza le correspondía, en virtud de este acuerdo, la leyenda del anverso REX ARAGONE, que rodeaba el símbolo episcopal del campo: la mitra. En el reverso, una gran cruz en torno de la cual se leía PRO–VI–NC–IA: ENGEL / SERRURE, 1890, vol II, p. 777.

129 Véase el *dinero* toledano y el segoviano de Alfonso VII y los *dineros* leoneses de Fernando II en ÁLVAREZ, 1998, núms. 49 y 58, y núms. 99 y 100 de las láminas III.24, III.25 y III.35. Recuérdese que el aragonés casó, tras sucesivos pactos, con doña Sancha, hermana y tía, respectivamente, de los reyes de León y Castilla.

130 No son extrañas las amonedaciones inglesas algo anteriores en las que figura el busto real de perfil ostentando una visible corona: numerosos ejemplos en BROOKE, 1950, pls. XVI y ss. En esta misma línea interpretativa, Mateu señalaba la introducción de nuevos tipos monetarios con Alfonso VII de Castilla y León a raíz de sus relaciones con Inglaterra, aunque mencionaba también los contactos 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: MATEU, 1934, pp. 14, 51 y ss.

131 GIL, 1955, p. 42. Ya se ha hecho referencia a este tipo de peinado en líneas anteriores.

destinada a los territorios conquistados: Valencia y Mallorca¹³². De terno¹³³, e igual para ambos reinos siguiendo el modelo provenzal, *busto coronado de perfil* –a derecha o a izquierda¹³⁴– / *cruz procesional*, asumió una política de unificación monetaria al ordenar su circulación exclusiva en aquellas tierras recientemente adquiridas¹³⁵. Al margen del anverso, cuya efigie coronada se rodea por : IACOBVS REX, destaca el reverso, cuya alta cruz, que inicia VALE–NCIE, sobrepasa los límites del campo, albergue del ornamentado poste¹³⁶. El alto número de moneda batida por Jaime I junto a sus compromisos adquiridos influyó en la escasez de emisiones por parte de sus sucesores. El parecido de sus últimas amonedaciones con las de Alfonso V, dos siglos posteriores, hizo pensar en una emisión continua e inmovilizada si bien, como apuntaba Crusafont¹³⁷, el arcaísmo en la letra de las leyendas obliga a ser cautelosos al respecto¹³⁸.

[FIG. 17] En segundo lugar, en 1258 decidió batir una nueva moneda barcelonesa que, para diferenciarla del *doblen*¹³⁹, emitió de terno y con la efigie del rey coronada, como en Valencia y Mallorca. Aunque no presenta importantes novedades en el anverso, en el reverso muestra una gran cruz¹⁴⁰, ya presente en las acuñacio-

132 Cuando Jaime I decide acuñar moneda en esta ciudad, decide solicitar el encargo a su platero García Arnaldo, *tallador* o grabador de cuños habitante de Valencia, ciudad de la que surgieron significativos orfebres. Ya en 1274, para acudir al concilio de Lyon con el fin de ser coronado por el Papa, labraron su espectacular corona unos plateros valencianos: IGUAL, 1956, p. 32.

133 Así denominada por ser tres los marcos de plata que entraban en el riel para batirla: MATEU, 1934, p. 130.

134 Las emisiones de 1247-1249 llevan busto a derecha o a izquierda mientras que las de 1271 sólo lo ofrecen a izquierda: CRUSAFONT, 1980b, p. 309.

135 Aunque el mismo día de la promulgación del privilegio que autorizaba la acuñación se expidió otro documento donde se prevenía del valor de las monedas extrañas circulantes, lo que demostraba que la prohibición del curso de especies extranjeras no se cumplía. Más detalles en CAMPANER, 1879, p. 110.

136 En realidad, recupera para el reverso la cruz procesional, como se sabe llamada por algunos árbol superado en cruz y en realidad evocación de la *crux aurea* que, con finalidad profiláctica, acompañaba a las huestes cristianas contra los musulmanes conforme a los ordos visigodos, como manifiesta el *Liber Ordinum*, ya del siglo X (canon V, *Ordo quando rex cum exercitu ad prelium egreditur*). Razones de espacio impiden ahondar sobre esta cuestión, pero no deja de ser elocuente que Jaime I recupere esta iconografía, como se ha visto ya utilizada por los primeros reyes de Aragón, para los reversos de la moneda que va a circular por Valencia y Mallorca, precisamente los territorios recién conquistados a los musulmanes.

137 CRUSAFONT, 1980b, p. 303.

138 La teoría de la inmovilización fue propuesta por Mateu, según cita *ibidem*, p. 303.

139 Son *òbols* y *diners* cuya ley era de dos *diners* de plata, particularmente el emitido por Jaime I en Barcelona conforme a CRUSAFONT, 1986, p. 180. En ellas se aprecia un *escudo con palos de Aragón* –dos o tres, dependiendo de los casos– / *cruz*, según se observa en CRUSAFONT, 1992, núms. 304-307, p. IV.76.

140 Fue adoptada por los ingleses a mediados del siglo XIII y su transformación pudo deberse al interés por dificultar los recortes de las piezas: GRIERSON, 1976a, p. 170.

nes de Pedro II, cuyos cuarteles cobijan los tres puntos, adoptados también de los *sterlings* ingleses¹⁴¹, y los aros ya tradicionales en la acuñación barcelonesa¹⁴². Mediante estos cambios, al anverso típico de la moneda provenzal se le añadía otro reverso con la función de otorgarle diferente identidad, con lo que se originaba una nueva amonedación en los territorios de la Corona de Aragón. Como apuntaba Mateu, también fue renovación importante la adopción de «la cruz equilateral extendida en todo el campo del reverso [...]». Este fue el inicio de otras imitaciones o derivaciones de este tipo de cruz¹⁴³. Como es acostumbrado en las monedas barcelonesas, se muestra el marco territorial + BARCINO en el anverso y la autoridad emisora –IA–CO–B’R–E X : – en el reverso¹⁴⁴.

[FIG. 18] En tercer lugar, Jaime I introdujo cambios en las piezas aragonesas¹⁴⁵. Pese a las similitudes con las de su padre, con escasas diferencias en peinado, corona y orden de la leyenda¹⁴⁶, el busto, de medio cuerpo, remite claramente por sus vestiduras a los *dineros* de Alfonso II. Lo más significativo se halla 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 Leovigildo¹⁴⁷, confirma, de nuevo, la ulterior adaptación en occidente del signo triunfal de Constantino. ¿Qué llevó al Conquistador a cambiar el tipo de cruz tradicional de los reversos de las monedas aragonesas? Es una idea generalizada que la iconografía de inspiración cristiana ideada por Constantino remitía a las preocupaciones políticas del emperador, con lo que supeditaba la fe a las necesidades del Estado¹⁴⁸.

141 Concretamente de Enrique III, en dos de cuyos cuarteles emergían estos tres pequeños puntos: MATEU, 1934, p. 30. No era extraña la circulación de moneda inglesa en los territorios de la Corona; de hecho está constatada su existencia en tiempos de Pedro II: BOTET, 1908-1911, vol. II, p. 34.

142 Aquellos círculos que, supuestos como degeneración de las letras del nombre Oto, ya se apreciaban en monedas de Barcelona de Ramón Berenguer I. Detalles en BELTRÁN VILLAGRASA, 1972a, p. 61, citado en MATEU, 1934, p. 15, n.1.

143 Ya se ha señalado que esta cruz fue adoptada por Alfonso II y continuada por Pedro II. *Ibidem*, p. 33.

144 Tanto en Aragón como ahora en Provenza y Valencia, el nombre del rey figuraba en el anverso de la moneda mientras que en territorio barcelonés, a partir del *diner del liri*, la leyenda figura al revés, como también se aprecia en algunos casos navarros, sobre todo a partir de Teobaldo I. Véase CRUSAFONT, 1992, núms. 226 y ss., pp. IV.64 y IV.65.

145 Jaime I juró en las cortes de Monzón que no alteraría su valor, peso y ley: ZURITA, 1562, lib. III, cap. XXVI.

146 En la presente pieza figura ARA–GON en el anverso y : IACOBVS REX en el reverso, a la «manera» barcelonesa.

147 Una moneda de Recaredo I muestra en su reverso una cruz de doble travesaño sobre un globo. Véase ENGEL / SERRURE, 1890, vol. I, fig. 110, p. 43. Que este motivo iconográfico prosiguió en la numismática posterior lo prueban acuñaciones como las del ducado y consulado de Amalfi, cuyos reversos exhibían grandes cruces de este tipo. *Ibidem*, fig. 565, p. 295.

148 Más detalles en GRABAR, 1994, pp. 45 y ss.

Así, al igual que el emperador había ideado y escogido este símbolo con finalidad de protección para él y su ejército, los príncipes occidentales fijaron también en sus iconografías el modelo bizantino. [FIG. 19] 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, como muestra un *dinero* de Fernando II de León¹⁴⁹ que, excepcional¹⁵⁰, debe ser tenido en cuenta porque su tipología *busto de perfil coronado* a la izquierda / *cruz de doble travesaño* es casi idéntica a la del Conquistador. Lazos familiares con León ofrecen una explicación plausible, aunque no responden a la pregunta inicial. Quizás su matrimonio con Violante, hija de Andrés II de Hungría, también pudiese influir en la decisión, pues existen acuñaciones húngaras coetáneas que presentan este elemento en alguna de sus caras¹⁵¹. O, tal vez, las intensas relaciones con Sicilia, entre cuyos frutos cabe destacar el matrimonio del primogénito Pedro con Constanza, la hija de su rey Manfredo¹⁵². 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»¹⁵³ o a una muestra de la dependencia del reino aragonés a la Santa Sede¹⁵⁴, tiene que entenderse como la 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 exteriores¹⁵⁵,

149 Acuñado en Toledo. La descripción «cruz patada sobre vástago con brazos» en ÁLVAREZ, 1998, núm. 100, pp. III.35 y III.36.

150 Desconozco, por ahora, los motivos por los que el leonés decidió emplear este tipo de cruz en el reverso de algunas de sus monedas.

151 Tradicionalmente, al sur y sureste de Hungría se extendía el Imperio Bizantino, lo que favorecía una clara importación de sus iconografías al territorio vecino: GRIERSON, 1976a, p. 149. Igualmente, hay quien ha señalado la importancia de la política de los enlaces matrimoniales como vía de transmisión de influencias artísticas bizantinas, como OCÓN, 1990, p. 315, n. 37. Sobre monedas húngaras con cruces de doble travesaño grabadas, ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, pp. 886-888.

152 En territorio siciliano circulaban los *ducatis*, introducidos por Roger II en 1140, cuyo anverso presentaba a Roger II con su primogénito y, entre ambos, una gran cruz de doble travesaño: GRIERSON, 1976a, figs. 236 y 137. El bizantinismo en estas acuñaciones vuelve a hacerse evidente.

153 CRUSAFONT, 1980c, pp. 257-266.

154 BELTRÁN VILLAGRASA, 1972b, pp. 441 y ss. De acuerdo con Crusafont, sería muy extraño que Jaime I quisiese rememorar en su nuevo numerario la que consideraba indigna infeudación a Roma: CRUSAFONT, 1983, p. 82. Si así fuera, ¿por qué el leonés empleó también este mismo signo en el reverso de una de sus monedas?

155 BALAGUER, GARCÍA / CRUSAFONT, 1986, p. 63.

utilizando el frecuente *busto de perfil coronado*, a derecha o a izquierda / *cruz*, que adoptará diversas formas según se acuñe en Valencia, Barcelona o Aragón. Característica de su política monetaria fue la adopción de un mismo tipo iconográfico en el anverso de sus emisiones: la representación del monarca tocado con una visible corona, insignia regia por excelencia; figuración que se mantendrá casi constante en las emisiones posteriores¹⁵⁶. No se ha aclarado lo que originó la adopción de la cruz de doble travesaño en las acuñaciones de Aragón, pero se ha evidenciado 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.

Con la corona en manos de Pedro III el Grande nació la moneda de plata, cuya denominación *moneda grossa*¹⁵⁷ indicaba, como en Francia, y luego Inglaterra, que se conocía como «grande» respecto a la *menuda*¹⁵⁸. No aportó novedades iconográficas¹⁵⁹, aunque es significativo que apareciese casi simultáneamente en suelo inglés y en el de la Corona de Aragón, pues manifiesta la influencia de la reforma de san Luis en los territorios vecinos.

La práctica exactitud en las acuñaciones de Pedro III y de su sucesor Alfonso III ha inducido a sospechar el aprovechamiento de los cuños del primero para labrar los *croats* del segundo¹⁶⁰. Las diferencias residen en la leyenda del anverso –en las amonedaciones de Alfonso III figura + ALFOSVS en lugar de + PETRUS– y en ciertos detalles, incluso en monedas de un mismo reinado, de la corona, el peinado y las vestiduras acaso debidas al deseo de individualización por parte del grabador y/o del monarca¹⁶¹.

156 La persistente imagen regia en sus campos provocó que la documentación las llamase *coronats*: MAROT, 1997, p. 263.

157 En Barcelona, *croat*.

158 MATEU, 1934, p. 47.

159 Se mantiene el *busto de perfil coronado / cruz* salvo en Sicilia, donde se acuñan *pierreale d'oro* sin figuración real: *escudo con palos de Aragón / águila explayada*. De interés por ser emisión encomendada por la reina Constanza –de ahí la leyenda + P . DEI . GRA . ARAGON . SICIL . ' REX / + . SUMMA . POTENCIA . EST . IN . DEO y + COSTA . DEI . GRA . ARAG . SICIL . ' REG / + XPS . VNCIT . XPS . REGNAT . XPS . IMPAT–, es la primera acuñación áurea tras los *mancusos* de Ramón Berenguer I. Aparecen catalogados en CRUSAFONT, 1983, núm. 171, p. 219.

160 Fueron labradas por el mismo entallador, el maestro Berenguer de Finestres, y son copias fidedignas de las de su predecesor. Más información en GIL, 1959, pp. 358-359 y DOMINGO, 1981, pp. 18-19.

161 Según estudios de Domingo, no existían todavía las marcas de entallador, por lo que fue necesario buscar recursos para individualizar cada una de las emisiones, en cuanto a ley y talla, e identificar al responsable de la acuñación. Entre los lugares más idóneos para la particularización destaca la indumentaria, pues «las diferencias que podían existir en otros elementos como la corona, cuellos, leyendas, etc. [...] no era asequible a primera vista como con la vestimenta»: DOMINGO, 1980, pp. 45-46.

Pese a las referencias documentales sobre las acuñaciones de Jaime II, sus emisiones tampoco supusieron grandes cambios iconográficos. Los tipos anteriores se mantuvieron, si bien se observan dos aportaciones. Por un lado, las piezas de Murcia, cuya parte oriental, tras los acuerdos con el rey castellano, quedaba adscrita a la Corona de Aragón. Por otro, los *díneros* o *denaros* de vellón sicilianos que incluían el *busto de perfil coronado / cruz*. [FIG. 20] La primera de ellas, emitida en Alicante, presenta el habitual *busto de perfil coronado* en su anverso y una corona profusamente ornamentada sobre su reverso¹⁶². Esta particular innovación, sobre la cual no he hallado ningún claro precedente¹⁶³, lleva a suponer que Jaime II prosiguió con la práctica instaurada por Jaime I de dotar a los reversos de las emisiones de sus nuevos reinos de un signo distintivo. Su escasa repercusión¹⁶⁴ impide verificar la hipótesis. Del *denaro* siciliano, cuya leyenda + JAC . DEI GRA / +. REX . SICILIE evidencia que fue acuñado cuando era rey de Sicilia¹⁶⁵ –entre 1285 y 1291–, se señalará que fue una emisión continuada, a penas sin alteraciones, por su sucesor Federico III.

Se observa cambio substancial a partir de Pedro IV el Ceremonioso, cuyos *díners* y *òbols* de los territorios tradicionales de la Corona, pese a los cambios en sus vestiduras quizás todavía en relación con los intentos de individualización de las piezas¹⁶⁶, siguieron en la línea habitual. Las novedades numismáticas, indiscutiblemente vinculadas al advenimiento del reino mallorquín bajo su cetro, se refieren a la adopción de nuevos valores e iconografías. En un principio la política del rey había tendido a una reintegración económica de estos territorios y, por tanto, a un cambio de amonedación conforme a los patrones de la Corona¹⁶⁷, aunque finalmente el aragonés decidió batir, por vez primera, piezas con *busto de frente / cruz*, y rey *entronizado / cruz* de doble travesaño.

La iconografía *busto de frente coronado* nació con los *sterlings* de Enrique II de Inglaterra, aunque su gran difusión se debe a las monedas de Eduardo I, donde

162 *Díneros* descubiertos por BOTET, 1908-1911, vol. II, pp. 80 y ss., y vol. III, p. 549, según CRUSAFONT, 1980b, p. 309.

163 Hay que aguardar hasta 1340 para encontrar la moneda más cercana: la conocida *Couronne d'or* de Felipe VI de Valois.

164 Pues los síndicos murcianos prefirieron comerciar con el *díner* valenciano: CRUSAFONT, 1980b, p. 310.

165 De lo contrario se leería + : IA : DEI : GRA : ARAGON : SCL ' REX : / + : AC : BARCHI NONE : COMES:, como en sus *pierreales*.

166 Se conocen hasta tres maestros en la ceca de Barcelona. Conforme a DOMINGO, 1980, p. 51, primero ocupó el cargo Pere Vicens, sustituido por Pere Gay y Bernat Tordera. Antes de 1362, Pere Vicens volvió a encargarse de la ceca, aunque siendo responsable Bartomeu Cervera.

167 Una carta enviada por Pedro IV al gobernador de la isla Gelabert de Centelles muestra que la moneda mallorquina estuvo a punto de experimentar un cambio. La disposición dice: «*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 així que no y haia diversitat sino en les lletres*». Fragmento de MA-TEU, 1934, p. 77.

figuraba el busto de frente con cabellera de bucles y corona trebolada, características también presentes en las emisiones continentales que imitaban este modelo¹⁶⁸. En Mallorca, Jaime II¹⁶⁹ adoptó el tipo, importado de Francia¹⁷⁰, en los *rals*¹⁷¹ de oro y plata, y en los *doblers*, los *diners*, y la *mallá*; todos de vellón. [FIG. 21] Pedro IV hará lo propio en sus *rals*²¹⁵ *diners*, *mallas* y, como se verá, en uno de sus sellos anulares más tardíos. Interesantes son sus leyendas, que lo refieren solamente como + [losange con dos palos] PETRUS DEI GRACIA REX [losange con dos palos] / + ARAGONUM ET MAIORICARUM¹⁷². De acuerdo con Mateu¹⁷³, esta intitulación responde a la falta de espacio para la colocación de toda su dignidad, que incluía su soberanía en los condados de Rosellón, Cerdeña y Montpellier, vendidos por Jaime III de Mallorca al rey de Francia para obtener fondos destinados a su lucha contra el aragonés. Especial cuidado puso el Ceremonioso por plasmar públicamente la invalidez de la venta y su efectivo señorío en aquellas tierras: COMESQUE BARCHINONE ROSSILIONIS ET CERITANIE rodeaba todos sus sellos.

[FIG. 22] El monarca *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 vez, los modelos mallorquines tomados de la moneda francesa¹⁷⁴. Su precedente se halla en la sigilografía de finales del siglo X del emperador Otón III, quien esco-

- 168 Se recordarán las relaciones de la Corona de Aragón con la monarquía inglesa; como se ha comentado, la moneda barcelonesa de vellón fue de las primeras en tener motivos esterline-ses: *ibidem*, pp. 12-15.
- 169 El inicio de la moneda insular se debe a Jaime II de Mallorca, quien en 1278 realizó un pacto con su hermano Pedro, rey de Aragón, donde se establecía que en los territorios transpire-naicos sólo circularía moneda barcelonesa, ya que el rey mallorquín, como conde de Rosellón y señor de Montpellier, estaba obligado a rendirle homenaje. Si tenía licencia para acuñar en el reino balear: GIL, 1959, p. 354. Años después, Pedro IV acusaría a Jaime III de Mallorca de no cumplir con lo pactado además de acuñar fraudulentamente la de la Ciudad Condal en Perpiñán «*contra fas et licitum et conventiones in ipsa infeudatione contentas*», según transcribe *ibidem*, p. 367.
- 170 No sólo por lindar sus estados continentales con Francia, sino también por las estrechas relaciones que mantenía el mallorquín con el francés y que evidenciaban la animadversión hacia Aragón. No en vano, Campaner recordaba que Jaime II se alió con Francia y con el papado para invadir el territorio catalán: CAMPANER, 1879, p. 107.
- 171 Y en sus divisores. También se adoptó este tipo, por influencia francesa, en la Navarra de Carlos II el Malo. Al respecto véase RAMÍREZ, 1996b, pp. 343-350.
- 172 Con algunas variedades según las piezas, aunque siempre mostrando, únicamente, el título de rey de Aragón y Mallorca.
- 173 MATEU, 1934, pp. 143-144.
- 174 En la Península, los reyes navarros emitieron piezas similares bajo el reinado de Carlos II conforme a los modelos de Felipe IV el Hermoso. Sobre sus precedentes, RAMÍREZ, 1996b, pp. 343-344. En Mallorca, el primero en batirlas fue Jaime II, acaso para equipararse a sus homólogos francos.

gió para sellar los documentos de su cancillería esta novedosa figuración que debía sustituir al tradicional busto¹⁷⁵. Con Federico Barbarroja aparecieron las primeras monedas con el emperador sedente, aunque pronto surgieron otras laicas y eclesiásticas que confirmaban el valor de esta imagen del poder soberano.

Una cédula de Privilegio de 1313 refleja que el monarca mallorquín sabía perfectamente cómo quería aparecer representado: «*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 dreta 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 Cebritanie et Dñs. Montispeulani» e el bras de la creu de la part de vayl s'esten tro al derrer cercla de la moneda*»¹⁷⁶. Pedro IV, a imitación de los reyes de Mallorca, emitió moneda áurea con esta figuración, si bien todavía no la batirá en el resto de territorios de la Corona¹⁷⁷.

Este nuevo numerario preciosista y lleno de magníficos detalles que enriquecían las coronas de diferentes formas y remates, los esbeltos cetros, flordelisados la mayoría de las veces, los pomos y las exuberantes vestiduras, ofreció además un elemento hasta entonces ajeno a la amonedación del rey de Aragón: las marcas de ceca, prolijas en las anteriores emisiones mallorquinas y, por tanto, habituales a partir de ahora en las acuñaciones ya propias del monarca aragonés. Pequeñas venteras, escudillos, flores, coronitas y un sin fin de minúsculos objetos flanquearán las efigies y las cruces de sus reversos.

Juan I, sucesor de Pedro IV, adoptó la *efigie de frente coronada* para el *ral* o *dihuité* de plata valenciano, valor emitido por vez primera en aquellas tierras en 1394¹⁷⁸. [FIG. 23] Además de las diferencias estilísticas con respecto al modelo mallorquín, se aludirá al reverso, que muestra un losange coronado con el palado de Aragón, motivo que se repetirá, en este tipo monetario y territorio, a lo largo de la Edad Media. El campo en losange, que en términos de Pastoureau tiene su origen en una fantasía sigilar, ya se encuentra en los sellos franceses de la segunda mitad

175 DUMAS, 1978, p. 233.

176 Extraído de CAMPANER, 1879, p. 74. Entre los argenteros más notables del reino de Mallorca destaca Pere Cenara, documentado entre 1311 y 1344 y activo durante los reinados de Jaime III y Pedro IV, para quienes sirvió en la elaboración de matrices sigilares y en la talla de cuños monetarios: DOMENGE, 1991, p. 21.

177 La *efigie de frente coronada* fue acogida en las acuñaciones valencianas con rapidez, mientras que el rey entronizado sólo figuró en las monedas áureas de Nápoles y Sicilia y en un *real* de Albania.

178 Ha existido un debate acerca de la procedencia inglesa o mallorquina del modelo, aunque parece más plausible la teoría de Mateu, que defiende el origen balear, más lógica por la cercanía entre ambos reinos: MATEU, 1934, p. 78.

del siglo XIII¹⁷⁹. La rápida aceptación de este nuevo marco para la colocación de emblemas reales, siempre en cuanto a la numismática de los reyes de Aragón, se aprecia en ciertos *diners* o *denaros* emitidos en Sicilia por Pedro III¹⁸⁰, aunque deberá esperarse hasta época de Pedro IV para volver a hallar más ejemplares¹⁸¹.

[FIG. 24] También de Juan I es el extraordinario, y a la vez efímero, *timbre d'Aragó*. De oro y de gran tamaño, unos 29 mm de diámetro, su interior albergaba una espléndida figura en pie del rey portando largo cetro en su derecha y pomo rematado en cruz en su izquierda. La solemnidad de la pieza, quizás del cincel del cualificado platero de Perpiñán Antoni Baster¹⁸², obedece a la precisión con que el monarca estableció su iconografía: «*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 Reyalada, e tinent en lo cap la corona e en la ma dreta 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 Reyal deius, sens altres obres, E entorn sien les letres següents: Apprehende arma et escutum et exsurge in adiutorium michi*»¹⁸³.

¿Qué moneda debió de servirle de modelo? La mayor parte de iconografías numismáticas proceden de Bizancio, si bien los modelos inmediatos remiten a países más cercanos. [FIG. 25] Lo mismo ocurre con esta tipología, utilizada por Felipe IV de Francia en los denominados *Mantelets d'or*. Acuñados en mayo de 1305¹⁸⁴, sus anversos presentaban al soberano en pie, coronado, vestido por largo y rico manto y sustentando largo cetro rematado en lis. Algo antes, Hugo I de Chipre había utilizado esta iconografía adoptada de modelos bizantinos en su *bezante blanco*, también de oro. Coronado, en pie, vestido como soberano con magníficas telas orna-das con pedrería y sustentando con su mano derecha largo cetro y con su izquierda globo crucífero, el espléndido monarca se rodeaba por HVGO REX CYPRI¹⁸⁵.

179 PASTOUREAU, 1997, p. 94.

180 Figuran en CRUSAFONT, 1983, núms. 173 y 174, p. 220

181 En moneda real como local, como la *puges*a de Lérida y la del conde Pedro de Urgell –ibidem, núm. 246, p. 239; y BALAGUER, 1999, tip. 140, p. 489–. En cuanto a la real, Pedro IV emitió en Cerdeña moneda similar a la de Pedro III, es decir, *palos de Aragón en losange / cruz patada*; son los conocidos *alfonsinos* de plata que el Ceremonioso acuñó en 1344 para diferenciarlos de las de los rebeldes sardos que habían tomado la ceca de Vila de Iglesias y continuaban emitiendo con el tipo tradicional, esto es, *palos de Aragón / cruz*: CRUSAFONT, 1983, p. 91. Fue en época de Pedro IV cuando el escudo en losange se generaliza en todos los soportes, destacando la miniatura, la escultura y la orfebrería: los sellos son una excepción.

182 MAROT, 1997, p. 266.

183 ACA: reg. 1984. Transcrito en BOTET, 1908-1911, vol. III, doc. XLI, p. 362. Juan I, al ser advertido de la excesiva longitud de la leyenda, permitió que se suprimiera «*et scutum et exurge*». Ibidem, p. 172.

184 ENGEL / SERRURE, 1890, vol. III, pp. 952-953. El «afrancesamiento» de Juan I también se aprecia en otras empresas artísticas.

185 Obsérvese ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, fig. núm. 1443, p. 916.

De la preciosa moneda aragonesa, batida para circular en todo el territorio de la Corona, sólo se conocen dos ejemplares, lo que supone un breve período de acuñación¹⁸⁶. Es probable que las reticencias a nuevas emisiones áureas frente al *florín*, muy aceptado entonces, fuese una de las causas que la llevaron al fracaso. De su reverso destaca el escudo terciado a la valona con los palos de Aragón timbrado de un yelmo coronado con largo mantelete y dragón alado por cimera. El precedente de estas armas se encuentra en tiempos de Pedro IV, con quien el panorama heráldico gozó de innovaciones relacionadas con la nueva concepción de las insignias y las divisas: entre ellas las distintas ornamentaciones con las que el emblema regio asumía la individualidad de su titular¹⁸⁷. El yelmo coronado, complementado por mantelete y culminado por cimera en forma de dragón alado, fue introducido por el Ceremonioso entre 1337 y 1343, siguiendo la moda francesa¹⁸⁸. Integrado pronto al campo emblemático, y progresivamente en el resto de soportes, Pedro IV lo introdujo en el reverso de sus sellos para mostrarse como caballero mientras que su efigie mayestática del anverso lo exhibía como rey de Aragón. Algo parecido pretendió su hijo Juan I con la iconografía del *timbre d'or*: evidenciarse con toda majestuosidad en el anverso, acompañado por IOANES : DEI : GRA-REX : ARAGONVM, y como caballero junto a + APREENDE : ARMA : IN : ADIVTORI-VMM' mediante el yelmo, ya presente en las amonedaciones francas.

[FIG. 26] Otra innovación tampoco aceptada y de corta vida la protagonizó el *coronat*, moneda de vellón cuyo anverso mostraba el tradicional *busto de perfil coronado*, esta vez mucho menos convencional. Redondeada, la efigie del rey, tocada con magnífica corona, mostraba mayor dinamismo al tener inclinados, con respecto al eje de la pieza, sus hombros cubiertos, indudablemente, por la dalmática real también presente en otros soportes artísticos. Su reverso no ofrece ningún particular: un losange con el palado dentro de un cuadrilóbulo cantonado por pequeñas flores ilustra toda la superficie. Sólo Martín I prosiguió con esta acuñación.

Tras años de cierta tranquilidad en tipologías e iconografías¹⁸⁹, el reinado de Alfonso V ofrece interesantes aportaciones, como la emisión de una serie de piezas de oro que, destinadas a sustituir al *florín*, tampoco lograron sobrevivir. En

186 El rey había intentado batir un nuevo florín de alta ley y débil peso para una buena valoración de mercado, pero al contener menos oro que el tradicional no tuvo aceptación. En 1394 intentó emitir, sin el éxito esperado, un nuevo tipo con casi 4 gramos de oro fino y una valoración oficial de 18 sueldos: el *timbre de oro*: CRUSAFONT, 1980a, p. 288.

187 «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»: MONTANER, 1995, p. 59.

188 *Ibidem*, p. 59.

189 El reinado de Fernando I se caracterizó por el mantenimiento de casi todas las monedas. Esta continuidad, según algunos, se manifiesta en la permanencia de grabadores como Bartomeu Coscolla, quien también trabajó al servicio de Martín I. De hecho, los *reales* o *ral*s de plata de ambos soberanos son casi idénticos. Remito a MAROT, 1998, p. 101.

Valencia batió *reials d'or*, con sus divisores, cuyos anversos mostraban las armas del rey¹⁹⁰; la escasez de piezas ha llevado a afirmar que fue una emisión de tanteo¹⁹¹. Similar y con la misma suerte, nacieron en Cerdeña en 1428 los *alfonsines de oro*, de los que no se han conservado ejemplares¹⁹². [FIG. 27] Sí se conocen *ducatones* de oro de Nápoles, donde se exhibe un extraordinario rey que alza con su diestra una visible espada mientras cabalga, con ímpetu, hacia la derecha. Iconografía novedosa en la numismática del rey de Aragón¹⁹³, aunque muy tradicional en el campo sigilográfico, al tratarse de piezas ya acuñadas durante la guerra de Nápoles tienen que ponerse en relación con unas emisiones francesas batidas durante el largo conflicto con Inglaterra que tuvieron también consecuentes en otros territorios peninsulares según se desprende de la dobla de treinta y cinco maravedíes de Enrique II.

[FIG. 28] La iconografía *ecuestre* en numismática, muy frecuente en la antigüedad, volvió a utilizarse en ciertas piezas del siglo XII¹⁹⁴ aunque se generalizó a mediados del XIV en territorio francés cuando el futuro Juan el Bueno mencionaba en una carta los *flourins de saint George*, que él denomina *bons deniers d'or*, cuyos anversos mostraban a san Jorge a caballo venciendo al dragón, metáfora de Inglaterra¹⁹⁵. Años más tarde, como rey de Francia, emitió el *franc d'or* donde se le representaba galopando a la izquierda, coronado, con la espada en alto y vistiendo cota flordelizada. Es probable que este fuese el modelo que siguiera después Enrique II de Castilla y León en sus *doblas de oro*, en cuyo reverso colocó, como luego hará Alfonso V de Aragón en sus *ducatones* áureos, las armas cuarteladas de su reino. El Magnánimo, inmerso en la campaña que le permitiría ser rey de Nápoles, supo integrar esta iconografía de connotaciones bélicas y hasta cierto punto victoriosa en las piezas que ya se batían en un territorio al que entraría, triunfalmente, en 1442. La leyenda + DNS : M : ADIVTOR : ET : EGO : DESP : I : M : // + ALFONSVS : D : G : R : ARAGON : SI : DI : VL : FA iba a evidenciar el extenso dominio reunido bajo su cetro: era *rex Aragonum, Sicilie, citra et ultra Farum*¹⁹⁶, *Valencie, Maioricarum, Iherusalem, Hungare, Sardinie et Corsice, comesque Barchinone, dux Athenarum*

190 De ahí el nombre de *timbre* para la acuñación.

191 CRUSAFONT, 1983, p. 118.

192 Aunque se conoce su iconografía por conservarse el documento que la describe y dibuja, se cree que no llegaron a acuñarse: *ibídem*, p. 118.

193 Si se prescinde del insólito dinero acuñado en León por Alfonso I de Aragón, dibujado en ÁLVAREZ, 1998, núm. 20, p. III.18. Sobre la relación de las emisiones napolitanas con la guerra para afrontar los derechos del Magnánimo en el reino, véase SILVESTRI, 1959, pp. 603-610.

194 Por citar sólo ejemplos cercanos, además de la mencionada pieza de Alfonso I de Aragón se recordará el *almorabitini* de Alfonso I de Portugal cuyo anverso mostraba al rey a caballo, a la derecha, con la espada en alto. Dibujada en ENGEL / SERRURE, 1890, vol. II, fig. 1302, p. 829.

195 *Ibídem*, pp. 962 y ss.

196 Como rey de Sicilia y Nápoles la intitulación rezaba *Alfonsus Dei gracia rex Aragonum, Sicilie citra et ultra Farum*: MATEU, 1954b, p. 137.

*et Neopatrie ac etiam comes Rossilionis et Ceritanie*¹⁹⁷, aclamando el cenit al que había llegado la expansión de la Corona de Aragón.

[FIG. 29] Sus acuñaciones argénteas albanesas –*reales*– y napolitanas –*carlinos*– introdujeron, en una iconografía poco novedosa, originales elementos en los remates de las insignias. Hábilmente grabado, el rey *entronizado* se mostraba, majestuosamente, acompañado por 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, campeando en toda la superficie, en los *carlinos* napolitanos. Sus parecidos con los sellos abiertos por este mismo monarca 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 batido en 1337 en Hungría que, al mismo tiempo, se basaba en otro tipo anterior: una de las variantes de *dinero* acuñadas en aquel mismo suelo de finales del siglo XIII, cuya cara mostraba idéntico tipo de representación, aunque algo más sumaria¹⁹⁸.

El uso de la moneda como medio propagandístico se evidencia más palpablemente en la época del alzamiento contra Juan II, cuando se proclamaron reyes de la Corona Enrique IV de Castilla, Pedro de Portugal y Renato de Anjou. La necesidad de numerario para afrontar las necesidades de la guerra¹⁹⁹ sumado a una voluntad de legitimación implicó la creación de nuevos tipos muy interesantes desde el punto de vista iconográfico. Enrique de Castilla²⁰⁰, que continuó con las amonedaciones existentes, pudo iniciar, quizás en Toledo²⁰¹, los *cuartillos de Castilla*, cuyo anverso mostraba su *busto de frente coronado*. En el reverso, el castillo, emblema parlante, campeaba dentro de una orla polilobulada. Casi idéntica a los *cuartillos* de otros centros castellanos²⁰², un elemento parecía particularizarlo: un pequeño losange con el palado a la izquierda del busto regio. Este motivo hizo suponer a Botet que la pieza fue autorizada para circular en los territorios de la Corona, por lo que Crusafont decidió integrarla en su corpus²⁰³. La escasez de acuñaciones conservadas, la brevedad del reinado y la posibilidad de que el losange no se refiera al señal real²⁰⁴, obligan, sin embargo, a ser cautelosos.

197 MATEU, 1980, p. 188.

198 Dibujo de la moneda húngara en ENGEL / SERRURE, 1890, vol. III, p. 889.

199 Los documentos confirman la escasez de numerario: Pedro de Portugal dispuso que se pagase al ejército «*en dues parts de diner i una en teles*», de acuerdo con MARTÍNEZ FERRANDO, 1936, pp. 182-183, según cita VILLARONGA, 1975, p. 485.

200 La Generalitat, compuesta por partidarios de la Biga, se opuso a Juan II y eligió como rey a Enrique de Castilla.

201 El castellano había dado autorización a Tortosa para batir moneda, aunque no se sabe si ésta se llevó a cabo: BALAGUER / GARCÍA / CRUSAFONT, 1986, p. 72.

202 Como Ávila, Córdoba, Guadalajara, Medina, etc. Las distintas variedades se ofrecen en ÁLVAREZ, 1998, núms. 737-766, pp. III.167-III.173.

203 Citado en CRUSAFONT, 1983, p. 129.

204 Podría tratarse de una marca de ceca; existen escudillos palados en piezas anteriores: las amonedaciones mallorquinas ofrecen numerosas variedades.

[FIG. 30] Muy interesante resulta el *pacífic* de oro, emitido en tiempos de Pedro de Portugal²⁰⁵ y proseguido por el de Anjou en la ceca barcelonesa. Bien acogida por seguir los patrones del cruzado portugués, esta moneda, nacida el 25 de abril de 1465²⁰⁶, logró mantener su valor, de veinte sueldos, tras la guerra. Insertado en marco polilobulado, el *busto de frente coronado* se complementa por visible cetro sostenido con la izquierda. La alta corona y las regias vestiduras son otros aditamentos sugestivos. [FIG. 31] El precedente iconográfico se encuentra en tiempos de Enrique III de Inglaterra, cuyas labras, inspiradas en las de su antecesor, presentaban su busto coronado de frente ostentando cetro con su diestra²⁰⁷. Innovación también debida a Pedro de Portugal es la cifra de la leyenda del anverso que indica, por vez primera y única, su número entre los reyes de su mismo nombre²⁰⁸: + PETR9 : QVARTVS : DEI : GRA : REX : ARAG. El reverso alberga un escudo en almendra con los palos de Aragón que, coronado, se inserta en una orla polilobulada, todo rodeado por + DEVS IN : ADIVTOR . MEVM : INTENDE. Testimonio del éxito de esta excepcional acuñación²⁰⁹ es el elevado número de emisiones por parte del anjevino²¹⁰ y [FIG. 32] Juan II, obligado a copiarlo en los *ducados*²¹¹ valencianos y zaragozanos durante la guerra²¹². Debió de ser muy poca la estima del monarca hacia esta pieza creada por sus adversarios a la corona y, como amonedación inicialmente batida con fines legitimadores, poderosas razones de diversa índole, no sólo económica, le obligaron a su aceptación. No obstante, conforme a Calicó, si el rey debía admitir una acuñación instada por sus opositores, nada le obligaba a asumir el nombre de *pacífic*, que conllevaría la conformidad con las disposiciones fundacionales y su reconocimiento al derecho de emisión ejercido por un usurpador de la corona que sólo a él pertenecía²¹³.

[FIG. 33] Aunque brevemente, y antes de concluir el análisis de las amonedaciones del rey de Aragón, se aludirá a una extraordinaria escena que, surgida del cin-

205 La adopción de nuevos tipos iconográficos bajo su reinado no debe extrañar, porque, como reconocido coleccionista, debió de tener en sus manos gran número de piezas de varias procedencias y épocas. Entre los bienes del inventario que realizó, tras la muerte del Condestable, Rodrigo Vidal el 23 de septiembre de 1461, figuraba una caja con monedas y medallas: BOFARULL Y SARTORIO, 1984, pp. 142-143, 208-210 y 245, citado en VILLARONGA, 1975, p. 42.

206 CRUSAFONT, 1983, p. 130.

207 Obsérvese BROOKE, 1950, lám. XXII, núms. 17-24.

208 Ya indicaba Bofarull que este príncipe se intitulaba Pedro IV en sus escrituras: HEISS, 1867, Aragón, p. 36.

209 Pese a la inicial oposición por parte de las autoridades locales. Según notas de Calicó, al apreciar las ventajas de esta nueva moneda áurea se permitió su circulación, de modo que a finales de 1472 el *pacífic* y sus divisores eran unas de las piezas áureas de mayor circulación: CALICÓ, 1954, pp. 41-42.

210 Incluyendo los divisores medios y *quarteroles*.

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

212 Según noticias de BALAGUER / GARCÍA / CRUSAFONT, 1986, p. 72.

213 CALICÓ, 1954, p. 43.

cel del maestro alemán Ans Piet Danso, evidencia el uso propagandístico y legitimador, por parte de los promotores, de las piezas numismáticas en este período. Me refiero 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 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 rey²¹⁴. La omisión del cetro y la amputación de la leyenda²¹⁵ no deben entenderse como un obstáculo a esta identificación ya que sin duda, este nuevo tipo monetario fue el que sirvió de modelo al escultor. 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 zaragozanos desde el arzobispo Juan I (1458-1475)²¹⁶. De esta manera, el impulsor de esta espléndida obra, el arzobispo Juan I²¹⁷, 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.

214 Otras acuñaciones eran los tradicionales *florins* o *florines*, sin figuración real, que en este período estaban en decadencia. LACARRA, 2000, p. 146.

215 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, 1982, p. 339 y 344.

216 Cito a LACARRA, 2000, p. 149.

217 Bastardo del rey Juan II y, por tanto, hermanastro de quien sería Fernando II el Católico.

Los sellos

1. Introducción

Rica fuente de información histórica a pesar de su tamaño²¹⁸, los sellos gozan de la singularidad de ser objetos emitidos ininterrumpidamente, de estar datados por pender, la mayoría, de documentos fechados y, además, de configurarse como espléndidos soportes iconográficos por alcanzar a un número muy elevado de personas en un espacio geográfico ilimitado. Que la imagen del poder soberano grabada en sus superficies ya se entendía en la Edad Media como signo de autoridad lo evidencian las Partidas: «la imagen del rey, como su sello, en que está su figura [...] son en su remembranza do él no está»²¹⁹.

En un principio destinados para cerrar, poco a poco se emplearon como signo de validación, lo que incidió en la integridad de la impronta y en la identificación del titular, de quien dependía la credibilidad y el valor compulsivo del documento²²⁰. Utilizados desde los orígenes de la civilización²²¹, fue en época de griegos y romanos cuando los sellos adoptaron las funciones que les serían propias en la Edad Media²²² y se convirtieron en un reconocido y aceptado medio de pro-

218 Ya advertido por PASTOUREAU, 1983b, p. 14.

219 Fragmento extraído de MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 180.

220 En términos de MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 180. Parece ser que Eduardo el Confesor protagonizó importante 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 pendiendo y autenticando la carta. Detalles sobre ellas en STEANE, 1993, pp. 23-24.

221 Sobre la aparición del sello como instrumento remito a PASTOUREAU, 1986b, p. 15; y BAUTIER, 1990a, p. 41.

222 Funciones de cierre y de validación con connotaciones de poder: MENÉNDEZ PIDAL, 1993, pp. 42-44.

paganda²²³. Los carolingios compaginaron en sus entalles la tradición romana del retrato²²⁴ con la singularidad de disponer alrededor una banda metálica donde se colocaba la leyenda: así se consolidaba el denominado «tipo occidental»²²⁵, inspirado por el numerario romano compuesto por retrato y leyenda perimetral²²⁶. Los emperadores carolingios también emplearon bulas plúmbeas pendientes y, por tanto, bifaces, a imitación de las bizantinas. Conforme declinaban las tradiciones romanas y disminuía el uso de la bula, cobraba protagonismo el sello placado con el emperador de frente. Aunque reproducidos ya bajo Carlos el Calvo y Luis II, el tipo *de frente* sufrió una definitiva evolución bajo Lotario, 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 con cetro en la derecha y bastón de mando en la izquierda. De gran éxito, según constatan los sellos de sus sucesores, experimentó algunos cambios en las insignias al sustituirse el cetro y el bastón de mando por un florón y un pomo, tipo que luego pudo originar la iconografía de majestad²²⁷. Así, a finales del siglo X coexistieron los grandes sellos oficiales en manos de los dignatarios junto con los tradicionales anillos sigilares, ahora relegados a la antigua función de garantizar un cierre.

Parece ser que el sello redondo en cera se inició bajo Lotario, aunque el cambio sustancial se debió a Otón III en octubre de 997, cuyo sello exhibía, por vez primera, al emperador *entronizado*, tipo que no apareció en suelo franco hasta Enrique I. Procedente de la iconografía del príncipe de medio cuerpo y de frente desde el reinado de Lotario²²⁸, gozó de mucha aceptación. Así, en estas nuevas imprevistas, la identidad del titular se expresaba mediante su retrato según el tipo romano, caracterizado por su figuración en lugar de referir sólo su nombre²²⁹. Lejos de ser verdaderos retratos, eran imágenes arquetipo cuya función era evidenciar

223 A finales de la República y en los inicios del Imperio, las familias poderosas regalaban a sus partidarios entalles y camafeos con sus retratos divinizados. Augusto fue el primero en poseer un anillo sigilar con su retrato tallado, que luego fue utilizado por los siguientes emperadores, por lo que adquirió un valor simbólico en las sucesiones: MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 46.

224 Casi siempre de perfil, laureado o diademado y vestido con paludamento. El sello de Carlos el Gordo lo representa con lanza y escudo, imitación evidente de los tipos imperiales. Véase ROMAN, 1912, p. 71.

225 MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 48.

226 Además de la influencia bizantina como la imitación de la titularidad imperial, la introducción de la indicación en la fecha o la aparición del sellado en las actas solemnes según BAUTIER, 1990b, p. 563.

227 ROMAN, 1912, pp. 72-74.

228 El mismo rostro barbado, la idéntica corona con tres florones, las iguales vestiduras y el gemelo cetro inducen a pensar en esta evolución. Roman añadía: «complétez la silhouette du personnage [Lotario] en figurant sa partie inférieure, agrandissez légèrement le champ du sceau, et le type de majesté est créé»: ROMAN, 1912, p. 75.

229 Modo oriental de representación que se encuentra, entre otros, en el sello de Ermesinda, esposa del conde Ramón Borrell.

las actitudes propias del titular acompañado por sus insignias de poder, según correspondía a un miembro de la más alta jerarquía social.

En resumen, conforme se transmutaba a instrumento de validación, sin excluir su función de cierre, el sello fue observado como signo de autoridad, un nuevo modo de proyección iconográfica y símbolo de poder más allá de los círculos cercanos, pues además de ser perceptible, llegaba a un número ilimitado de personas²³⁰. Así, los primeros emperadores aplicaron sigilografía, mediante sellos anulares, sobre los decretos más importantes y, de forma lenta, su utilización fue concebida como signo manifiesto de la autoridad suprema. Sus figuraciones se caracterizaban por el retrato del titular, en el amplio sentido del término, acompañado por sus atributos y actitudes que, por serles exclusivos, los hacían reconocibles, lo que advertía de la procedencia del documento y reforzaba el valor compulsivo de su texto²³¹.

Evidencias materiales y documentales certifican que hacia la primera mitad del siglo XII se introdujo en los territorios cristianos peninsulares, vía episcopal²³², el empleo de unos nuevos sellos con carácter probatorio y validatorio. De forma paralela a las otras cancillerías regias continentales, de cera natural los más antiguos, adquirieron distintos colores conforme se les añadía pigmentación –los reyes de Aragón emitieron piezas monóchromas en color natural, rojo, verde y negro²³³–. Igualmente, las improntas metálicas, *bulas*, conocieron dos tipos de material: el plomo y, más adelante, el oro²³⁴.

Al margen de las categorías sigilares y sus finalidades²³⁵, de las ceremonias que pudieron derivarse de su colocación o apertura, y de las actuaciones para evitar falsificaciones y estafas, su significación intrínseca apenas varió a lo largo de los siglos aquí abordados: evidenciaban la dignidad del emisor a través de su iconografía y leyendas, comprobaban la integridad del documento y se convirtieron en medio de validación.

230 MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 179.

231 Propio en sociedades donde tenía más peso lo simbólico y plástico que el razonamiento: MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 180.

232 Las investigaciones suponen un primer foco en el Toledo del arzobispo Bernardo y su sucesor Raimundo, y también en la Sigüenza del obispo Bernardo, todos procedentes de Francia y, como informa Menéndez Pidal, este último directamente relacionado con la cancillería de Alfonso VII, cuyos sellos validatorios son los más antiguos dentro del entorno peninsular: MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 180; y MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 35.

233 No se conocen normas para regular el uso del color: CARMONA, 1990, p. 260.

234 Los documentos constatan la existencia de improntas argénteas cuando menos desde Jaime II. Sin embargo, en «*la manera de segellar ab segells de cera e ab bulla*» de las *Ordinacions* de Pedro IV se especifica: «*Emperamor d'ago ordonam en la cancellaria nostra tres maneres de segellar, ço es que a vegades ab bulla de plom o de aur*»: Fragmento procedente de DE SAGARRA, 1916-1932, p. 10.

235 Clarificador es, al respecto, el texto de las *Leges palatinae* de Jaime III de Mallorca: «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 y sellos comunes permitan deducir la autenticidad o falsedad de los mismos documentos»: DE OLANETA (ed.), 1991, pp. 118-175, citado en RIESCO, 2001, p. 491.

Notarios, secretarios o camarlangos fueron cargos que mantuvieron vínculos con las improntas. Pero, ¿qué se conoce acerca de sus artífices? Por desgracia, como en numismática, existe un gran desconocimiento sobre los grabadores de las matrices sigilares²³⁶, aunque son varios los nombres, casi todos de la Baja Edad Media, que han llegado hasta hoy y que evidencian la conexión entre estos entalladores y los de las monedas: Bonassenya, de quien se tiene noticias por un documento del 25 de octubre de 1282²³⁷; García Arnau, también grabador de cuños monetarios batidos en Valencia y Barcelona; el célebre Pere Bernés, bajo las órdenes del Ceremonioso al igual que Romeu Feu, y cuyo cincel grabó una nueva matriz para el *flahon* del monarca²³⁸; Francesc Coscolla, quizás familiar de Bartomeu Coscolla; Arman des Stapsnard, ya en tiempos de Alfonso V, o Hans Tramer son algunos de los más documentados²³⁹.

Legajos de finales del siglo XIII evidencian que los reyes de Aragón daban precisas instrucciones a los orfebres sobre cómo deseaban aparecer figurados, disposiciones a veces acompañadas de esquemas ilustrativos donde se disponía la colocación de emblemas, adornos y leyendas²⁴⁰. En general, el rey aragonés del medioevo escogió, como el resto de sus homólogos contemporáneos, un mismo tipo de representación acompañada por los símbolos más susceptibles de evocar directamente su poder: el trono, la corona, el cetro y el pomo.

2. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos a lo largo de la Edad Media: descripción y tipologías

2.1. Siglos XII y XIII

[FIG. 34] Conforme a informaciones no revocadas de Sagarra, los primeros sellos conocidos en el reino de Aragón pertenecen al conde Ramón Berenguer IV. De color natural y bifaces, sus superficies muestran al barcelonés *ecuestre* intitulado como

236 Pastoureau hace extensible esta cuestión al resto del continente europeo: se conoce una cincuenta 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 aquí, pertenecen a los siglos XIV y XV: PASTOUREAU, 1986a, pp. 516-517.

237 Platero que trabajó en tiempos de Pedro III, Alfonso III y Jaime II: TRENCHS, 1990, p. 162.

238 Porque «*qui per antiquitat son tan usats, que les empremptes daquelles, en especial del segell maior, nos poden flixar*»: DE SAGARRA, 1916-1932, ap. doc. núm. LXI. Según sus noticias, Romeu Feu también labró el sello secreto áureo para Sibila de Fortià. Análisis de la iconografía de los sellos de las reinas de Aragón en SERRANO COLL, 2006a, pp. 15-52.

239 Más detalles en DE SAGARRA, 1916-1932, pp. 73-91; y, en especial, DE SAGARRA, 1898, pp. 143-153; y DE DALMASES, 1992b, vol. II.

240 Pedro IV no sólo ordenó cómo debían ser sus sellos y los de su esposa, sino también los de ciertas instituciones e, incluso, los de la ciudad de Molina cuando pasó a su obediencia. Remito a MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 130.

conde en la primera de sus caras y como príncipe en la segunda²⁴¹. Se ha propuesto 1137 como fecha límite inicial para esta matriz según indica la intitulación del reverso²⁴², aunque los cálculos de Menéndez Pidal la sitúan hacia 1140²⁴³. Armado con lanza rematada con seña y portando prolongado escudo, el caballero galopa hacia la izquierda. El tipo *ecuestre*, ya empleado en otros ámbitos europeos, parece que llegó a la Península siguiendo dos caminos diferentes según muestran las distintas direcciones que toman los jinetes. 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 Albaracín. El segundo, que se difundió al oeste de esta misma línea y, por ende, en todo el territorio castellano y leonés, procedía del espacio anglo-francés y es el que menor influencia tuvo, por el momento, en nuestro ámbito. Así, la sigilografía de Ramón Berenguer IV se adaptaba al tipo *mediterráneo*, empleado también por los condes del oriente latino, los príncipes normandos del sur de Italia, los Saboya y los magnates del vecino Languedoc²⁴⁴.

Y es que la acogida de este sistema validatorio por parte del barcelonés coincidió, en Francia, con la aparición de los primeros sigilantes nobles, quienes escogieron para su representación una iconografía que visualizaba su superioridad militar con respecto al resto de sus huestes. Conscientes de su liderazgo sobre los de menor condición, eligieron la figuración ecuestre complementada por lanza con señal o gonfalon²⁴⁵. Recuperada del mundo clásico con figurillas como el *bronce de Carlo-magno*, adquirió nuevas connotaciones ligadas al ámbito religioso al identificarse, progresivamente, con los cruzados²⁴⁶.

[FIG. 35] Esta supervaloración debió de ocurrir años después de la primera aparición del tipo sigilar bajo Guillermo el Conquistador quien, para mostrarse como duque de Normandía y vasallo del rey de Francia²⁴⁷, empleó este modelo luego adoptado por los primogénitos del rey de Francia²⁴⁸. En consecuencia, el conde de

241 ...MES BARCHINON... y ...PRINCEPS R... «*Raimundus Berengarii comes Barchinonensis et princeps regni Aragonensis*», tras su comparación con la leyenda de otro sello que reza ...S BEREN.... y RAGO... DE SAGARRA, 1916-1932, p. 199.

242 Sólo pudo intitularse *princeps* tras la firma de las capitulaciones matrimoniales, el 11 de agosto de 1137; la ulterior abdicación de Ramiro II en beneficio del conde fue el 13 de noviembre de aquel mismo año.

243 MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 37.

244 Era el tipo utilizado, igualmente, por Sancho VI y Sancho VII de Navarra.

245 Según BÉDOS-REZAK, 1993a, p. 15, el gonfalon indicaba la preponderancia con respecto al resto de guerreros montados, lo que explica su aparición en las representaciones ecuestres de los grandes magnates.

246 *Ibidem*, p. 6, n. 44.

247 FABRE, 2001, p. 143.

248 Donde este tipo apareció en 1100 en los sellos del que sería Luis VI. A partir de 1209 se convertiría en el tipo preferente de los primogénitos, a excepción del futuro Carlos VII. Remito al catálogo de DALAS, 1990, p. 62.

Barcelona, siguiendo la tónica iniciada en Europa a mediados del siglo XI que estimulaba la colocación de sellos validatorios, decidió emplear el sello bifaz con dos efigies ecuestres de tipo *mediterráneo*, modelo análogo al que luego utilizaron otros altos personajes²⁴⁹.

En oposición a las consideraciones de Sagarra²⁵⁰, ya entre 1120 y 1150 se adaptaron signos heráldicos en la sigilografía europea²⁵¹. Acogidos por los magnates, parece que pervivieron en sus respectivos linajes como emblemas familiares²⁵², como debió de ocurrir con el sello de Ramón Berenguer IV, que se configura como uno de los primeros ejemplos heráldicos peninsulares²⁵³.

Así, con esta pieza perteneciente a *Raimundus Berengarii comes Barchinonensis et Princeps regni Aragonensis*, se asiste al primer ejemplo de sello «real» *ecuestre* de la zona ibérico-oriental donde el caballero dejaba ver su lado derecho al tiempo que portaba lanza con gonfalon y escudo normando²⁵⁴, modelo contrapuesto al usado en el occidente peninsular²⁵⁵. 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 otra creada para manifestar, de modo palpable, la nueva dignidad de su soberano titular.

[FIG. 36] Alfonso II el Casto instauró, por vez primera en la cancillería aragonesa, el sello pendiente con rey *entronizado* en anverso y *ecuestre* en reverso, tipo que

- 249 Como el conde Pedro, señor de Molina: Véase MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 39. Es posible que su padre, el conde Amalrico, también la empleara; en MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 64 se cita un sello privado perteneciente a Amalrico, aunque no se describe. También utilizaron este modelo el conde Ermengol VII de Urgell –estudiado en MATEU Y LLOPIS, 1967, pp. 15-16– o Sancho VI de Navarra –descripción en MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 63–.
- 250 «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»: DE SAGARRA, 1916-1932, p. 98.
- 251 El primer documento iconográfico con divisas heráldicas es el sello de Guillermo, conde de Luxemburgo, cuyo *flahon*, de 1123, también muestra un palado, aunque en su gonfalon. BÉDOS-REZAK, 1993a, p. 17. También Enguerran de Candavène, conde de Saint Pol, se representa en su sello con los haces de cebada, luego armas parlantes de su ilustre casa. Véase ROMAN, 1912, pp. 111-112.
- 252 BÉDOS-REZAK, 1993a, p. 17.
- 253 Entre los primeros testimonios heráldicos peninsulares destacan el león de Alfonso VII, los palos de Ramón Berenguer IV y el águila de Sancho VI de Navarra –MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 182–. Muy aclaratorio es MENÉNDEZ PIDAL, 2000, p. 99, donde se afirma que el palado del conde barcelonés, de hacia 1150, es uno de los emblemas más antiguos de Europa.
- 254 Redondo en la parte superior y apuntado en la inferior.
- 255 Castilla, proclive a figuraciones del tipo *anglo-francés*, ofreció una excepción con un sello de Alfonso VIII datado en 1163, cuando el rey contaba con ocho años de edad. Contrario a la tradición castellano-leonesa, exhibía una representación del tipo *mediterráneo* quizás por la intervención de su tutor, el conde Amalrico, cuyos sellos se integraban en la órbita mediterránea. El sello se reproduce en MENÉNDEZ PIDAL, 1993, pp. 64-65.

gozó de larga vida en la sigilografía de los reyes de Aragón al batirse hasta Alfonso V²⁵⁶. En su anverso, enmarcado por + SIGILLVM ILDEFONSI REGIS ARAGONENSIS destaca un espléndido rey *entronizado* quien, sentado en trono de escaño con cojín de rollo y apoyando sus pies sobre almohadón, viste túnica corta revestida por manto atado en su hombro derecho, que queda al descubierto. Ciñe corona con tres florones, lis en su izquierda y espada, empuñada y alzada con la diestra. En su reverso, rodeado por COMITIS BARCHINONENSIS MARCHIONIS ...VINCIE²⁵⁷, la imagen *ecuestre* del rey similar a su padre Ramón Berenguer IV, aunque ahora el jinete luce prolongados lambrequines al tiempo que el caballo porta visibles gualdrapas paladas²⁵⁸.

El tipo *entronizado* deriva del novedoso sello de Otón el Grande quien, tras su coronación imperial en 962, se hizo representar con *busto de frente* acompañado por cetro y globo, símbolos de poder inspirados en el modelo del bizantino Basilio I²⁵⁹. Paso fundamental se dio con Otón III al emitir, entre el 1 y el 26 de octubre de 997²⁶⁰, la primera impronta con el emperador sentado sobre trono de escaño ostentando pomo y cetro flordelisado²⁶¹, con lo que se iniciaba el tipo *entronizado*, propio de emperadores y soberanos, que, como elemento de propaganda²⁶², se mantendría casi inalterable. Tras su aparición, poco a poco, otros soberanos lo irían adoptando para sus piezas sigilares²⁶³.

El sello del Casto presenta una particularidad con respecto a los del resto de la Península: sus dos caras ofrecen dos iconografías distintas. Este tipo, empleado

256 Manteniendo al margen el sello del Católico que invierte las iconografías. La ausencia de estos sellos a nombre de Fernando I y Juan II no significa, necesariamente, que no los expidieran.

257 De 1195, son las leyendas más completas. Figuran en DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 7, p. 201.

258 Conforme a MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 39, el primer sello español que presenta el caballo encubertado perteneció a Alfonso II, cuya matriz pudo grabarse entre 1170 y 1172.

259 BAUTIER, 1991, p. 539. El cambio en la iconografía de Otón, que hasta el 2 de febrero de 962 se había hecho figurar, como sus antecesores, *de perfil* coincide con la *Renovatio Imperii* y, por tanto, tiene que entenderse como el deseo de Otón de imitar uno de los tipos de la representación del *Basileus*: BAUTIER, 1990b, pp. 567-568.

260 *Ibidem*, p. 570.

261 Su principal aportación fue la exposición en una pieza sigilar de un trono, privilegio reservado, en el Bizancio post-iconoclasta, a Cristo –BÉDOS-REZAK, 1993b, p. 51–. Pero no era novedoso: la miniatura carolingia y ottoniana ya representaba al emperador sobre trono, portando cetro y globo crucífero: el *Evangelionario de Otón III* de Munich, el de Lotario I o el *Psalterio de Carlos el Calvo*, lo corroboran: BAUTIER, 1990b, p. 570.

262 De acuerdo con BÉDOS-REZAK, 1993c, p. 60, al sello se le daba una naturaleza pública por ser representativo del emperador, de ahí su carácter propagandístico.

263 El rey de Francia la acogería bajo Enrique I tras su advenimiento en 1031, aunque sustituyendo el globo imperial por la lis, mientras que el de Inglaterra lo haría hacia 1057, durante el reinado de Eduardo el Confesor según datación de BÉDOS-REZAK, 1993c, p. 53. El de Aragón la empleó a partir de 1172, aunque el suelo peninsular conocía improntas anteriores, ya de 1146, pertenecientes a Alfonso VII –ya advertido por DE SAGARRA, 1916-1932, p. 100–.

años atrás por reyes ultrapirenaicos, se debía, como ocurría también para aquellos pioneros soberanos, a la realidad personificada por Alfonso II, rey y conde a la vez: había sido ideado por Guillermo el Conquistador en 1069²⁶⁴ para evidenciar su doble titularidad, por lo que se mostró como rey de Inglaterra, *entronizado*, en una cara, y como duque de Normandía y vasallo del rey de Francia, *ecuestre*, en la otra²⁶⁵. Y, aunque el Casto pudo disfrutar de otro modelo casi contemporáneo y más cercano con el titular *entronizado* en el anverso y *ecuestre* en el reverso –el del franco Luis VII el Joven²⁶⁶–, las concomitancias iconográficas entre la remota impronta insular, y las subsiguientes, y la aragonesa secundan la influencia inglesa que se reforzaría con las vinculaciones políticas entre los Plantagenet y la casa de Aragón en los territorios del sur de Francia²⁶⁷.

Con Pedro II el Católico se asiste ante un desarrollo en el uso de sigilografía, pues de él se han conservado sellos mayores, menores y bulas. Su primer sello mayor prosiguió con el tipo de su padre aunque [FIG. 37] ya en 1206 se presenta sentado sobre trono curul rematado por cabezas de león, inédito hasta entonces en las piezas del rey de Aragón y, por tanto, significativo. 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 lo empleó en una de sus improntas²⁶⁸. Entre 1076 y 1080 Felipe I de Francia retomó esta variedad, también utilizada por sus sucesores, si bien Ramón VI de Tolosa, a mediados del siglo XII, osó representarse *entronizado*²⁶⁹ sobre trono curul rematado por leones, por lo que cabe suponer que el Católico terminó por renunciar al tipo instaurado por su padre para imitar el del atrevido conde²⁷⁰, quien había casado, en 1204, con su hermana, Leonor de Aragón. Características tolosanas son, según Bautier, el asiento, los remates en forma

264 BAUTIER, 1990b, p. 575.

265 La impronta de Guillermo I muestra al rey ecuestre en su cara frontal, como gobernante de Normandía, y entronizado en el verso, como rey de Inglaterra. Con Guillermo II se invirtieron los diseños, aunque se intitulaba «*rex Anglorum*» en ambas faces. Véase HARVEY / MCGUINNESS, 1996, p. 27.

266 Aunque efímeramente y como duque de Aquitania, poco antes había adoptado este tipo con ambas figuraciones según correspondía a su doble dignidad. El reverso *ecuestre* fue suprimido en 1152 tras su divorcio con Leonor de Aquitania, momento en el cual dejó de poseer el título ducal. Fotografiado y descrito en DALAS, 1990, núm. 67 bis, p. 147.

267 Advertido por CONDE, 1992a, p. 114. Por otra parte, es erróneo buscar el modelo de la efigie *entronizada* en las piezas de Alfonso VII de Castilla, mucho más cercanas a la órbita francesa: MENÉNDEZ PIDAL, 1998, pp. 105-108.

268 Según algunas noticias –BAUTIER, 1990b, pp. 573-574–, en el sello de 1069 el trono era de banco y con los antebrazos terminados por cabezas de león.

269 Quizás para reflejar un señorío puesto en entredicho: recuérdese los combates contra los Plantagenet para arrebatarles su soberanía en Agenes y Carcí, o su protección a la herejía albigense que le llevó a la excomunión.

270 BAUTIER, 1990b, p. 574.

de animal y la posición de la espada envainada en horizontal sobre las rodillas, peculiaridad que mantuvo Jaime I²⁷¹.

Poco después Pedro II inició una política de acercamiento hacia Sicilia²⁷², resultado de la cual fue el matrimonio, en 1208, de su hija Constanza con Federico II. De acuerdo con Bautier²⁷³, de esta proximidad también resultó la alteración de los sellos mayores del aragonés, [FIG. 38] que volvía a sentar sobre escaño, con lo que plas-maba sus desavenencias con los franceses²⁷⁴ y su inclinación hacia los Staufen, junto con dos insignias imperiales: cetro flordelisado en la derecha y globo crucífero en la izquierda²⁷⁵. Sagarra lo dató hacia finales de 1207²⁷⁶, fecha cercana al 1 de julio de 1208, cuando se firmó un documento del cual se conoce, por un traslado, que pendía un sello plúmbeo de iguales características²⁷⁷. El parecido entre la cara de este sello fragmentario y la de la bula descrita en el *vidimus* inducirían a pensar que la aparición de este tipo metálico pudo ser parejo al cambio iconográfico de los sellos mayores si no fuera por una anterior impronta de plomo que, desconocida por Sagarra, presenta la figuración tradicional²⁷⁸. Para finalizar, aunque De Sagarra se había preguntado si la coronación de Pedro II en Roma había sido la causa del extraordinario cambio figurativo²⁷⁹, parece obvio que se debió más a una alteración en la proyección política del Católico que a una voluntad de aparecer con las insignias que Inocencio

271 El rey entronizado con espada sobre sus rodillas cuenta, además de con el remoto precedente lombardo de la *lámina de Agilulfo* de finales del siglo VI –MdB–, con el de la portada de San Trófimo de Arlés, donde Carlomagno aparece, coronado, con una espada envainada sobre su regazo y empuñada con ambas manos. Durliat ligaba los trabajos escultóricos y arquitectónicos de esta abadía con la coronación, el 30 de julio de 1178, de Federico Barbarroja como rey de Arlés. DURLIAT, 1982, pp. 522-523.

272 Quizás por el entorpecimiento de las relaciones entre Francia y Aragón a raíz de la cruzada del Languedoc.

273 BAUTIER, 1990b, p. 579.

274 Conforme al repertorio sigilográfico francés, más proclives al uso de tronos curules rematados por cabezas de leones.

275 Rodeado por S : P : DI : GRA REX ARAGONENSIS ...TIS BARCH 7 SSVLLANI esto es, + *Sigillum Petri Dei gracia rex Aragonensis comitis Barchinonensis et domini Montispessulani*. DE SAGARRA, 1916-1932, p. 202.

276 El sello más antiguo de este tipo pende de un pergamino del 28 de octubre de 1207. DE SAGARRA, 1916-1932, p. 203, núm. 1.

277 El *vidimus*, de 1312, explica: «*in filo sirico sigillo Regio sigillatum seu bullatum, in quo sigillo seu bulla est inmago Regis sedentis in Catedra tenentis in manu sinistra Crucem et in manu dextera palmam, et in orbita sigilli dicciones que sequuntur: «Sigillum Petri di gra Regis Aragon Comititis Barchdmi 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 dicciones que sequuntur: «S Petri di gra Regis Aragon Comititis barchn et dni Montispesolani»*». Pergs. de Pedro II, núm. 294, según DE SAGARRA, 1916-1932, p. 105, n. 4.

278 Se conserva en el AMM y se describe en OUDOT, 1952, p. 29.

279 DE SAGARRA, 1916-1932, p. 103.

III le había otorgado el 8 de noviembre de 1204²⁸⁰; si así hubiera sido, estas improntas habrían aparecido durante aquel año y no a finales de 1207 o 1208, precisamente en un momento cumbre en las buenas relaciones entre los Staufen y los de Aragón que cristalizó con los esponsales de dos miembros de las respectivas familias.

[FIG. 39] Pedro II empleó sellos menores que mostraban, conforme a la idea de «medio sello»²⁸¹, la figuración de los reversos de los mayores, es decir, la *ecuestre*. En ellos, se exhibe al jinete ataviado con casco cerrado y ornado con largos lambrequines, escudo normando y lanza, montando caballo encubertado que, siempre al galope, marcha hacia la izquierda. La leyenda reza S PETRI REGIS ARAGONENSIS ET COMITIS BARCONENSIS, con lo que se omite ET DOMINI MONTISPESULI por la dimensión de la pieza²⁸².

La última innovación protagonizada por el Católico fue la adopción de las bulas, piezas metálicas bifaces que por su módico precio, maleabilidad y durabilidad, iban generalizándose en las cancillerías. Tradicionales del imperio de Oriente²⁸³, donde eran exclusivas del príncipe, fueron adoptadas por los papas como signo de supremacía espiritual²⁸⁴. Generalmente de plomo, aunque también de oro y plata, prosperaron en la ribera mediterránea pasando inadvertidas en Flandes e Inglaterra²⁸⁵. Se ha establecido el año 1176 como fecha *ante quem* de su llegada a la Península por conservarse un ejemplar en un documento de Alfonso VIII²⁸⁶, mientras que en suelo aragonés aparecieron unas tres décadas y media después: la primera constatada fecha en 1204²⁸⁷. Así, como consecuencia de una redifusión desde Ita-

280 Manto, dalmática, corona, cetro, pomo y mitra.

281 En Castilla y en Aragón, el sello menor repetía siempre, aunque en tamaño más reducido, el contenido del reverso del mayor; de ahí que el aragonés reproduzca la imagen *ecuestre*: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 46.

282 De acuerdo con DE SAGARRA, 1916-1932, p. 104, en sus firmas rúbricas el silencio se debió a la repudiación de su esposa María. Pero en sus sellos, salvo en los abiertos antes de 1204 – año del matrimonio y, por tanto, de adhesión del señorío – y en los menores, siempre se intituló como señor de Montpellier. Mateu notificaba, erróneamente, que *domini Montispessulani* se mostraba en los reversos: MATEU, 1954b, p. 128. Pero siempre que aparece la intitulación, lo hace en ambas faces.

283 Conforme a SCHLUMBERGER, 1884, p. 8, citado en DE SAGARRA, 1916-1932, p. 10, los bizantinos sellaron con bulas de plomo en un 99 % de los casos.

284 La bula pontificia más antigua conocida pertenecía a Agapito I (535); la primera conservada es la de Adeodato I. Descripción en BASCAPÉ, 1978, p. 17. El conservadurismo iconográfico de estas piezas papales se analiza en CHERRY, 1997, p. 125.

285 PASTOUREAU, 1981, p. 38.

286 MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 81. Descrito en GUGLIERI, 1974, núms. 13 y 14, pp. 14-15. Esta datación adelanta la fecha propuesta por BAUTIER, 1990b, p. 57, quien suponía la adopción hacia 1225, en tiempos de Alfonso IX de León.

287 La tardanza en el manejo de bulas por parte de los reyes peninsulares ha sido explicada por aportar en sí mismas el profundo y tradicional concepto de supremacía imperial que hizo que

lia²⁸⁸, el empleo de bulas arribó primero a suelo castellano, si bien su ulterior adopción en Aragón no estuvo relacionada con los contactos entre Pedro II y el rey de Castilla, al menos en lo que afecta a su iconografía²⁸⁹.

Constan hasta dos tipos de figuraciones en los ejemplares metálicos de Pedro II. [FIG. 40] El primero, desconocido por De Sagarra²⁹⁰, presenta al soberano quien, sentado en escaño complementado por cojín de rollo y almohadón a los pies, empuña espada alzada con su diestra y cetro flordelisado con su siniestra. En general, es similar a sus primeros sellos mayores, pues la vestimenta y las insignias comparten analogías, aunque presenta un castillo, quizás para materializar su señorío²⁹¹. Su reverso es *ecuestre*, como el resto de sus piezas plúmbeas posteriores, al contrario que la aludida figura *entronizada*, que sufrirá una alteración. [FIG. 41] No es casual que la primera bula con nueva iconografía en su faz principal sea de 1208, cuando culminaron las buenas relaciones entre el siciliano y el aragonés: las similitudes entre las bulas de ambos personajes corroboran esta vía de adopción. Sin embargo, conviene advertir dos particularidades: por un lado, sus anversos, donde detalles como la posición de los brazos, la colocación de la espada, el uso del escabel o el modo de broche del manto, siguen con la tradición aragonesa influida por la sigilografía inglesa y tolosana; por otro, la divergencia de temas en sus reversos que se podría explicar por la translación de iconografías desde las superficies de los sellos mayores a los campos de las bulas²⁹². Sea correcta o no la hipótesis, la pieza plúmbea del aragonés muestra al soberano *ecuestre* quien, cubierto con cervellera complementada por lambrequines, vestido con arnés –cota de malla, faldón, rodilleras, grebas, gocetes y espada–, y portando en sus manos larga lanza y escudo

muchos monarcas, que no ostentaban el título de emperador, no osaran utilizarlas –DELAROCHE (dir.), 1858, p. 2–. De hecho, como recordaba BAUTIER, 1991, p. 538, había sido Carlomagno quien, tras su coronación, hizo pender de sus actas más solemnes este tipo sigilográfico como reflejo de los emperadores de Bizancio, por quienes tanta admiración sentía.

288 Tras una decadencia, pues en el siglo XI su uso se había perdido casi totalmente según MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 81. Conforme a BAUTIER, 1990b, p. 57, fue a partir de Roma desde donde, vía episcopal, volvió a expandirse su uso.

289 Los sellos de plomo castellanos que pudieron servir de modelo siempre mostraron figura *ecuestre* en el anverso y *heráldica* en el reverso: es decir, nunca exhibieron al rey *entronizado*, imagen característica de la faz principal de las bulas aragonesas.

290 Se guarda en el AMM. OUDOT, 1952, p. 29.

291 Aunque el emblema de la villa era bezante de gules sobre campo de plata. De Garma explicaba que el castillo –al igual que la torre, muralla, casa, ciudad o villa y el puente o palacio– se empleaba como símbolo de fortaleza, conquista, asalto y posesión: DE GARMA, 1954, p. 121. La impronta más cercana en el entorno sigilográfico de Montpellier es una pieza de 1218 cuyo anverso presenta una fortificación muy distinta a la que aquí se trata. Una reproducción en BÉDOS-REZAK, 1980, p. 348, núm. 454. Aprovecho para agradecer al Sr. Pierre de Peretti, director del AMM, su amabilidad y disposición, agradecimiento que hago extensivo a todo el personal de la sala de consulta del archivo.

292 En Castilla y León parece que también se cumple esta conjetura.

normando, repite la iconografía de sus *flahones*. El caballo, que marcha hacia la izquierda, se encubierta con los palos de Aragón, que también campean en el escudo, al tiempo que preciosos jaeces lo engalanan en su parte delantera.

Aunque la elección de los motivos de las bulas pudo estar influida por las representaciones de los sellos mayores, nada impide valorar la influencia de los Staufén para su elaboración. Si bien constan permanencias tradicionales de la sigilografía aragonesa, las piezas también manifiestan el acercamiento entre ambas cancellerías. Se ha indicado ya que hacia 1207 Pedro II realizó un nuevo *flahon* donde se mostraba con insignias imperiales, como el cetro y el pomo crucífero, y retomaba el escaño para expresar su distanciamiento con Francia y sus buenas relaciones con Sicilia. No se puede concluir si la figuración de esta faz principal influyó en el anverso de sus bulas o viceversa, pero la adopción del sello de plomo con esta iconografía, que manifestaba la magnificencia soberana, pudo deberse al conocimiento de las piezas de Federico II, cuyo ornato regio debió de deslumbrar los ojos del aragonés, quien años antes infeudó su reino a la Santa Sede a cambio de, entre otros, una coronación a la altura de su dignidad²⁹³. Así, lo más plausible es suponer que Pedro II copiara el tipo de Federico II y, tras adoptar las insignias imperiales en su figuración mayestática, trasladara estos motivos a sus bulas.

Este cambio iconográfico tuvo escasos consecuentes; Jaime I abandonó el cetro devolviendo a la espada su enraizado protagonismo en relación con su carácter bélico que, a su vez, favoreció la abundante colección de moldes sigilares, progresivamente obsoletos conforme avanzaban las conquistas. No en vano, De Sagarra agrupó sus improntas en tres períodos que reflejan su actividad triunfal: desde el inicio de su reinado hasta la conquista de Mallorca en 1230, desde aquel año hasta la toma de Valencia en 1238, y desde entonces hasta su muerte²⁹⁴. Las leyendas, claro está, aludían los cambios: primero rezan + S : I : REG : ARAG : COMIT : BARCH : ET : DNI : MONTIS PL²⁹⁵, mientras que en la segunda época explican IA : REG : ARAG 7 REGNI : MAIORICARVM COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MONTIS · PLI²⁹⁶ intitulándole, las de su tercera etapa, +: S : IACOBI :

293 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»: ORCÁSTEGUI, 1986, cap. 34, 31-35. 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 señorio»: ZURITA, 1562, lib. XV, cap. LII. Pero Pedro II no sólo pretendió «colmar una cierta dosis de vanidad» en términos de Utrilla ya que, como recuerda este mismo historiador, pretendió conseguir objetivos relacionados con la cuestión albigena y la conquista de Mallorca: UTRILLA, 1993, p. 78.

294 DE SAGARRA, 1908, p. 5. Mantuvo idéntica agrupación en su monumental DE SAGARRA, 1916-1932, p. 107.

295 + *Sigillum Iacobi regis Aragonum comitis Barchinone et domini Montispessulani*.

296 + *Iacobi regis Aragonum et regni Maioricarum comitis Barchinone et Urgelli et domini Montispessulani*.

DEI : GRA : REG : ARAGON : ET : MAIORICAR' : ET : VALENCIE COMITIS : BARCHI : ET : URGELLI : ET : DNI : MONTIS : PESSVL²⁹⁷.

Sus *flahones* prosiguieron con el tipo tradicional, *entronizado / ecuestre*, aunque con particularidades que los aglutina y singulariza como propios de Jaime I. [FIG. 42] Con respecto a los anversos, el rey figura sentado en un trono espléndido. Trabajado con molduras e incisiones, el sitio real ofrece un amplio respaldo reticulado que, enmarcado por esbeltas columnas rematadas por pomos, se corona por sucesión de motivos vegetales. Vestido con ropa larga, muestra un pomo con su izquierda alzada y empuña, con su derecha, una espada que descansa, en horizontal, sobre sus rodillas.

[FIG. 43] Cambio significativo presentan los anversos de los *flahones* abiertos hacia 1231-1232, tras la conquista de Mallorca. De cánon alargado y formas tendentes a la geometría, el soberano, con idéntica actitud que en los precedentes, viste dalmática, más corta que la ropa de debajo, quizás palada. La ausencia del manto no le merma magnanimidad, pues la riqueza del trono suple, con creces, a la soberana prenda. [FIG. 44] Pero a partir de 1238 y hasta 1276²⁹⁸ emite un nuevo tipo inspirado, sin duda, en las bulas: el monarca, que siempre presenta globo con su izquierda y empuña la usual espada con su derecha, se muestra esta vez con las prendas acostumbradas²⁹⁹ mientras sienta sobre escaño, con lo que parecía volver a una línea más tradicional y en cierto modo afrancesada³⁰⁰.

Los reversos de estos sellos mayores ofrecen al soberano *ecuestre* quien, hacia la izquierda y con completo arnés, se exhibe por vez primera coronado y precedido por una estrella, particularidades que singularizan estas piezas y les confieren mayor interés. No es momento de explicar los contratiempos del Conquistador concernientes a su coronación, pero se recordarán algunas cuestiones. Inocencio III en 1205 había permitido a los reyes de Aragón coronarse en Zaragoza por mediación del metropolitano, aunque siempre, derivado de los compromisos contraídos por el Católico, acatando y renovando la condición de vasallaje³⁰¹. También es sabido que Jaime I, aunque aspirando a unas condiciones menos desfavorables, nunca renunció a la idea de ser coronado, por lo que dedicó su vida a realizar meritorias

297 + *Sigillum Iacobi Dei gracia regis Aragonum et Maioricarum et Valencia comitis Barchinone et Urgelli et domini Montis pessulani*.

298 Según deduce De Sagarra tras diversas pesquisas en diferentes archivos: DE SAGARRA, 1916-1932, p. 207, n. 1.

299 Esto es, ropa de debajo, dalmática y manto. En este caso la dalmática es más ancha que las empleadas hasta entonces, característica común en otros sellos de la época, como por ejemplo los franceses –véase DEMAY, 1978, pp. 79-80–. El manto no se abrocha a un lado descubriendo un hombro, sino que, mediante una cincha, cuelga simétricamente a ambos lados.

300 Desde Enrique III los sellos reales ingleses también mostraban los tronos ornamentados, mientras que los franceses nunca mostraron esta decoración: Remito al catálogo de DELAROCHE (dir.), 1858.

301 Sobre esta cuestión, continúa siendo clarificador el trabajo de PALACIOS, 1975.

campañas contra los infieles. De esta forma, su trayectoria política, como su iconografía, demostraba que, pese a no haber sido coronado al inicio de su reinado³⁰², no sólo mantuvo firme su deseo de protagonizar 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 ella. ¿A qué puede deberse dicha aportación? [FIG. 45] Es interesante comprobar que en los primeros sellos donde aparece *ecuestre*, porta el tradicional yelmo plano o ligeramente cóncavo en su parte superior engalanado con los usuales lambrequines y que, conforme pasa el tiempo, va incluyendo esta regalía. Resultaría perfecto comprobar una sustitución progresiva del casco a la corona, pero las evidencias materiales no lo permiten: la matriz de una bula de 1231 y 1238 todavía lo presenta cubierto con yelmo de guerra, si bien la generalización de la corona en su sigilografía es una realidad. Lo expuesto induce a sospechar que el cambio se debió más a una corriente estética que a un trasfondo ideológico derivado de su deseada coronación, hipótesis que se refuerza al recordar que, entre otros, en el vecino reino castellano-leonés Fernando III también comenzaba a emplear la corona real sobre su yelmo³⁰³.

La segunda innovación de las superficies sigilares ecuestres de Jaime I fue la inclusión de una estrella³⁰⁴ en el cuadrante superior izquierdo del campo, elemento que gozó de gran éxito al figurar en las improntas de sus sucesores hasta Juan I, quien decidió eliminarlo³⁰⁵. ¿A qué responde la colocación de este astro? Que se tenga constancia, la primera impronta con estrella precediendo al jinete en la Península es 1220 y pertenece a Jaime I³⁰⁶. Se le ha atribuido un significado místico conforme a la literatura de la época³⁰⁷, si bien nadie explicado la introducción de este cuerpo celeste que, pese a ser guía del rey aragonés durante más de una cen-

302 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: *ibidem*, p. 78.

303 GUGLIERI, 1974, núm. 40, fechado en 1231, p. 34. Asimismo, el citado rey inglés Enrique III también la había incorporado a su testa regia en sus figuraciones como jinete. DELARCOHE (dir.), 1858, lám. IV, sellos núms. 2 y 3.

304 De seis u ocho puntas.

305 Se había afirmado que su desaparición coincidía con el cambio de dirección del jinete: CONDE, 1992b, p. 115. Pero fue Pedro IV quien optó por la alteración y en sus sellos, al margen del rumbo, la estrella siempre precede al soberano.

306 Los ejemplos cercanos son posteriores: el del cabildo de Salamanca de 1231 presentaba la Virgen entronizada y flanqueada por estrellas; el del cabildo de Tarazona mostraba, hacia 1258, una Anunciación donde el Espíritu Santo tomaba forma de estrella; el del maestre de la orden de Santa María de España exhibía, en 1272, una estrella cuyo núcleo presentaba cuartelado de castillos y leones contrapuestos; en uno parecido, el cabildo de Cartagena reservaba el campo de esta estrella a la Virgen sedente. Los ejemplos se han recogido de la compilación de FUENTES, 1922-1923, pp. 320-340.

307 Además de los pasajes evangélicos relacionados con los Reyes Magos que se remontan a la antigüedad.

turia³⁰⁸, no ha despertado ninguna curiosidad. La búsqueda de precedentes sigilares ha sido infructuosa, aunque los contemporáneos que sí lo aportan testifican la superioridad numérica de los sellos referidos a la Santa Madre, lo que asevera que el astro debía de poseer un significado simbólico a Ella referido³⁰⁹. No sería extraño que Jaime I, ferviente devoto a la Virgen, empleara la estrella como símil de María guiándole en sus hazañas contra los infieles: es elocuente su invocación el día de la fundación de Santa María de Benifazà que había instituido bajo su advocación para que, en términos de Beti, «la Estrella del mar lo sea también por tierra para él y su ejército»³¹⁰. También lo son la exhortación puesta en boca del rey y sus huestes antes de la toma de Mallorca «*Sancta Maria, Sancta Maria*»³¹¹ y expresiones como «*Ajuda-nos Sancta Maria, Mare de Nostre Senyor*»³¹² o «*e nós pregàvem Sancta Maria de ço que nós desitàvem*»³¹³ que abundan entre las líneas de su crónica³¹⁴, aun-

308 Luego se encuentra en otros sellos laicos, como los del infante Federico, hijo de Pedro III y luego rey de Sicilia, en 1294; los de Ramón Folch, vizconde de Cardona entre 1296 y 1309; los de Ponç de Ribelles en 1296; o los de Pons Hugo IV conde de Ampurias, entre 1300 y 1309. Todos ellos se reproducen en DE SAGARRA, 1916-1932, vol. I, núm. 188, y vol. II, lám. CXCI, núm. 2069, lám. CCXIV núm. 2717, y lám. LXXX, núm. 252. Una impronta de Raimundo VI de Tolosa también muestra una estrella que precede al caballero, si bien se acompaña de una luna, por lo que no puede considerarse como precedente. En su anverso, esta vez entronizado, también se flanquea por ambos elementos: se reproducen en DELAROCHE (dir.), 1858, p. 23, pl. XX, núm. 3. Vaissete, entre la sigilografía de la nobleza de Languedoc, publica como primero el del Conquistador de 1226: VAISSETE / TOUSTAIN / PROSPER TASSIN, 1750-1765, p. 198, citado en MENÉNDEZ PIDAL, 1921, p. 62.

309 Ya advertido por Menéndez Pidal quien, aludiendo a las *Cántigas* de Alfonso X, afirmaba que representaba a la Virgen, al igual que Balaguer, quien citaba versos del *Virolay* datados en el siglo XIII –MENÉNDEZ PIDAL, 1907, p. 161 y BALAGUER, 1879, vol. VI, p. 230, ambos citados en FUENTES, 1922-1923, pp. 514 y 523–. Anterior, aunque foráneo, es uno de los más famosos himnos en honor a la Virgen, el «*Ave Maris Stellar*», adscrito a san Bernardo y a Venantius Fortunatus y de uso común en el siglo IX conforme a KIPLING, 1998, p. 170. Que el astro figure, sobre todo, en la sigilografía religiosa apoya la hipótesis: recuérdese las aludidas piezas de los cabildos de Salamanca y Tarazona o el de la Orden de Santa María. Valgan también la del obispo Geraldo de Solsona, quien en 1297 se hizo figurar orando ante la Virgen y el Niño custodiado, en su parte superior, por un astro, o la del Capítulo de Calatayud que, de 1301, mostraba la Asunción de la Virgen hacia los alcázares del cielo representados por el sol, la luna y una estrella; estos dos últimos, descritos y fotografiados en FUENTES, 1922-1923, parte I, pp. 522-523 y parte II, p. 337. El precedente remoto debe encontrarse en la sigilografía del Bizancio preiconoclasta, pues el frecuente tema de la Virgen a veces se flanqueaba por motivos sencillos como la estrella: OIKONOMIDÈS, 1985, p. 10.

310 BETI, 1909, p. 414. Esta invocación se basa en advocaciones recopiladas y explicadas en un códice del siglo XII del ACA (Cód. Ripoll, núm. 193). La referida a la Virgen como estrella, recogida en los fols. 17v-18r, se publicó en SINUÉS, 1948, p. 11.

311 JAIME I: *Libre*, párr. 84.

312 En relación también con la conquista de Mallorca. *Ibidem*, párr. 85.

313 En la conquista de Murcia. *Ídem*, párr. 443.

314 Fervor del que se hacen eco otras crónicas, como la de Desclot, la de San Juan de la Peña, o la de Zurita.

que están lejos de ratificar la explicación iconológica³¹⁵. Por otro lado, un dato no corroborado invita a presumir que la estrella también pueda referirse a las órdenes militares, sin la ayuda de las cuales parte de las victorias no hubieran cristalizado. La noticia pertenece a de Garma quien, refiriéndose al astro 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*»³¹⁶. No consta relación entre esta orden y Jaime I: la corta vida de esta caballería expiró cuando, por orden del rey castellano, se agregó a la de Calatrava³¹⁷. Con todo, se tendrán en cuenta los contactos entre ambos soberanos³¹⁸ y la participación de estas órdenes en las empresas del Conquistador, pues podrían justificar, aunque lejanamente, esta segunda hipótesis. Sea como fuere, la sigilografía *ecuestre* de Jaime I ofrece un nuevo elemento que exige una justificación; la falta de evidencias que aclaren las causas de su aparición³¹⁹ no merma el interés de este elemento celeste, cuyo uso se prolongó durante más de un siglo. Ninguna de estas dos hipótesis es satisfactoria, pero arrojan alguna luz sobre un cambio iconográfico del que merecería la pena profundizar.

Movidos por la necesidad de reproducir piezas que aludiesen a las nuevas adquisiciones territoriales, los entalladores aprovecharon la oportunidad para cincelar pródiga riqueza y diversidad de detalles, con lo que la copiosa sigilografía de don Jaime ejemplifica la evolución de ciertas formas como el escudo, como advirtió Domènech i Montaner³²⁰. Las figuras *ecuestres* muestran el paso de las adargas largas y grandes destinadas a proteger todo el cuerpo a un modelo corto y manejable caracterizado por la redondez en su parte inferior y la rectitud en la superior, tipo que perduró durante tiempo³²¹. Las posibilidades creativas no sólo cuajaron en las armas defensivas, sino también en las ofensivas³²² y en los ornamentos del caballo,

315 Como también ocurre con una impronta secreta de Teobaldo II de Navarra de 1267 donde figura *ecuestre* rodeado por cuatro estrellas. No tuvo consecuentes, pero permitió afirmar que el sello había sido reproducido en una clave de bóveda de una capilla en Santo Domingo de Estella: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 47.

316 DE GARMA, 1954, p. 67. Las cursivas son mías.

317 Cuya insignia era cruz florenzada, primero sable y luego de gules, sobre campo de plata.

318 A nivel político y personal: Jaime I casó con Leonor, hija del castellano, en 1221, un año después de la aparición del primer sello donde figura la estrella precediendo al jinete.

319 Ya se ha manifestado la dificultad para encontrar evidencias gráficas en tiempos de Jaime I; en cuanto a las epigráficas, sólo un documento (ACA: Perg. Jaime I, núm. 497), muestra cierto interés por este elemento. Aparece transcrito en DE SAGARRA, 1916-1932, p. 113.

320 Quien señalaba que con el Conquistador cambiaba la forma del escudo, la manera de usarlo, la decoración y la significación heráldica: DOMÈNECH, 2000, p. 101.

321 Se mantuvo invariable hasta Jaime II, si bien se observan ciertos cambios en las improntas abiertas por Pedro IV.

322 Se observa que las lanzas, a veces con gonfalon, varían en grosor y en longitud.

pues las gualdrapas ganaban movilidad al tiempo que perdían sus pinjantes. Además, según se adquirían tierras y crecían las sucesivas intituciones, aumentaba el tamaño de las improntas³²³, si bien hacía tiempo que se habían ideado recursos para solventar los problemas de espacio³²⁴.

Sus sellos menores, más homogéneos en tamaño³²⁵, ofrecen figuras *ecuestres* análogas a las de los mayores. Sí se aprecian interesantes cambios en las bulas. [FIG. 46] Por un lado, sobresale la abierta entre 1231 y 1238, pues su leyenda reza + IA : REG : ARAG : 7 REGNI : MAIORICARVM / COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MOTISP · LI. En su anverso, como es usual, campea el soberano *entronizado*, mientras que el reverso, como también es tradicional, lo presenta *ecuestre*: el tipo no ha variado, aunque se observan modificaciones. En primer lugar, ambas superficies exhiben figuras esbeltas, dinámicas y expresivas: en el anverso, las vestiduras, espléndidas, están lejos de la rigidez y exigüidad de las de su predecesor; en el reverso, marcha un soberbio jinete que, cubierto por yelmo de morrión recto y babera decorada³²⁶, porta lanza rematada por gonfalon palado. En segundo lugar, se advierten cambios en el trono que, de nuevo de escaño, abandonaba con importantes consecuencias³²⁷ el tipo curul que su padre había mantenido en sus bulas. Y también la espada que, aunque efímeramente³²⁸, adquirió protagonismo al sustituir al cetro, condenado al olvido en sus piezas sigilares.

¿Qué movió a Jaime I a eliminar el cetro y variar la colocación de la espada para hacerla más visible? Los reyes de Inglaterra, de quienes se había tomado el modelo de rey *entronizado* con espada alzada en su derecha y cetro en su izquierda³²⁹, ya no empleaban esta iconografía; desde Enrique III la espada quedaba relegada

323 De los 88 mm que medían sus primeros *flahones* se llegó, tras la toma de Valencia, a los 107 mm.

324 A veces se empleó sólo la inicial para referirse a su nombre *Iacobus*, solución a la que se había acogido su padre Pedro por vez primera. Otras de las abreviaturas por él utilizadas fueron S por *Sigillum*, REG por *Regis*, DI por *Dei*, GRA por *Gratia*, COMIT por *Comitis*, o DOMI, DONI o DDMI por *Domini*. Asimismo, Ramón Berenguer IV usó el genitivo *Raimundus Berengarii*, Alfonso II *Ildefonsi* y Pedro II *Petri*, aunque en sus sellos menores, de una sola faz, se mostraba sólo su inicial P. A este respecto es clarificador un corto artículo donde se exponen tipos y formas de letras, declinaciones de expresiones, las abreviaturas y nexos más utilizados, y las lenguas de las leyendas de los sellos medievales: DE SAGARRA, 1943, pp. 363-379.

325 Oscilan entre los 47 mm y los 55 mm. La impronta de mayores dimensiones, de 1253-1276, contiene la intitución completa: + S : IA : R 7 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*: DE SAGARRA, 1916-1932, sellos núms. 16-18, 21 y 31.

326 De línea idéntica a los yelmos del rey de Francia, como el de Luis VIII. Reproducción en DALLAS, 1990, p. 154.

327 No volverá a presentarse en la sigilografía aragonesa posterior, aunque sí en otros soportes artísticos.

328 Pedro III volvió a recuperarlo para convertirlo en elemento incondicional y permanente de la sigilografía posterior.

329 Modelo que, como se ha explicado, había adoptado Alfonso II en sus sellos mayores.

al jinete. Asimismo, este tipo había sido abandonado por Pedro II quien, acaso influido por Federico II, inició un nuevo modelo que lo mostraba con corona, pomo y cetro al tiempo que, por influjos tolosanos, mantuvo la espada colocada sobre sus rodillas. A pesar de esta regresión, parece que Jaime I abogó 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 lo exhiben con esta insignia³³⁰. Schramm supuso que su progresiva importancia era consecuencia de la situación bélica mantenida por los musulmanes en la Península³³¹, aunque después Palacios resolvió esta cuestión al afirmar que el descenso en el valor de la corona -por el problema de coronación- repercutió a favor de la espada que potenció su función como símbolo de soberanía³³². Habría que analizar la realidad de este declive, discutible si se recuerda que Jaime I, confiado en ser algún día coronado por el Papa, ordenó que le labrasen una, costosa por magnífica³³³, para aquel solemne acto. No obstante, está fuera de duda que el nuevo papel de la espada tuvo relación con las cuestiones legitimadoras, tanto en el reino de Aragón como en las nuevas tierras conquistadas. [FIG. 47] De hecho, en las piezas plúmbeas de 1255 y 1273, pese a los cambios iconográficos en ambas caras, persiste el uso de la espada, que en el anverso vuelve a reposar sobre sus rodillas retomando la postura usual de sus *flahones*³³⁴.

A la política sigilográfica del Conquistador se le añade la creación de una nueva pieza para su uso exclusivo: el sello secreto, ya empleado en Europa desde hacía más de cien años³³⁵ y hasta entonces desconocido en suelo peninsular. [FIG. 48] El ejemplar, sobre el que yo tengo ciertas dudas de identificación, procede de un supuesto sello de anillo que usaba Jaime I hacia 1263 y que, según noticias de Dainville³³⁶, lo representaba *ecuestre*. Hay quien supone natural que se recurriera a los sellos de anillo para recuperar un tipo estrictamente personal³³⁷, por lo que no de-

330 Claros ejemplos se encuentran en algunas miniaturas del *In excelsis Dei thesauris*, donde el rey se representa, sin duda, según los modelos ofrecidos por sus sellos.

331 SCHRAMM, 1960, pp. 59-61.

332 «Si los reyes españoles se habían visto precisados a proclamar el derecho de conquista como base de su soberanía, la espada resultaba el símbolo natural de este derecho»: PALACIOS, 1976, p. 285. Dedicó un apartado a ambas insignias en PALACIOS, 1975, pp. 81-88.

333 En términos de don Jaime, «*era feita ab aur et ab peres precioses que valia pus de cent mil.lia sous de torneses*». Satisfecho, especificaba que «*no en trobaria hom tan bona en Lió com aquella*». JAI-ME I: *Libre*, párr. 538.

334 Recuérdese el de 1238 y 1276, cuyo análisis induce a pensar que el entallador calcó los motivos iconográficos.

335 BAUTIER, 1991, pp. 541-543, supone que fue Luis VII el primero en recurrir al sello propio para cerrar misivas de carácter personal, aunque fue san Luis quien decidió disponer de un pequeño signeto para sellar y cerrar mensajes al margen del control de la cancellería.

336 Su corpus integra dos ejemplares de 1263 y 1272: OUDOT, 1952, p. 36. Pese al interés por parte del conservador y de los archiveros del AMM por encontrarla, la pieza se halla hoy perdida. Desde estas líneas agradezco su amable colaboración.

337 OUDOT, 1952, p. 36.

bería extrañar que el aragonés retomara un modo de lacrar que, casi olvidado, había empleado el hermano de su bisabuelo, Pedro I. No obstante, se considera que el nacimiento del sello secreto con tipología propia se produjo en la Navarra de Teobaldo II, quien hizo colocar en un documento de 1267 una impronta secreta con su imagen *ecuestre*. De hecho, De Sagarra no incluye ninguno de los ejemplares secretos de don Jaime en las obras donde analiza sus sigilografía, ni tampoco realiza mención ninguna³³⁸. En la órbita de este autor, un rápido análisis de su iconografía lo hace, en realidad, más cercano a las improntas propias del siglo XIV: el caballo, encubertado con gualdrapas que remiten a todas luces las más tardías³³⁹, cabalga hacia la derecha, y el jinete, aunque va precedido por la estrella, astro que acompañó a todos los soberanos hasta Juan I, empuña una espada y no lanza con gonfalon, elemento este último, como se ha visto, recurrente en la iconografía del Conquistador. Por otra parte, y al margen de la forma del escudo, mucho más corto que los empleados en tiempos de don Jaime, aunque el hecho de que no lleve corona no indica necesariamente que no pertenezca a este soberano, sí es elocuente el tipo de cobertura craneal, cuyo remate parece indicar el uso de una cimera alada, tipo de divisa todavía inexistente en el siglo XIII. Así las cosas, creo que conviene desmentir definitivamente que esta pequeña impronta cérea pertenezca al Conquistador³⁴⁰.

A la muerte de Jaime I en 1276 le sucede Pedro III, al haber fallecido Alfonso en 1260³⁴¹. [FIG. 49] Se le atribuye un solo tipo de sello mayor³⁴² con la tradicional iconografía bordeada por + * SIGILLV * PETRI * DIVINA * CLEMENCIA * REGIS * ARAGONVM * / + * DILIGITE * IVSTICIAM * QVI * IVDICATIS * TERRAM *³⁴³. En la faz principal se distingue al rey quien, sobre el común es-

338 DE SAGARRA, 1916-1932, pp. 107-114 y 204-207; y DE SAGARRA, 1908.

339 Los símiles con las de tiempos de Pedro IV son muy evidentes.

340 Aunque la introduce en SERRANO COLL, 2008, p. 56-57.

341 Alfonso había fallecido en 1260, aunque las malas relaciones entre don Jaime y su primogénito tras la ruptura matrimonial con Leonor de Castilla junto a la ambición de Violante de Hungría provocaron la aparición de Pedro como «heredero de Cataluña» en documentos de 1254: GONZÁLEZ ANTÓN, 1993, p. 92. La muerte de don Alfonso antes de la defunción de su padre, facilitó la sucesión natural a favor del hijo de la siciliana.

342 DE SAGARRA, 1916-1932, p. 115.

343 Así, suprimía los términos *Dei Gratia* para insertar *Divina Clemencia* y añadía el versículo preámbulo del *Liber Sapientiae*: «Amad la justicia los que juzgáis la tierra». Es posible que el cambio se originase tras la unión de Pedro III con Constanza de Sicilia, pues consta que, en 1210, Federico I empleaba un sello donde se intitulaba *divina favente clemencia Rex Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue*. Ibídem, p. 117, n. 1. Advertía Núñez que el rey medieval era susceptible de asociarse a una propuesta bíblica –David, rey justo y piadoso, o Salomón– que, junto a Carlomagno, eran modelo de actitud regia. NÚÑEZ, 1999, pp. 21-22. Se analizaron los paralelismos de la iconografía carolingia con el rey David en ALIBERT, 1989, pp. 23-36. Monografía sobre David como *exemplum* de los reyes medievales franceses en GRABOÏS, 1992, pp. 11-31.

caño complementado por cojín de rollo y escabel donde apoyan los pies regios, porta las insignias de la realeza; esto es, corona, de cinco florones, cetro floronado en su diestra, pomo crucífero en su siniestra, y vestiduras regias, de las que se distingue la ropa, la dalmática y el manto abrochado mediante cincha. Diverge con los de su padre en la eliminación de la espada como atributo y en la reutilización del cetro, cuyo remate denota idéntica originalidad que la del resto de monarcas europeos³⁴⁴. En la faz secundaria campea, precedido por estrella y sin corona, el soberano *ecuestre*.

[FIG. 50] Pocas innovaciones aporta su sello menor, del que se conservan imprevistas de 1276 y 1279. En ambas, el caballo encubertado con gualdrapas paladas avanza conducido por jinete que, con espada en alto, mantiene decidida actitud de ataque. El mal estado impide leer la leyenda, de la que sólo se conserva ...S...LL-VM PET...REGIS ARAGONV³⁴⁵.

[FIG. 51] Sí ofrece sustancial novedad el reverso de las bulas, cuyo campo presenta escudo cuartelado con cabezas de sarracenos³⁴⁶, transformación que ocasionó el definitivo relevo de las figuras *ecuestres*, ahora relegadas a los sellos menores y a los dorsos de los *flahones*, para adueñarse de un reverso heráldico que les se-

344 Hasta Felipe IV en Francia el cetro es vegetal: florón doble o simple, o lis. Con Luis X termina en motivo floral más o menos complejo que no se fijará hasta el segundo sello de majestad de Carlos VII: DALAS, 1990, p. 55. En Inglaterra se empleó la paloma, utilizada a partir de Enrique III, luego sustituida por Eduardo III por un motivo vegetal en relación con sus aspiraciones al trono de Francia. Significativamente, puede constatarse que Eduardo empleó el cetro rematado en paloma en los sellos que rezaban + EDWARDVS : DEI GRATIA : REX ANGLIE : DNS HYBERNIE : DVX AQUITANNIE :, y vara vegetal donde se intitulaba EDWARDVS : DEI GRACIA : REX FRANCIE : ET ANGLIE : ET DOMINVS HIBERNIE. Reproducciones en DELARCOHE (dir.), 1858, pl. VI, núms. 1 y 2, pl. VII, núm. 1.

345 Quizás el rey no podía intitularse conde de Barcelona. Más tarde, en las Cortes Generales de Barcelona del 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*»: CORTES, 1896, vol. I, p. 149, citado en DE SAGARRA, 1916-1932, p. 117. Pero las inscripciones sigilares posteriores confirman que sólo lo intitularon *Regis Aragonum* a pesar de lo allí establecido. Aparece como + S × PETRI × DEI × GRACIA × REGIS × ARAGONVM / + SERPENS × DAPNA × TVLIT × CRVS × TAE × H × REPVLIT 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 el menor -Ibíd., núms. 32-34, pp. 207-208-, si bien sus sucesores recuperaron el título barcelonés y el nombre de los reinos que Pedro III aglutinó en uno sólo: Aragón. En términos de Mateu y Llopis, usó el título de *rex Aragonum* con valor total: el reino de Aragón, el condado de Barcelona, y el reino de Valencia. Desde 1282 fue también rey de Sicilia, nueva dignidad que tampoco menciona su sigilografía, aunque sí sus firmas autógrafas. Recuérdese que el Rosellón, la Cerdeña y las Baleares pertenecían al *rex Maioricarum*: MATEU, 1954b, p. 130.

346 Su anverso mantuvo al rey *entronizado* acompañado por la estrella que hubiera precedido al rey *ecuestre* del reverso.

ría propio y exclusivo. ¿A qué se debió la mutación? Sagarra razonaba que no debía resultar extraño que el rey adoptara el emblema «*seguint la corrent del temps i fins amb un caràcter més místic, que guerrer, si considerem la llegenda que rodeja la divisa*»³⁴⁷ con motivo de la victoria de Montesa en 1277, coincidente con su primer año de reinado. Pero otros autores habían supuesto la aceptación de estas armas antes en el tiempo; Zurita las atribuía a la victoria de Pedro I sobre los moros en Alcoraz, mientras que 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 Aitona³⁴⁸. Es difícil asegurar la paternidad de este señal pero, como indicaba Domènech i Montaner, si Pedro III no fue el primero en adoptarlo lo rehizo completamente, pues sus características son las típicas de su tiempo³⁴⁹. Teniendo en cuenta que este elemento nunca figuró en los sellos de sus predecesores³⁵⁰ y que permaneció, sin excepciones, en los de sus sucesores, es lógico suponer que se debió a él su inserción, lo que explicaría la modernidad de sus formas.

Se ha convenido que este escudo, como normalizará el Ceremonioso en sus *Ordinacions*³⁵¹, es una representación del territorio que acompañaba al rey *entronizado* del anverso³⁵², con lo que se establecía una distinción entre aquél y las denominadas armas de linaje, representadas por el palado de gules sobre oro. Sin embargo, apuntaba Montaner que considerar el nacimiento de estas armas con un sentido territorial es erróneo³⁵³, concepto que argumentaba con una nota marginal

347 DE SAGARRA, 1916-1932, p. 116. La leyenda se transcribe justo arriba.

348 «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»: ZURITA, 1562, lib. I, cap. XXXII. «*Aquest victorios comte de Barcelona no solament com havem scrit pres tortosa, miravet e fraga mes encara Itona 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*»: MIQUEL CARBONELL, 1546, fol. 53v, citado en DE SAGARRA, 1916-1932, p. 116, n. 2.

349 Las armas se insertan en escudo de la época; la cruz es sencilla, lisa, no se encuadra con el margen, y no es patada como suelen ser las del siglo XII. Véase DOMÈNECH, 2000, p. 176.

350 Según noticias de Domènech i Montaner, 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 historiador, el cronista, desorientado, tomaba como de Pedro II improntas de Pedro III: *ibídem*, pp. 175-176. Las evidencias documentales y materiales no muestran ningún ejemplo anterior a Pedro III.

351 «*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 ayals: una creu per mig del escut e cascun carte un cap de sarraý*»: MONTANER, 1995, p. 45.

352 MENÉNDEZ PIDAL, 1987, p. 333.

353 Sobre las tres razones remito a MONTANER, 1995, p. 45.

añadida hacia 1312 en la *Estoria de España* iniciada por Alfonso X³⁵⁴ que manifestaba el bosquejo de lo que narraría Zurita -la leyenda de Alcoraz- y verificaba que a principios del siglo XIV estas armas se explicaban sin matiz territorial. No obstante, hay quien cree ver en ellas un sentido territorial, pues son armas sin soporte personal, utilizadas sólo en el reverso y nunca sobre la persona del rey, quien continúa llevando como jinete el escudo palado³⁵⁵. En esta línea, señalaba Menéndez Pidal que la existencia de unas armas territoriales diferentes de las personales del rey era extraordinario, pues en los reinos contemporáneos sólo se encontraba un caso similar en Hungría, donde Béla IV, recuérdese que tío carnal de Pedro III, había sustituido el reverso de sus sellos con las armas familiares de los Ápárd por la cruz de doble travesaño³⁵⁶.

En cuanto a su significación, se acepta la propuesta de Arienzo³⁵⁷, quien afirma que sería el propio del «reino de Aragón», entidad política correspondiente al título del *Rex Aragonum* que aparecía como único en el sello. Así, don Pedro lo empleaba por un trasfondo político que no aceptaba y como protesta por lo que consideraba una inaceptable desmembración del reino a raíz del testamento paterno³⁵⁸.

Nacido como enseña o señal familiar con connotación, luego aumentada, de armas de dignidad³⁵⁹ o con sentido territorial, el escudo con la cruz de Alcoraz surgió cuando los emblemas comenzaron a campear en las superficies sigilares como signos identificativos de los titulares. Pruebas son los sellos castellanos y leoneses de hacia 1170-1175³⁶⁰ donde llegan a conformarse como único motivo de una de las faces, lo que ejemplifica su creciente aceptación social. El rey de Castilla había utilizado, ya en la década de los 70 del siglo XII, castillo de tres torres como única iconografía en una de sus caras; el de León, por las mismas fechas, león pasante; el de Navarra, desde 1196, águila explayada³⁶¹. Pero, ¿y el de Aragón? El rey de la Corona de Aragón había empleado desde antaño los palos que, a partir Ramón Berenguer IV ya intitulado como *princeps*, se insertaban en ciertos elementos de

354 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 fazíé él por quatro reyes moros que vençiera et matara en un día en una batalla*»: ALFONSO X, *Crónica General*, p. 476^a, citado ibidem, p. 46.

355 MENÉNDEZ PIDAL, 2000, p. 125.

356 Era posible una imitación de uso importada por la reina Violante. Véase ibidem, pp. 125-126.

357 D'ARIENZO, 1983, citada en ídem, p. 126.

358 Teoría que se confirmaría si se tiene en cuenta que Pedro III creía que este emblema pretendencia a el Batallador. MONTANER, 1995, p. 47.

359 También suscrito por MARTÍN-BUENO *et alii*, 1996, p. 44.

360 Recuérdese los sellos de Alfonso VIII de Castilla quien, en 1176, empleaba un sello cuyo reverso presentaba castillo de tres torres; o los de Alfonso IX de León en cuyos dorsos figuraban leones pasantes: GUGLIERI, 1974, p. 14, núm. 13, y p. 7, núm. 3.

361 Con respecto a este sello es muy interesante MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, pp. 182-183.

la armadura. Sin embargo, la evolución del sello con figuración *ecuestre* / *ecuestre* a *ecuestre* / *heráldico* que se había dado en la sigilografía de los reyes de Castilla y León y luego en Navarra, no se dio en Aragón al adoptar una tipología importada desde Inglaterra y cuyo uso se prolongaría a lo largo de toda la Edad Media: el tipo *entronizado* / *ecuestre* que evidenciaba iconográfica y literalmente³⁶² su doble dignidad. Quizás fuera la admisión de este modelo lo que motivara la tardía aceptación de un elemento heráldico como única representación y lo que provocara, a su vez, la pronta y ostensible utilización de los palos en gualdrapas, gonfalones y escudos para evidenciar, como sus homólogos peninsulares, su señal, aunque mediante un recurso iconográfico diferente³⁶³.

Cabría preguntarse de dónde procede el escudo blasonado como único motivo iconográfico en la sigilografía del rey de Aragón. Evidencias materiales indican que cuando Pedro era infante abrió, en 1255, un sello con un escudo palado, iniciativa novedosa que su hermano Jaime, futuro rey de Mallorca, se apresuró en copiar, pues en 1264 expidió uno con idénticas características³⁶⁴. No obstante, los príncipes laicos anteriores a ellos nunca abrieron este tipo de improntas, sino que grabaron los tradicionales jinetes³⁶⁵, lo que parece indicar que la transmutación se debió a las improntas de estos infantes. Teniendo en cuenta que los príncipes aragoneses nunca habían utilizado esta iconografía y 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 Castilla³⁶⁶, sería razonable suponer que el modelo fue el sello de la castellana. 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 prin-

362 Por mostrar sus dos dignidades tanto en la figuración como en la leyenda.

363 Los reyes de Castilla y León no mostraron emblemas en escudos y gualdrapas hasta Fernando III, de modo que sus señales, desde 1170-1175, quedaron inscritos en los reversos. Muy al contrario, los palos de Aragón ya se observan en casi la totalidad de figuras *ecuestres* a partir de Ramón Berenguer IV aunque nunca se muestran independientes de escudos, gualdrapas y gonfalones.

364 La impronta de 1255 se describe, junto a las de 1266 y 1271 en GUGLIERI, 1974, núms. 712-714, pp. 530-531, aunque De Sagarra advierte la existencia de otras fechadas en 1261, 1264 y 1270: DE SAGARRA, 1916-1932, p. 240, n.1.

365 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.

366 En 1224 batió un sello bifaz con campos blasonados: en el anverso escudo de Aragón y en el reverso el de Castilla.

cipio, debía heredar el trono³⁶⁷, batiera improntas inspiradas en las de su madre, es decir, con escudo 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 consultados, sellos que se configurarían como el eslabón perdido entre los de la reina castellana y los de los infantes aquí analizados. Otra explicación sería suponer que don Pedro hubiese asimilado este tipo ya frecuente en la Península en la sigilografía de nobles particulares³⁶⁸ y, lo que quizás pueda ser más significativo, en los sellos de algunos infantes castellanos desde, cuando menos, 1249³⁶⁹.

Por otra parte, si en 1255 el infante Pedro empleaba una pieza en la que bajo + : S : INFANT : DO · P CONTE DE BARCELONE³⁷⁰ mostraba escudo con tres palos, y en 1264 el infante Jaime hacía lo propio aunque con + S..... HEREDIS REGNI MAIORICARVM ET DNI MOTPLI, ¿consideraría digno Pedro III mantener un tipo condenado a ser compartido? Quizás parte de los motivos de este cambio sigilar se encuentren en su incompreensión por las disposiciones de su padre, algo que también parecía evidenciar el cambio de leyenda. Sea como fuere, Pedro III incorporó en sus bulas un escudo portante de nuevas armas para sustituir la representación figurativa de mayor tradición en la Corona de Aragón. La transformación iconográfica tuvo gran trascendencia pues, a partir de entonces, ningún rey aragonés modificó este tipo instaurado por el Grande en sus sellos plúmbeos fechados, que se tenga constancia, a partir de 1281³⁷¹.

Además de la introducción de un sólo a la vez que inédito motivo emblemático, destaca la leyenda + S · PETRI · DEI · GRACIA · REGIS · ARAGONVM / + SERPENS · DAPNA · TVLIT · CRVS · TAE · H · REPVLTIT³⁷² que, como adver-

367 El primer testamento de Jaime I, de mayo de 1232, disponía como heredero de todos sus estados a su único hijo Alfonso. Nuevos repartos, firmados en 1243, 1248, 1251 y 1253, fueron la antesala del definitivo donde, muerto Alfonso, dividía el patrimonio en dos partes: el reino de Mallorca con el señorío de Montpellier y los condados de Rosellón, Colliure, Conflent, Vallespir y Cerdaña serían para Jaime; mientras que Aragón, Valencia y el condado de Barcelona para Pedro. Firmado en Montpellier en 1262, el reino quedaba mutilado definitivamente: CABANES, 1993, p. 90.

368 Algunos publicados en OLMOS / NOVOA, 2002, fundamentalmente pp. 119-143.

369 Uno de los primeros en usarlo parece que fue el infante Alfonso, conde de Poitiers y de Toulouse quien, en 1249, abría una impronta ecuestre con contrasello blasonado. Otros ejemplos en MENÉNDEZ PIDAL, 1982.

370 Así transcrito por DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 183, p. 240 y como Conde de Barcelona por GUGLIERI, 1974, núms. 712-714, pp. 530-531. Sea cual sea la transcripción correcta, siempre se muestra al infante como conde de Barcelona: «*Sigillum infantis don Petri conte de Barcelone*».

371 A excepción de una única pieza de Alfonso V batida en Nápoles y a la que se hará oportuna referencia.

372 «*Sigillum Petri Dei gracia regis Aragonum / serpens dapna tulit crus tamen hoc repulit*»; «la serpiente trajo daños, pero el tronco del árbol los ha rechazado» conforme la lectura de DE SAGARRA, 1916-1932, p. 117. Se ha señalado que la sentencia quizás estuviese relación con el he-

tía Mateu, tenía la función de exaltar al máximo la realeza³⁷³. Inmediato precedente en el uso de citas bíblicas se observa en el reverso de una bula áurea de Federico II donde se lee + XPS VINCIT : XPS REGNAT : XPS INPERAT ∴ que, junto a la presuposición de que los términos ...DIVINA CLEMENCIA... de la leyenda de los aludidos anversos de sus *flahones* eran consecuencia de su matrimonio con Constanza³⁷⁴, lleva a la presunción de que podrían tener ascendencia siciliana. Cabe la posibilidad de que, bajo estas referencias glorificadoras, se ocultase una disimulada voluntad del rey en manifestar una dignidad que añoraba.

Además de estos tres tipos sigilares, conviene mencionar el uso del sello secreto, aunque su utilización tan sólo consta a través de una referencia documental³⁷⁵, sin que haya llegado hasta nosotros ningún ejemplar.

A su muerte accede al trono Alfonso III, de cuyo reinado perduran escasos restos sigilográficos, entre los que destaca [FIG. 52] su sello mayor al invertir las iconografías, es decir, *ecuestre* en anverso rodeado por ...GON.... y *entronizado* en reverso acompañado por ...IORICARV...³⁷⁶. No existen más improntas que corroboran si esta alteración se produjo en todos sus *flahones*, aunque otras evidencias indican lo contrario: de un documento del 26 de junio de 1286 pendía un sello que, según un *vidimus* del 4 de mayo de 1308, mostraba «*ex una parte quedam imago Regis sedentis in solio et tenentis in manu quandam ramum, et in alia manu quandam pomum, et ex alia parte quedam imago regis muniti supra equum, tenentis ense in manu*»³⁷⁷. Además, añadía «*in quo sigillo erant impresse ex .i. parte iste littere: «Signu Alfon dei gracia Regis Aragonum» et ex alia parte: «Maioricaru et Valncie ac comitis barchn»*», con lo que las leyendas también quedaban invertidas. Si esta transmutación fue consciente, podría justificarse por el conflicto entre este rey y el de Mallorca que, desde el 20 de enero de 1279³⁷⁸, estaba obligado, injustamente según las disposiciones del Conquistador, a rendir homenaje al aragonés. Las disputas a raíz de estas obligaciones debieron de instar al Liberal a colocar la figuración de máxima auto-

cho más importante de la vida de don Pedro: la sucesión imprevista en el reino de Aragón por la muerte de su hermano mayor y en contra de las disposiciones de su padre: MENÉNDEZ PIDAL, 2000, p. 125.

373 MATEU, 1954b, p. 131.

374 DE SAGARRA, 1916-1932, n. 1, p. 117, dedujo que si Federico se había intitulado en 1210 como *divina favente clemencia Rex Sicilie, ducatus Apulie et principatus Capue* (ACA: pergs. Pedro I, núm. 371), el origen de la nomenclatura del Grande pudo deberse al matrimonio con la hija de aquél.

375 En un documento de Tortosa, del 4 de diciembre de 1283, se dice: «*Et quod sigillum nostrum non habeamus nobiscum, presentes sigillo nostro secreto fecimus sigillare*» (ACA: reg. 46, fol. 165v). Ibídem, p. 35, citado en MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 52.

376 Intitulación que De Sagarra supone «+ *sigillum Alfonsi Dei gracia regis Aragonum / Maioricarum et Valencie ac comities Barchinone*»: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 35, p. 208.

377 (ACA: Pergs. de Jaime I, n. 1.448) según ibídem, p. 118.

378 *Colección de documentos inéditos*, vol. IV, p. 316, citado en DURLIAT, 1989, p. 12.

ridad, la *entronizada*, en la superficie rodeada por la intitulación que lo hacía constar como rey de Mallorca³⁷⁹, ya que el anverso estaba destinado a evidenciar su dignidad como rey de Aragón³⁸⁰.

Lejos de poder ser verificada, pues sólo se conserva una impronta, la sigilografía de Alfonso III ofrece pocas novedades. Su sello menor prosigue con lo tradicional a excepción de la leyenda + S' : ALFONSI : DI : GRA : REGIS : ARAGON : MAIORIC : 7 VALNC : AC COMITIS BARCHN, al igual que la bula, idéntica a la de su padre salvo en la intitulación, donde también se muestra como rey de Mallorca³⁸¹. Y es que todas las conservadas son posteriores a la anexión de los territorios insulares.

2.2. Los siglos XIV y XV

A la edad de 27 años, el joven Alfonso muere sin descendencia, por lo que su hermano Jaime II, rey de Sicilia desde 1285, debe volver a la Península para hacerse cargo del reino. Su llegada influyó en todas las artes, incluida la sigilografía. En primer lugar, sus sellos muestran una nueva característica externa: su color rojo, pigmentación que continuaron todos sus descendientes sin excepción. Aunque se atestigua el uso pasajero de esta cera en las cancillerías peninsulares vecinas³⁸², sin duda Jaime II lo importó de Sicilia, pues se conservan improntas suyas con esta misma tintura³⁸³ basadas, probablemente, en las de Federico II, que consta fueron de este color³⁸⁴. A partir de entonces y hasta el reinado de Fernando II, la coloración de los sellos se realizaron con pigmentación roja, salvo las improntas metálicas que continuaron batiéndose en plomo a excepción de las de mayor dignidad, las cuales, también desde el Justo, se realizaron en oro³⁸⁵.

379 Alfonso III se anexionó Baleares en 1289 y recibió homenaje del rey de Mallorca en 1290: MATEU, 1954b, p. 131.

380 A partir de Alfonso I fue constante la ordenación de las leyendas: el título de rey de Aragón en los anversos para mostrar el resto de intituciones en los reversos.

381 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 :. DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 37, pp. 208-209.

382 A través de un *vidimus* se conoce que Sancho VI de Navarra usó cuando menos una impronta de este tipo, aunque no fue hasta el reinado de Teobaldo II 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 afrancesada. Sobre ésta y otras similares, remito a MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 42-47 y GUGLIERI, 1974, núm. 2, p. 6.

383 Como por ejemplo el sello de cera roja con Jaime II *ecuestre*, intitulado «Rey de Sicilia, duque de Apulia y príncipe de Capua», que pende de un documento conservado en el ACV. Se describe en DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 191, pp. 241-242.

384 DE SAGARRA, 1916-1932, p. 7.

385 No puede confirmarse que fuera Jaime II quien iniciara el uso de bulas de oro en la cancillería aragonesa porque la inexistencia de evidencias no significa que prescindieran de ellas. Pe-

[FIG. 53] De su primera etapa³⁸⁶ sólo se conoce el fragmento de una pieza que mantiene la iconografía acostumbrada. Así, el anverso muestra al rey *entronizado* magníficamente vestido con ropa de debajo, dalmática abierta por delante según evidencian los botones, y envuelto por amplio manto que, abrochado mediante largas cinchas, deja reposar sobre sus rodillas. La figura, probablemente coronada, porta cetro en su derecha y pomo, quizás crucífero, en su izquierda, aunque destaca por el espléndido trono sobre el cual se asienta. Al margen de las columnas torsas que lo sustentan, la decoración vegetal del escabel y los registros con ornamentación geométrica que enriquecen su base, sobresale el respaldo, portante de emblemas: dentro de los espacios conformados por un reticulado en cuyas convergencias se ubican florecitas, se insertan los conocidos escudos palados³⁸⁷. Poco antes, hacia 1252, Luis IX de Francia había introducido en el segundo sello de majestad su emblema bordado en el ribete de la ropa, novedad que prosiguió Felipe III y Felipe IV quien, como Felipe I de Navarra, lo importó a tierra peninsular³⁸⁸. Deberá esperarse hasta Luis X el Hutin³⁸⁹ para observar las lises en la tela que cubría el trono, por lo que las improntas del aragonés se configurarían como precedente que, desde suelo hispano, trascendería hacia Francia³⁹⁰. No obstante, el análisis de las improntas contemporáneas desmienten la suposición de que Jaime II fuese el primero en utilizar el trono como tenente de divisas: interesado en las innovaciones artísticas, trasladaba a sus sellos una solución ya empleada por Rodolfo de Habsburgo³⁹¹, con

ro hay razones que parecen indicar que fue su introductor, como su etapa siciliana, donde habría conocido bulas áureas de Federico II y de Eduardo, conde de Lancaster quien, tras ser investido por Inocencio IV rey de Sicilia, emitió, conforme a CHERRY, 1997, p. 125, una impronta áurea entre 1254 y 1263.

- 386 Con razón, De Sagarra establecía tres épocas en la sigilografía del Justo: desde comienzos de su soberanía hasta el tratado de Agnani (1291-1295); la comprendida desde Agnani hasta la renuncia del reino de Murcia en beneficio del rey castellano (1295-1305); y la que abarca desde esta renuncia hasta su muerte en 1327. DE SAGARRA, 1916-1932, p. 119.
- 387 MENÉNDEZ PIDAL, 1987, p. 325, observa que este sello se constituye como ejemplo de que en Aragón se utilizó una nueva pauta ornamental que, alejada de la fórmula de cuadrilóbulos empleada en otros territorios, estaba sugerida por influencias de corte mudéjar. Es lo que el autor denomina «la real de losanges».
- 388 Visión panorámica sobre la introducción de los emblemas en telas, muebles y otros objetos de la Edad Media, en MENÉNDEZ PIDAL, 1984, pp. 63-82.
- 389 En cuanto a la aparición de los emblemas en los tronos, Bautier sólo destaca los sellos de Felipe V: BAUTIER, 1990b, pp. 584-586. No obstante, las improntas de Luis X se manifiestan como claro antecedente.
- 390 Es la teoría que aboga por la influencia del sello de Jaime II *entronizado* / *ecuestre* en los de Luis Hutin quien, de este modo, se manifestaba en el anverso *entronizado* y rodeado por LVDO-VICVS : REGIS : FRANCIE : PRIMOGENITVS : DEI : GRA : REX : NAVARRE :, como rey, mientras que en el reverso figuraba *ecuestre* como CAMPANIE BRIEQ COMES PALATINVS :, es decir, como conde de Brie. MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 48.
- 391 En cuyo sello, conservado en el ANP (D. 10893, 1283), muestra su emblema en el margen superior del trono. BAUTIER, 1990b, n. 5, p. 213. Fruto de las relaciones entre Jaime II y el

lo que importaba un nuevo recurso a Aragón desde donde, vía Navarra, llegaría a suelo franco. De la leyenda sólo se conserva VSTI..., de modo que, según el resto de sellos conocidos y conforme a la fecha del documento del cual pende, debía rezar «+ *Diligite iusticiam qui iudicatis terram et oculi vestri videant equitatem*»³⁹², dejando las intituciones para el reverso.

De la faz secundaria de esta primera impronta, abierta antes de 1295, destaca su señal, pues tanto en escudo como en gualdrapas se observa el cuartelado de Aragón y Sicilia, reinos de los que el Justo todavía era soberano³⁹³. No era extraño que un individuo aglutinase la soberanía de varios territorios, por lo que existía un código no escrito que establecía los modos de partición para combinar varias armas en un broquel. Ya los sellos del siglo XII ofrecen ejemplos sobre cómo se colocaban los emblemas de un único individuo, aunque son los castellanos los primeros en mostrar la disposición en cuarteles, tipo de partición rápidamente difundido al resto de Europa³⁹⁴. Tomado, pues, de la sigilografía castellana, Jaime II empleaba este sistema para colocar las divisas de sus reinos en los espacios usuales al tiempo que se mostraba con el tipo tradicional precedido por una estrella: el jinete, con arnés, porta corona sobre yelmo y espada en mano³⁹⁵ al tiempo que galopaba hacia la izquierda rodeado por MITIS : B.....³⁹⁶.

[FIG. 54] De los *flahones* del segundo período, rodeado por + DILIGITE : IVS-TICIAM : QVI : IVDICATIS : TERRAM : ET : OCCVLI : VESTRI : VI-DEANT : EQVITATEM, el monarca se muestra *entronizado* sobre solio de carac-

emperador Rodolfo fue la confederación que establecieron para confirmar la unión y liga que entre sí tenían con la parte gibelina de Italia. Detalles en ZURITA, 1562, lib. IV, cap. LII.

392 «Lo que es justo parezca ante tu vista» –Sal. 17 (16)–, con lo que añadía, al versículo de la *Sapientia* empleado por su padre, otro procedente del *Liber Psalmorum* conforme a DE SAGARRA, 1943, p. 372.

393 A su hermano Federico tan sólo le nombró gobernador de la isla.

394 Pues el dimidiado tenía, en sigilografía, el inconveniente de mutilar las armas. Aunque advertido por vez primera en un documento de hacia 1200 –GALBREATH / JÉQUIER, 1977, fig. 630, citado en PASTOREAU, 1997, n. 17, p. 176–, fue Fernando III quien dio trascendencia al modelo tras adoptarlo en sus piezas sigilares al conseguir la definitiva unión de Castilla y León: todos sus descendientes mostrarán el castillo y el león, emblemas parlantes de los reinos, contrapuestos entre sí. De hecho, el sello de la infanta Violante de Aragón muestra en su reverso, tras casar con Alfonso X, el cuartelado de Castilla y León: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 185; y GUGLIERI, 1974. Más detalles en MENÉNDEZ PIDAL, 1982, pp. 12-15 y 87-91; y, algo más reciente, MENÉNDEZ PIDAL, 1986b, esp. p. 217.

395 Algún tipo de confusión ha hecho que algunos autores, como CONDE, 1992a, p. 115, muestren a Jaime II como el introductor de la espada en las figuraciones sigilográficas *ecuestres* del rey de Aragón. 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.

396 Esto es, + *sigillum Iacobi Dei gracia Aragonum Sicilie Maioricarum et Valencie regis ac Barchinone comitis*, intitución que por entonces ostentaba el soberano y que también muestra su sello menor de esta etapa. Véase DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 38, p. 209; y MATEU, 1954b, p. 132.

terísticas similares al del sello anterior. Con corona de tres lises, porta largo cetro flordelisado y complementado por otros motivos vegetales en su derecha, mientras que su izquierda sostiene globo rematado por cruz de doble travesaño. ¿Son casuales las novedosas culminaciones de sus insignias? Lo cierto es que son lo suficientemente destacables como para sospechar que no fueron fruto de la casualidad; quizás su viaje a Roma y los títulos que le otorgó el Santo Padre pudieran servir de explicación³⁹⁷. Sus vestiduras también difieren con respecto al período anterior pues, pese a mantener la ropa y la dalmática esta vez sin botones, vuelve a abrocharse el manto sobre el hombro derecho dejando al descubierto el brazo soberano³⁹⁸. En cuanto al reverso, rodeado por + S : IACOBI : DEI : GRA : REGIS : ARAGONVM : VALENCIE : ET : MVRCIE : AC : COMITIS : BARCH :, se exhibe el rey *ecuestre* cuya divisa muestra sólo el palado por su renuncia de Sicilia tras la firma de Agnani.

[FIG. 55] Del tercer período también se han conservado *flahones*, aunque con diferencias referidas al trono y a la leyenda. Con idéntica exquisitez, el anverso muestra al soberano *entronizado* sobre solio que ha desarrollado decoración en los laterales: a los registros geométricos de la base se les une una sucesión de cuadrilóbulos que insertan escudos palados en el respaldo y la colocación de dos grandes volutas a los lados. Esta evolución ornamental que se aprecia en todas las categorías sigilares constata el espíritu innovador del aragonés, quien se integraba en la corriente europea que, a finales del siglo XIII, tomaba prestados elementos arquitectónicos para decorar muebles, entre ellos el trono³⁹⁹. El resto de la composición es muy parecido a las otras piezas, si bien se ha simplificado el remate del cetro. La leyenda del reverso⁴⁰⁰ proclama + S' IACOBI : DEI : GRA : REGIS ARAGONVM E : ET CORSICE : AC : COMITIS : BARCHN⁴⁰¹.

Los sellos menores siguen con fidelidad los tipos de sus improntas mayores: en su primera etapa exhiben el cuartelado de Aragón y de Sicilia⁴⁰², mientras que las de la segunda y tercera presentan el tradicional palado. Sólo se advertirá el uso de

397 También lo sospecha DE SAGARRA, 1916-1932, p. 120 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, Gonfalonier i Capità General de l'Esglesia Romana, per a la projectada expedició a Terra Santa*».

398 Algo que era frecuente en los primeros sellos y que, en tiempos de Jaime I desaparece.

399 Varios ejemplos en BERNAGE (ed.), 1996, p. 625.

400 La del anverso indica lo habitual: DILIGITE IVSTICIA. QVI IVD.....OCCVLIVESTRI VIDEANT EQVITATEM.

401 *Sigillum Iacobi Dei gracia regis Aragonum Valencie Sardinie et Corsice ac comitis Barchinone*: no se intitula rey de Murcia, aunque figuran Córcega y Cerdeña, cedidas por el Papa a cambio de Sicilia: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 49, pp. 211 y 119.

402 Se intitula + S I.....I · DEI · GRA · AR.....ICI..... REGIS · AC · BARCHN · COMITIS; esto es, + *Sigillum Iacobi Dei gracia Aragonum Sicilie Maioricarum et Valencie regis ac Barchinone comitis*.

la lis como pomo de la espada, decoración que se generaliza en las improntas de su segunda fase⁴⁰³; período en el que se observaban los trabajados remates de las insignias que acompañaban a sus efigies *entronizadas*.

Fruto de sus inquietudes artísticas, sus bulas, salvo las abiertas en su primera etapa, manifiestan significativos cambios. [FIG. 56] Pero tras la conquista de Murcia, pese a mantener el tipo *entronizado* / *heráldico*, presenta similares cambios a los habidos en los *flahones* centrados, sobre todo, en las insignias. Por un lado el trono, cuyo respaldo está conformado por una tela cuyo reticulado alberga unos botones que evocan los escuditos palados. Por otro, el cetro, en el remate del cual se advierte una lis decorada con otros motivos vegetales. Finalmente, el pomo, también coronado por la mencionada cruz patriarcal. Estas aportaciones, que enriquecían la austera representación de las improntas metálicas, culminaron en el tercer período, momento en el que Jaime II se mostró, como en sus *flahones*, entronizado en magnífico solio.

[FIG. 57] Finaliza la sigilografía del Justo con su sello secreto, de cuya superficie De Sagarra especificó «*escut amb la divisa de les barres*», aunque también parece adivinarse un *busto de perfil* acaso soporte⁴⁰⁴ del elemento emblemático. Aunque la impronta no ofrece una imagen figurativa del rey conviene mencionarla por ser el primer ejemplar en la sigilografía del rey de Aragón donde aparece el señal con elementos adicionales⁴⁰⁵. Este tipo de ornamentación 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 amueblaron con motivos decorativos⁴⁰⁶. Así, desde finales del siglo XII⁴⁰⁷ estos huecos fueron poblados, con libertad iconográfica, por figuras animales, vegetales, cabezas angélicas, etc. El soporte que gozó de mayor éxito fue el sello armorial timbrado, aunque por el momento esta tipología no había hecho aparición en la sigilografía emitida por la cancellería aragonesa.

El sucesor de Jaime II, Alfonso IV, aportó escasas novedades: los pocos ejemplares conservados⁴⁰⁸ confirman que prosiguió con las innovaciones de su padre.

403 Se observa también en los reversos de sus sellos mayores.

404 Pastoureau establece que «*les supports sont les figures placées de chaque côté de l'écu, ou derrière celui-ci, et qui semblent le soutenir*» –PASTOUREAU, 1997, p. 212–. El mal estado de la pieza impide asegurar si la cabeza cumple esta función.

405 Según se desprende del catálogo de DE SAGARRA, 1916-1932.

406 Al margen del origen estético, estas ornamentaciones terminaron por adquirir funciones simbólicas y políticas.

407 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. Descrito por PASTOUREAU, 1997, p. 212.

408 De Sagarra conoció sólo cinco: un *flahon*, tres menores y dos bulas de plomo: DE SAGARRA, 1916-1932, núms. 52-54, p. 212.

[FIG. 58] De sus figuraciones *entronizadas* sólo se mencionará el solio, cuyo respaldo se conforma por una tela que, con el 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 complicación del asiento regio, pronto será olvidada, por lo que su vida no alcanzó más que una decena de años. [FIG. 59] De las *ecuestres*, llaman la atención las rígidas gualdrapas, contrapuestas a las dinámicas e inestables de su antecesor, y el número de palos del escudo⁴⁰⁹. Sus leyendas rezan, aunque con variaciones⁴¹⁰, + : S : ALFONSI : DEI : GRACIA : REGIS : ARAGONVM : / + : VALNC : SARDIN : ET : CORSICE : AC : COMITIS : BARCHN :.

A las puertas del 24 de enero de 1336 Alfonso IV muere dejando como heredero a Pedro IV quien, durante algún tiempo, prosiguió con los sellos que empleaba como «Procurador General del Reino»⁴¹¹. Los acontecimientos políticos marcan tres etapas en su sigilografía, fases reflejadas en los cambios de leyendas y en la iconografía⁴¹²: desde 1336 hasta 1343, cuando reincorpora Mallorca a sus dominios, se caracteriza por la clara continuidad con respecto a las improntas precedentes; mientras que la segunda y tercera, divididas por la agregación de Rosellón y de Cerdeña, exhiben la entrada del gótico en sus formas además de aportar interesantes elementos en la figuración de estas extraordinarias piezas.

[FIG. 60] La primera impronta a tratar, de la segunda época⁴¹³, es el *flahón* en cera roja⁴¹⁴ que pende de documentos de 1343 y 1344 donde, rodeadas por + : DILIGITE : IVSTICIAM : QVI : IVDICATIS : T.....M : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQUITATEM : en anverso y PETRVS : DEI : GRA : REX : ARAGON : VALEN : M : SARDINIE : ET : CORSICE : COMESQ BARCHN :⁴¹⁵ en reverso, se muestran las dos imágenes del rey más usuales en este so-

409 Los escudos de Alfonso IV portan 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.

410 La intitulación está completa en su *flahon*: *Diligite iusticiam qui iudicatis terram et oculi vestri videant equitatem*: DE SAGARRA, 1916-1932, p. 212.

411 En una carta, otorgada en Zaragoza el 17 de febrero de 1336, explica: «*Et porque nuestros sellos reales aun no haviamos feyto fazer, mandamos seallar esta nuestra letra con nuestro sello acostumbrado*» (ACA: Reg. 1052, fol. 1^o). Otros ejemplos en DE SAGARRA, 1898, pp. 108-109; y 1916-1932, núm. 206, p. 245.

412 Fases ya apuntadas en DE SAGARRA, 1898, p. 108.

413 Ya se ha advertido que la primera fase se caracteriza por la total trasposición de sus sellos con respecto a los de su padre.

414 Instituyó en sus *Ordenacions* que «*la cera empero dels segells faedors vermeyla la statuim deure esser e si aytal no era en aquelles neguna no sia haguda*». Colección documentos inéditos, vol. V, p. 211, cito a DE SAGARRA, 1916-1932, p. 7.

415 *Petrus Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone* – Ibídem, núm. 59, p. 214–, como quería constar según su crónica: «*manam fer segells nous en*

porte: *entronizado / ecuestre*, aunque con evidentes transformaciones en cuanto a su factura e iconografía.

En el anverso, erguido, vestido por larga ropa que asoma por debajo de la dalmática y cubierto por ancho manto que abrocha en el centro, sostiene con su diestra largo cetro rematado en lis y con su izquierda pomo crucífero. La representación destaca por la delicada factura, la forma del solio y la complicada estructura que cobija al rey. En cuanto al trono, rematado por leones y cubierto por paño bordado, remite a los solios tan en boga en suelo francés desde Luis IX⁴¹⁶ y que sus homólogos francos Felipe VI de Valois y Juan II continuaron empleando. ¿Debe encontrarse, pues, el modelo del trono adoptado por Pedro IV en la sigilografía del reino ultrapirenaico? La respuesta es afirmativa pero, ¿cuál fue el camino que siguió este modelo de regalia hasta llegar a la cancellería aragonesa? Las vías más plausibles son la navarra, por batirse piezas similares desde Luis el Hutín, y la mallorquina, pues sus reyes habían utilizado desde Jaime II tronos casi idénticos⁴¹⁷. En cuanto al elegante fondo, muestra un excepcional conjunto arquitectónico a modo de retablo, donde las calles, con hornacinas repletas de personajes, se alzan majestuosas otorgando verticalidad a la composición. Integrando al trono, la compleja estructura corona en chapiteles que no superan la altura del arco central que cobija al soberano y en el cual el entallador se ha deleitado con angelados y macollas. Este tipo de fondo, aunque novedoso en la sigilografía del rey de Aragón, no es extraño en este soporte pues, desde finales del siglo XIII, los maestros franceses figuraron a las damas en pie bajo un ligera construcción que, con el tiempo, se fue complicando conforme lo hacía la propia arquitectura⁴¹⁸; en suelo aragonés ya se observaba la solución en el sello de 1260 del infante Sancho, hijo de Jaime I⁴¹⁹, si bien todavía muy rudimentario. De la Marche especificó que fue Luis X el Hutin el primero en colocar un pequeño pináculo para cobijar su figura, ornamento que,

què fos intitulat e nomenat lo regne de Mallorques ab lo títol dels altres regnes»: PEDRO IV, Crònica, cap. 3.

- 416 Los catálogos, como el de DALAS, 1990, núms. 76-95, muestran la continuidad en el uso de estos tronos rematados por cabezas de animal y cubiertos por espléndidos ropajes.
- 417 Véanse los repertorios de MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995; y DE SAGARRA, 1916-1932. Sobre estas posibles influencias remito a SERRANO COLL, 2008b, pp. 175-186; y SERRANO COLL, 2009a, pp. 295-308.
- 418 Este encuadre gótico primero se componía por dos esbeltas columnitas sustentadoras de un triple arco aunque, conforme se complicaba la arquitectura, adquirió nuevos elementos: a las columnas les sucedieron edículos y hornacinas de fantasía compuestos por varios pisos y habitados por personajes, y los espacios vacíos se llenaron con preciosa decoración. Un ejemplo es el sello de 1336 de Juana de Francia, reina de Navarra y condesa de Evreux. Reproducción en DEMAY, 1978, p. 105.
- 419 Con hábitos monacales, por ser abad de Valladolid, figura en pie cobijado por simple arquitectura compuesta por dos columnas y arco gótico coronado por motivo vegetal. A sus lados, escudo con los palos de Aragón y un castillo. Lo rodea + S DNI SANCII ILLVSTRIS REGIS ARAGON FILII ABATIS VALLISOLETI: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 182, pp. 239-240.

sin connotaciones religiosas, era el embrión del dosel llamado a proteger a sus sucesores⁴²⁰. Rápidamente exportado al exterior, este enmarque, frecuente en los sellos femeninos y con evocaciones espirituales, arribó a suelo peninsular mediante la impronta de 1329 de Juana de Navarra grabada, con probabilidad, en territorio franco⁴²¹, sello que debió de servir como inspiración para el segundo tipo de *flahon* de Pedro IV, puesto que la elegancia de la arquitectura repleta de hornacinas y balcones llenos de personajes coincide. Acaso no sea casualidad que fuera el Ceremonioso el primer rey en adoptar unas formas que remitían al retablo, construcción de referentes religiosos o sagrados, cuando había sido quien había ideado una orden de coronación que excluía la participación eclesiástica. Con acierto sostenía Bango que con ello había conseguido coronarse a sí mismo, aunque a costa de perder el privilegio de ser *vicarius Christi*⁴²², por lo que quizás convino estrechar, aunque sólo fuera visualmente, los lazos con lo sagrado.

En el reverso las novedades no son menores. En primer lugar, el cambio de dirección hacia donde cabalga el soberano, ahora hacia la derecha conforme al tipo *anglo-francés*⁴²³. Puede observarse que la estrella se mantiene precediendo al jinete, lo que corrobora que dicho astro tenía, en efecto, un significado simbólico⁴²⁴. Además, sobre espléndido fondo de filigrana vegetal sobresale el rey quien, de punta en blanco, porta un visible yelmo con cimera. Podría entenderse el fondo afiligranado, que se mantendrá con modificaciones hasta 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 con iconografía ecuestre. El precedente más antiguo es el contrasello de 1267 de Felipe III el Atrevido cuando todavía era príncipe, pues su escudo se rodea por onduladas ramas salpicadas por las características hojas trilobuladas de la hiedra⁴²⁶, pero en el entorno

420 Ya con Margarita de Provenza 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 nicho «tan elegantemente esculpido como el de los santos». Cito a DE LA MARCHE, 1889, p. 130 y 163.

421 Según ciertas noticias, la matriz del gran sello de Felipe y las del sello y contrasello de la reina Juana se grabaron en Francia antes de llegar a Navarra para ser acatadas en las Cortes de Larrasoaña. MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 50, n. 71 y p. 124, fig. 1/51.

422 BANGO, 2000a, p. 29.

423 MENÉNDEZ PIDAL, 1993, p. 105.

424 El cambio sigilográfico, que afecta a la dirección, a los complementos y a la factura ahora plenamente gótica, inducen a pensar que hubo un verdadero deseo de mantener este elemento al margen de las innovaciones.

425 En la Península, la decoración más temprana ha sido encontrada en Navarra, donde se conserva un contrasello y un sello secreto de Enrique I en cuyos campos se aprecian sendos escudos de Champaña sobre reticulado realizado con doble trazo en cuyos espacios vacíos se albergan florecitas: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, figs. 1/17 y 1/18, p. 112.

426 Mantuvo idéntica ornamentación en el contrasello de su primer sello de majestad: DALAS, 1990, núm. 81, p. 161. En Navarra se encuentra un recurso similar en el sello de Luis el

europeo no faltaron ejemplos contemporáneos al de Pedro IV que evidenciaban la aceptación de esta ornamentación⁴²⁷. Pero, ¿de dónde surge este singular motivo decorativo? No es necesario profundizar sobre los contactos entre la orfebrería y los sellos, pues los entalladores de los cuños fueron los mismos plateros creadores de obras luego enriquecidas con gemas y esmaltes. [FIG. 61] A finales del siglo XIII había surgido en París el nuevo tipo de esmalte, el denominado «*de plique*»⁴²⁸, que se caracterizaba por mostrar, sobre su transparente fondo verde esmeralda, curvas ramitas de oro obsequiadas con opacas florecillas rojas, blancas o amarillas de distintas formas. De costosa ejecución, se vincularon a la casa real francesa antes de finalizar la centuria⁴²⁹, aunque la difusión de estos esmaltes se produjo durante 1310-1320. La técnica, no exclusiva de la Île-de-France, pronto irradió al resto de Europa, por lo que estos trabajos comenzaron a salpicar piezas de orfebrería eclesiásticas y civiles, entre ellas las de las casas reales. En Aragón consta su introducción hacia 1300, datación propuesta para las placas de la banda llamada «del rey Martín»⁴³⁰. No se conocen manufacturas similares hasta inicios del siglo XV⁴³¹, de modo que pese a la escasez de obras conservadas con este tipo ornamental, es inquestionable su conocimiento por parte de los orfebres, algo que se confirma en los fondos de algunas miniaturas de la época de la Corona⁴³². La adopción de este ramaje sembrado de florecillas en las superficies sigilográficas gozó de gran fortuna no sólo en la cancillería aragonesa sino también en la de Navarra; pocos años

Hutin de 1304, cuando todavía era príncipe: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, núm. 1/32, p. 117.

- 427 Como el segundo sello mayor de Carlos I de Hungría, de 1323 a 1330, cuya faz principal lo presentaba *entronizado* sobre fondo de similares características –MAROSI / TAKÁCS, 2001, p. 334– o el de Eduardo III tras tomar el título de rey de Francia en 1339, cuando batió un sello en cuyo reverso figuraba *ecuestre* sobre fondo de lises. DELAROCHE (dir.), 1858, pl. IX, núm. 1.
- 428 Sobre ellos remito a la síntesis de GABORIT-CHOPIN, 1998a, p. 206.
- 429 Con la obra fundamental del relicario de san Luis, de 1299 a 1306, del que parece conservarse una pieza de su vestimenta con esta técnica. Existen obras anteriores del entorno parisino, como el relicario de santa Gertrudis, de hacia 1272-1298, contemporánea al reinado de Felipe III. *Ibidem*, pp. 188-190 y 207.
- 430 Se conserva en la catedral de Barcelona. Sobre su origen, DE DALMASES, 1992b, vol. I, p. 59. Fiel a la manera del obrador de París es el crucero de la Vera Cruz de la catedral de Toledo realizada en Barcelona hacia 1326: DE DALMASES, 1996, p. 7. PÉREZ GRANDE, 2000, pp. 253-260, mantiene la datación y la atribución barcelonesa.
- 431 En la clave de la bóveda de crucería del interior de la custodia de la catedral de Barcelona: DE DALMASES, 1992b, p. 59.
- 432 Como los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, entre 1321-1323; los *Usatici et Consuetudines Cataloniae et Constitutiones Provinciales et Sinodales*, hacia 1333-1336; los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, de hacia 1330; o los *Usajes de Barcelona et*, de 1330. Este fondo tampoco era extraño en la miniatura europea con escenas ecuestres: el rey de Francia sobresale de un fondo parecido en las *Chroniques de saint Denis*, fol. 412, de 1360, por citar un ejemplo. Del mismo modo se emplearon en los murales, como evidencia la cámara del Papa cismático de Aviñón, de cronología muy discutida. Reproducciones en ICHER, 2000, p. 88 y LEFRANC, 1999, pp. 54-55.

más tarde Carlos II adoptó fondos similares para acompañar sus figuraciones como jinete⁴³³.

Otra novedad esencial introducida en el reverso de este sello de la segunda época de Pedro IV la protagoniza el yelmo con la cimera del dragón naciente⁴³⁴, primer testimonio gráfico de su utilización por parte de un rey de Aragón, si bien se empleaban timbres similares en otras casas reales europeas⁴³⁵ retomados de la antigüedad clásica⁴³⁶. Su reutilización como parte del equipo militar tuvo lugar a finales del siglo XII, aunque se generalizó a mediados de la centuria siguiente en suelo germánico y, después, en el resto del continente⁴³⁷. Con finalidad decorativa y militar, 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 propio⁴³⁸. Parece que su penetración en territorio hispano se debió a Navarra que, gobernada por soberanos de origen francés, asimiló antes estos usos heráldicos ultrapirenaicos; [FIG. 62] de hecho, se encuentra por vez primera en el reverso de la impronta de Felipe III del primer año de su reinado. Ya en 1343 y 1344, lo empleará Pedro IV en los reversos de sus piezas, mientras que los reyes castellanos no lo harán hasta 1370, con Enrique II⁴³⁹. Todo parece coherente: el sello de Felipe III, padre de María y suegro del Ceremonioso desde 1338, pudo inspirar las improntas del aragonés. [FIG. 63] Pero se olvida al rey de Mallorca, quien disfrutaba de cimera desde, cuando menos, 1337⁴⁴⁰, aunque los restos sigilográficos conservados con este elemento ya son de 1346 y 1347. Los paralelismos iconográficos entre las improntas del rey navarro y las del aragonés invitan a suponer una influencia de las primeras sobre las del segundo, pero la tardanza en la adopción del tipo junto a los

433 Y que prosiguió su descendiente con escasas variaciones. Véase MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 55.

434 A finales del siglo XIV fue confundido con un murciélago. Ivars lo inserta en el terreno de las ideas apocalípticas de los escritores del siglo XIII. Mas información en IVARS, 1926.

435 Felipe III de Navarra se servía de una parecida en improntas de 1329 –MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, fig. 1/57, p. 126–, mientras que Jaime III de Mallorca usaba una hacia 1337, pues figura en sus *Leges Palatinae*. Pero su utilización no era exclusiva de las testas regias: Gastón de Montcada empleaba una hacia 1315, como Pedro de Lusignan o Joan de Armagnac: DOMÈNECH, 2000, pp. 110 y 116.

436 Recuérdese los timbres de Júpiter Ammón, con la cabeza de un carnero, y el de Marte, quien portaba un león arrojando llamas por la boca y narices. Más detalles en DE GARMA, 1954, p. 25.

437 RAMOS, 1993-1994, p. 109.

438 El tipo *ecuestre*, con el titular con su arnés, en la segunda mitad del siglo XIII se reduce a escudo armoriado bajo yelmo con cimera. El escudo armoriado pertenece al linaje, por lo que cualquier miembro de la familia puede hacer uso de él, mientras que los elementos que lo rodean, como la cimera, son exclusivos y personales: MENÉNDEZ PIDAL, 1992, p. 2. Conforme a MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, n. 72, p. 50, Pedro IV emplearía esta reducción en algunos sellos secretos que influirán en la sigilografía de Felipe III de Evreux.

439 RAMOS, 1993-1994, p. 112.

440 Año de la ejecución de las *Leges Palatinae*, en cuya portada figura dibujada su cimera.

hechos políticos de 1343⁴⁴¹ indican, más bien, que el rey de Aragón escondía bajo este cambio figurativo su intención de demostrar su supremacía con respecto al rey mallorquín quien, hacia 1342, batía piezas muy similares. [FIG. 64] En su reverso⁴⁴² se muestra el rey *ecuestre* siguiendo las formas tan características de Francia, donde la búsqueda de la elegancia y el refinamiento había promovido unas figuraciones que, lejos de presentar a un caballero dispuesto para la guerra, revelaban un jinete en admirable guisa⁴⁴³. Estas fórmulas llegaron a suelo peninsular vía Navarra, y a las Baleares por los contactos entre las monarquías insular y franca.

[FIG. 65] La aparición en 1344 de un nuevo sello mayor⁴⁴⁴ basado, sin duda, en las piezas del mallorquín Jaime III quizás aclaren algo más las cosas. Este nuevo tipo, perpetuado hasta los Católicos, muestra al rey *entronizado* en el anverso rodeado por + PETR.....M : VALENCIE : MAIORICAR' : SADINIE : ET : CORSICE : COMESQU B.....⁴⁴⁵ mientras que su reverso lo ocupa un contrasello conformado por escudo palado y coronado. En Navarra se practicaba el contrasellado desde, cuando menos, Teobaldo I, quien había aportado los modelos franceses prescindiendo de los de sus predecesores⁴⁴⁶; entre sus contribuciones destaca el contrasello que, habitual en Francia del norte⁴⁴⁷, en la Península sólo utilizaban algunos obispos. Esta estructura, con faz principal y contrasello en el reverso, pronto fue adoptada por los reyes de Mallorca en 1287⁴⁴⁸ a través del consabido influjo franco⁴⁴⁹, modelo de composi-

441 Por un lado, el matrimonio de Pedro IV con María de Navarra se había producido en 1338; cinco años antes de la aparición de esta impronta de tipología tan novedosa. Por otro lado, la aparición de la misma coincide 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.

442 Rodeado por COMES ..ONIS : ET : CERITANIE : AC : DNS : MONTISPESSULANI: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 272.

443 «*La guerre feinte remplace souvent la guerre véritable*», en términos de DE LA MARCHE, 1889, p. 181.

444 Aunque De Sagarra lo califica como común, se ha optado por calificarlo de mayor por su dimensión, su modo de aposición y su idéntica significación o categoría diplomática.

445 *Petrus Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone*. DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 58, p. 213.

446 De él se conservan dos interesantes contrasellos de 1226 y 1234. MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 44 y figs. 1/6 y 1/8.

447 Aunque Menéndez Pidal ofrece 1178 como la fecha del primer ejemplar conocido con contrasello, otros catálogos remiten a abril de 1180, año en el que Felipe II Augusto emite su primer sello de majestad –MENÉNDEZ PIDAL, 1996a, p. 183; De La MARCHE, 1889, p. 122; y DELAROCHE (dir.), 1858, pl. III, núm. 5–. DALAS, 1990, núm. 70 bis, p. 150, adelanta algo la fecha.

448 DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 261.

449 No se mencionarán las disputas entre los reyes mallorquines y aragoneses y el papel de la monarquía francesa durante el conflicto. Jaime II de Mallorca prosiguió con los sellos de su padre, mientras que sus sucesores cambiaron de modelos. Sancho, relacionado estrechamente con el rey de Francia, se hizo representar a imitación de Felipe III y Felipe IV, como Jaime III, quien también se basó en los tipos francos. BAUTIER, 1990b, p. 583.

ción que prosiguió hasta el malogrado Jaime III⁴⁵⁰. El 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 más si se tiene en cuenta el período en el que estas últimas se batieron, 1344, año siguiente a la coronación de Pedro IV como rey de Mallorca. Pese a la innegable afinidad entre las improntas, destacan dos diferencias: por un lado, el fondo reticulado con los conocidos escuditos de Aragón y, por otro, los salvajes portantes del solio⁴⁵¹ y los leones sobre los cuales apoyan los pies del rey peninsular. La utilización de adargas paladas insertas en reticulados se había visto en tiempos de Jaime II, aunque la colocación de animales como escabel y de salvajes como portantes del trono era nuevo en la sigilografía del rey de Aragón. ¿Fue una contribución del Ceremonioso? [FIG. 66] Entre la multitud de improntas de Jaime III de Mallorca despunta un sello mayor de 1342⁴⁵² cuya efigie *entronizada* manifiesta la analogía entre ambos anversos salvo en los fondos, portante de emblemas en el caso aragonés.

Así, todo parece indicar que Pedro IV, tras proclamarse rey de Mallorca, acogió los motivos de la sigilografía del despojado mallorquín que, tras mezclarlos entre sí y acaso tomando en consideración soluciones formales navarras, resultarían unos tipos propios y para él exclusivos⁴⁵³. Con ello conseguía crear una imagen adecuada de su soberanía, pues no reutilizaba las improntas del que consideraba ilegítimo y se integraba en las corrientes artísticas de la época, plenamente góticas⁴⁵⁴. Volviendo la vista a Navarra, la colocación de los dos leones sobre los que reposan los pies del soberano aparece en los sellos de Carlos II por influencia aragonesa⁴⁵⁵, por lo que su precedente se encuentra, innegablemente, en Mallorca. Si se admite la hipótesis que aboga por la recreación, por Pedro IV, de nuevos tipos basados en

450 De Sagarra no ofrece ningún ejemplar de Sancho, de quien cataloga sólo dos piezas.

451 La presencia de salvajes en el entorno regio ya se documenta en las constituciones de Jaime I de Tarragona de 1235 como parte de las fiestas en honor al soberano. Parece ser que se relacionaban con el mar y que representaban los instintos primitivos y violentos aún sin dominar, aunque a finales de la Edad Media cobraron un significado más positivo: MASSIP, 1996, pp. 374-376. No obstante, LAVADO, 1986, pp. 231-237 hace hincapié en el salvaje como antítesis del caballero, símbolo de virtudes del medievo.

452 DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 272.

453 Lo que explicaría, quizás, el pago a los plateros Ramón Mateu de Barcelona y Francesc Marcer de Manresa para acompañar al rey en el viaje de Mallorca de 1343. Sobre la orden de pago, DE DALMASES, 1992b, p. 125.

454 No era extraño, sobre todo al principio de los reinados, emplear los mismos sellos que los del predecesor alterando sólo la leyenda. Copiar las improntas a excepción de la inscripción evidenciaría a los ojos de los súbditos una sucesión que no era tal, pues el antecesor del Ceremonioso no era, o no debía ser comprendido, como monarca legítimo. La influencia de la corte mallorquina en algunas de las empresas áulicas del Ceremonioso fue analizada en SERRANO COLL, 2008b, pp. 175-186; y 2009a, pp. 295-308.

455 A su vez tomado de modelos mallorquines: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 50. Se recordará, no obstante, que los leones ya se habían visto en un sello plúmbeo de Alfonso XI de Castilla de 1310. MENÉNDEZ PIDAL, 1921, lám. VII, fig. 36.

los modelos del desposeído mallorquín⁴⁵⁶, también podría sospecharse que el reverso de esta última pieza de Jaime III fue la que influyó en la novedosa figura *ecuestre* analizada en las líneas anteriores, si bien no explica la aparición del elemento para-heráldico de la cimera, que bien pudo adoptar de las piezas de su suegro navarro.

De esta segunda época no se han conservado sellos menores ni bulas⁴⁵⁷, de modo que el discurso se centrará en la tercera etapa: desde 1344, cuando reincorporó Rosellón y Cerdaña, y 1387, año de su muerte. Pedro IV prosiguió con los tipos anteriores: *entronizado* / *ecuestre*, según lo tradicional, y *entronizado* / *contrasello* según la nueva tipología establecida tras la toma de Mallorca. [FIG. 67] Del primer arquetipo, rodeado por PETR9 : DEI : GRA : REX : ARAGON : VALNC : MAIORIC : SARDIN : ET : CORSICE : COMESQ : BARCHN : ROSSILIOIS : ET : CERITAN :⁴⁵⁸, destaca la excelencia de la arquitectura que, cargada de hornacinas repletas de figuritas a modo de retablo ofrece, mediante sus calles alzadas hasta el infinito, majestuosidad y magnificencia a la figura soberana realzada por los leones que le sirven de pedestal; las novedades se refieren a la factura, pues la iconografía se mantiene casi inalterable⁴⁵⁹. El preciosismo también se aprecia en el reverso, de cuya elegante composición se percibe hasta en el más mínimo detalle: los dobleces de las gualdrapas en el pescuezo del animal, los refuerzos y protecciones de las extremidades inferiores⁴⁶⁰, el artístico arriaz de la esbelta espada, o el refinamiento de la superficie enramada de la cual sobresalen el jinete y la estrella entre cuyas puntas se intercalan esferitas, son sólo unos ejemplos de la hermosa ejecución.

[FIG. 68] En lo que concierne al prototipo *entronizado* / *contrasello*, se advierten nuevas discordancias. De trabajo similar al *flahon* anterior, se abandona el afrancesado polilóbulo y se magnifica el dosel, ahora constituido por majestuosa construcción que suple al reticulado blasonado. Aunque se mantienen los salvajes portantes del solio⁴⁶¹ integrado, como es usual en esta etapa, en una preciosista edificación gótica, se abandonan los leones como peana para emplear una tarima lisa

456 No es remota la existencia de orfebres mallorquines en la corte aragonesa: podría deducirse que Miquel Bleda, hábil platero de Barcelona documentado entre 1345 y 1406, tenía procedencia insular al ser conocido como «*Sa Bleda*»: DE DALMASES, 1992b, vol II, pp. 37-38.

457 En líneas generales, las bulas del primer período proseguían, salvo en la decoración de fondo, la tónica de sus predecesores.

458 En el reverso, pues el anverso muestra la usual DILIGITE : IVSTICIAM : QVI : IVDICATIS : TERRAM : ET : OCCVLI : VESTRI : VIDEANT : EQVITATEM:, conforme a DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 62, p. 215.

459 Exceptuando el trono, de nuevo de banco e insertado en la esbelta arquitectura, y la adopción de los leones a los pies del rey.

460 Que son una característica del armamento europeo de mediados de esta centuria: DE RIQUEUR, 1968, p. 80.

461 El trono formado por dos hombres salvajes se había visto en una impronta de Jaime III de Mallorca de 1342 que tendría consecuentes: la utilizaron Pedro IV y, tomado de la cancillería aragonesa, Carlos II de Navarra: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, n. 76, p. 50.

que realza su solemne figura. De su contrasello se apuntará que, aunque conserva su forma tradicional incluida su corona, el fondo varía al constar de un fino reticulado cuyo centro alberga unos elementos indistinguibles⁴⁶², ornamentación que no se introdujo por vía navarra, sino mallorquina⁴⁶³.

Del Ceremonioso se han conservado dos piezas plúmbeas aunque, como Jaime II, también abrió improntas áureas⁴⁶⁴: se conservan registros de pagos⁴⁶⁵ y se mencionan en sus *Ordinacions* de 1344 inspiradas, como se sabe, en las *Leges palatinae*⁴⁶⁶. No se conoce su aspecto, pero conforme a la influencia de la normativa insular y de las piezas del rey mallorquín, es razonable suponer que exhibiría la imagen *entronizada* en su anverso y la *ecuestre* en su reverso⁴⁶⁷. [FIG. 69] Las de plomo manifiestan la adopción de la arquitectura gótica como marco espacial del rey. Sobre trono profusamente decorado con arcuaciones en su parte baja y espléndidas columnas coronadas con arcos y chapiteles, se distingue al soberano que, magnífico, muestra su autoridad mediante su porte e insignias. Es significativo el camino recorrido entre las bulas del primer período, marcadas por la iconografía de sus predecesores tomada de la cancillería inglesa, y las del tercero, fruto de una evolución formal impuesta por imperativos de carácter político. En sus reversos, el usual escudo con cruz cantonada por cabezas de sarraceno⁴⁶⁸.

462 Ni Sagarra ni Guglieri describen la decoración de esta superficie: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 60, p. 214 y GUGLIERI, 1974, núms. 463-470, pp. 341-347. Estas decoraciones como fondo de un escudo heráldico no eran extrañas ni en el entorno europeo ni en la sigilografía peninsular, como indica el contrasello de Enrique I de Navarra, cuyo escudo destaca sobre fondo reticulado que alberga, en sus vacíos, pequeñas florecitas (reproducido en MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, fig. 1/17, p. 112).

463 Si se recuerdan las improntas de 1338 y 1346 de Jaime III, se observa parecido adorno. Jaime III continuó con este tipo de contrasello en sus piezas de 1349. Véase el catálogo de DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 274.

464 Evidencias documentales confirman el pago para la realización de estas piezas áureas conforme a *ibidem*, p. 10.

465 Donde se menciona el buen trabajo de los orfebres como el del platero Miquel Bleda o el de G. Venrell, documentado de 1315 a 1323, que labró piezas argénteas para doña Teresa de Entenza y una áurea para el infante Pedro, futuro Pedro IV. Detalles en DE DALMASES, 1992b, vol. II, pp. 37-38 y 151.

466 Sobre la gestación de las *Ordinacions*, sus influencias, y redacción definitiva, véase, entre otros, SEVILLANO, 1950, p. 12. Las *Leges Palatinae* prescribían que las bulas de oro debían presentar, en su faz principal, rey *entronizado* portando en su derecha cetro y en su izquierda pomo. Debía vestirse de clámide y tenía que ceñir corona real. En torno a él, la inscripción con el título real. Su reverso debía mostrar al rey *ecuestre* en calidad de primer caballero. Debía usar corona, lucir las armas de su insignia y bandera real, y espada desenvainada. Alrededor, la leyenda con los otros títulos. Más información en RIESCO, 2001, p. 491.

467 Utilizadas para los actos más solemnes, se componían de dos hojas muy finas estampadas que permanecían adosadas por dos grapitas. BLANCHET, 1936, pp. 97-104.

468 Un documento confirma que Pere Bernés trabajó en ellas: en su contrato consta que debían reflejar «*crux cum quatuor capitibus sarracenorum et figura nostra regia, sculpte sunt*». Extraído de DE SAGARRA, 1916-1932, p. 76.

Para terminar con la sigilografía de Pedro IV, se advertirá sobre los sellos secretos, coincidentes en el tiempo⁴⁶⁹, y el curioso sello de anillo. [FIG. 70] El primer sello secreto⁴⁷⁰ del que se tiene constancia data en Aviñón en 1339⁴⁷¹ y prosigue con una línea tradicional: figura *ecuestre* precedida por estrella. Iconografía supuestamente utilizada por Jaime I en una impronta perdida de 1272⁴⁷², y también secreta, exhibe al jinete según el modelo *mediterráneo* rodeado por una borrosa leyenda⁴⁷³. Dos años después⁴⁷⁴, batió uno nuevo de mayores dimensiones que, como los siguientes, será plenamente heráldico⁴⁷⁵.

[FIG. 71] Del sello de anillo se conocen dos ejemplares. La minúscula pieza octogonal⁴⁷⁶ presenta el *busto de frente* del soberano quien, de medio cuerpo, porta corona y cetro. Aunque excepcional en la sigilografía del rey de Aragón⁴⁷⁷, fue una de las primeras iconografías de los sellos de los monarcas del medioevo: Rodolfo II de Borgoña o Roberto el Piadoso de Francia poseyeron piezas con esta figuración después relegada por otras representaciones más adecuadas para expresar la idea de soberanía –como la imagen *entronizada*–. Pero parece que permaneció inmanente en la memoria, pues se reutilizó en un anillo de Luis el Hutin según los estudios de Lalou y en un signeto de 1364 de Carlos V⁴⁷⁸. La moda de entalles engastados como matrices sigilares era usual en territorio franco, pues en la Champaña muchos

469 Una carta de Pedro IV dirigida a su primo, el conde de Denia, especifica que le envía a su escribano con uno de sus sellos secretos. Referencia de DE SAGARRA, 1898, p. 123.

470 «Nostro sigillo secreto», «segell secret menor», «secreciore sigillo» o «nostre segell pus secret» según documentación aportada por ibídem, p. 123 y, también, DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 64, p. 215. Las cursivas son mías.

471 Concretamente el 16 de noviembre. Ibídem, núm. 63, p. 215.

472 Catalogada por OUDOT, 1952, p. 36, aunque no se encuentra en el AMM. Ya he manifestado mis serias dudas con respecto a esta identificación en líneas anteriores.

473 Juan Menéndez Pidal distinguió + ...RAGONU. Vid. MENÉNDEZ PIDAL, 1921, núm. 98, p. 90.

474 Aunque continúa empleando el primer sello: en el AHN se conserva uno igual fechado en 1361. Ibídem.

475 Escudo ladeado con divisa real timbrado por yelmo colocado de forma frontal, que se completará con la cimera del dragón alado a partir de 1353 conforme a los cánones artísticos del momento: Felipe el Largo, rey de Francia y Navarra empleaba uno parecido en 1316 –MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, fig. 1/40, p. 119–. Ya en 1365 y 1386, el escudo con yelmo y cimera se flanqueará por leones, continuando con el decorativismo del periodo.

476 Con caracteres hebreos en su base según las primeras noticias de DE SAGARRA, 1898, p. 126, aunque en su catálogo posterior nada dice al respecto –DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 67, p. 216–. La forma octogonal no era frecuente, aunque Carlos II de Navarra utilizó, entre 1364 y 1369, un signeto de esta forma con creciente en su interior –MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, fig. 1/71–. No constan precedentes en suelo castellano-leonés según GUGLIERI, 1974; y MENÉNDEZ PIDAL, 1921.

477 No constan, por el momento, consecuentes en sigilografía. Recuérdese, sin embargo, que la aportación de este tipo en numismática también se debió al Ceremonioso, justo después de la conquista de Mallorca.

478 LALOU, 1998, p. 347; y DALAS, 1990, fig. 146.

condes y bailías los empleaban a mediados del siglo XIII; se ha manifestado que quizás se deba a Teobaldo I, rey de Navarra de la dinastía de Champaña, la introducción en la Península de este tipo de improntas⁴⁷⁹, aunque en ninguna figura *de frente*, o si las hubo no se han conservado. Por tanto, aunque hay precedentes sigilográficos de gemas entalladas en la Península, no existen en cuanto a su iconografía⁴⁸⁰, por lo que hay que remitir a suelo francés y en concreto a la talla del Hutín, con la que comparte las características esenciales.

A la profusión sigilográfica del Ceremonioso le sigue la no menos pródiga de Juan I el Cazador, que continúa con las líneas figurativas iniciadas por su padre tanto en formas como en composiciones; [FIG. 72] Su sello mayor de 1387-1395 es ilustrativo: rodeado por el tradicional + DILIGITE : IVSTICIAM : QUI : IVDICATIS : TERAM.....⁴⁸¹ y el dosel gótico a modo de tríptico con fondo de reticulado con florecitas, se muestra el soberano con todas sus insignias sobre escaño cubierto por tapiz. A sus lados, en hornacinas, ángeles músicos y guerreros. Bajo sus pies, escudo palado sostenido por dos personajillos⁴⁸², con lo que se integraba en la moda del momento que favorecía que los soportes se convirtieran en elemento esencial de la heráldica⁴⁸³. Su magnífico reverso lo presenta, rodeado por ARDINIE : ET : CORSICE : COMESQVE : BARCHNE : ROSSILLIONIS : ET : CERITANIE :⁴⁸⁴, *ecuestre* mostrando su lado derecho, aunque no es posible conocer si se precedía por una estrella; el mal estado de los fragmentos conservados impiden confirmarlo. Destaca la elegancia, el decorativismo⁴⁸⁵ y el tipo de escudo,

479 MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 44.

480 Salvo la impronta de Sancho IV de 1289 –que no se ha podido localizar y cuya única referencia es la descripción: «Busto del rey, de frente, con corona de puntas, túnica ceñida a la cintura y manto sobre los hombros»: ARRIBAS, 1941, núm. 3, pp. 90-91– y el sello *de la prioridad* de 1359, de tiempos de Pedro I, en cuyo campo figura busto sin coronar con melena y barba y vestido con manto flanqueado por castillo de tres torres y león rampante sin corona. MENÉNDEZ PIDAL, 1921, fig. 40, p. 44.

481 Escrita, como en su contemporáneo sello *entronizado / contrasello*, en gótico minúsculo conforme a DE SAGARRA, 1916-1932, p. 129.

482 Descritos por Sagarra como salvajes y por Juan Menéndez Pidal como angelitos desnudos: *ibidem*, núm. 68, p. 216; y MENÉNDEZ PIDAL, 1921, núm. 103, p. 95.

483 Desde finales del siglo XII se pueden ver en algunos sellos, aunque es a partir de mediados del siglo XIV cuando el uso está en boga, coincidiendo con la generalización del escudo timbrado. Más detalles en PASTOUREAU, 1997, p. 212. En las cancellerías regias peninsulares, consta su uso en un sello de 1317-1322 de Carlos I de Navarra, cuyas armas figuran soportadas por dos leones sentados: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, fig. 1/45. 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, aunque no se han localizado fotografías. Por su parte, Guglieri y Juan Menéndez Pidal no lo incluyen en sus catálogos.

484 + *Johannes Dei gracia rex Aragonum Valencie Maioricarum Sardinie et Corsice comesque Barchinone, Rossillionis et Ceritanie* conforme a DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 68, p. 216.

485 Como ocurría en sus sellos como infante.

denominado tarja, que por sus funciones resulta más pequeño y cuadrangular que los anteriores⁴⁸⁶. Defensa ya utilizada en el segundo sello *ecuestre* de 1379 y 1380, entonces todavía infante⁴⁸⁷, y de acuerdo con las modas imperantes⁴⁸⁸ y con su carácter⁴⁸⁹, la adarga presentada, que también se observará en su sello secreto *heráldico* de 1397⁴⁹⁰, era la propia de las justas, los torneos y combates de cortesía, eventos caballerescos que relegaban a un segundo plano la cruenta batalla real.

[FIG. 73] De modo simultáneo, Juan I emplea, entre 1387 y 1394, el tipo instaurado por su progenitor: imagen *entronizada / contrasello*. Dentro de una costosa construcción, según evidencian los sillares perfectamente escuadrados del zócalo y la complejidad de la estructura, cargada de hornacinas y elementos decorativos, sobresale el rey que, ataviado con larga túnica y manto complementado por cogulla o capellina, sienta sobre escaño cubierto por paño y rematado por leones. Como es usual, le acompañan las insignias propias de su grado: corona floronada, centro flordelisado en su diestra, y pomo crucífero en su siniestra. Bajo sus pies, sobre lisa plataforma, un salvaje como atlante⁴⁹¹ que, con esfuerzo, sostiene la aparatosa fábrica. Como en la pieza anterior, figura con todos sus títulos⁴⁹². El contrasello se compone por escudo coronado y palado sobre fondo sembrado de palmas.

Al margen de la única bula conservada que sigue, con menor delicadeza, las líneas de las de su padre⁴⁹³, y del sello secreto *heráldico*, [FIG. 74] Juan I empleó sellos de anillo con su imagen figurativa: dos ejemplares, uno cuadrilateral de 1387 y otro octogonal de 1390 y 1392, lo confirman. En ellos se observa un paso más

486 Generalmente rectangular, con ángulos romos y algo cóncavo, estaba realizado con madera estofada luego decorada y armada, 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 fija: DOMÈNECH, 2000, p. 106.

487 En estas improntas figura por vez primera «*dux Gerunde*», título honorífico que Pedro IV había creado el 21 de enero de 1351 para distinguir al primogénito y que era equivalente al de Príncipe de Asturias en Castilla, obra de Juan I, y al de Príncipe de Viana para Navarra, establecido por Carlos III. La elevación del sucesor a una posición preeminente fue una medida adoptada por las grandes monarquías desde principios del siglo XIV. Con la instauración del ducado de Gerona, Pedro IV fortalecía la posición del recién nacido y garantizaba la sucesión durante su minoría: SESMA, 1999, esp. pp. 1507-1509.

488 Generalizadas, en suelo aragonés, durante la segunda mitad del reinado del Ceremonioso, aparecía en otros soportes artísticos, como por ejemplo en la copia que Pedro IV mandó realizar de la *Costum* valenciana promulgada por Jaime I en 1239.

489 No en vano, además de Cazador, se le dio el sobrenombre de Amante de la gentileza.

490 DE SAGARRA, 1916-1932, fig. 71.

491 Descrito como mono u orangután por MENÉNDEZ PIDAL, 1921, núm. 102, p. 95. De Sagarra se refiere a ella como «*la figura de la part inferior*»: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 69, p. 216.

492 Sólo ha sobrevivido GRA : REX.....ET : CORSICE COMITIS BARCN ROS-SIL.... Ibídem.

493 Fecha en Tortosa el 14 de octubre de 1393. Ídem, núm. 70, p. 217.

en el interés por mostrar al rey con todo su aparato, pues ahora se presenta *entronizado*, iconografía con consecuentes según evidencian algunas piezas de Alfonso V y Juan II.

Al sobrevenirle la muerte, la soberanía cayó en manos de su hermano Martín I, [FIG. 75] cuya primera impronta, de 1399⁴⁹⁴, es el usual *flahon* con rey *entronizado* / *ecuestre*⁴⁹⁵. Probablemente realizado por el valenciano Bartomeu Coscolla⁴⁹⁶, persiste con las líneas habituales aunque con diferencias en los detalles: los remates de la corona ahora alternan en altura, el número de hornacinas es mayor, hay ángeles alados portantes del pendón, se observan cambios en la tarja, el morrión, la espada, la decoración reticulada del dosel –que vuelve a albergar escuditos palados–, o las vestiduras, pues su túnica muestra mangas más anchas y se cubre por manto que, también con cogulla o capellina, deja al descubierto el cuello y se cierra, mediante redondo broche, en el centro del pecho. En su reverso, una composición muy parecida a la de Juan I en la que se aprecia con mayor claridad la tarja y el arnés, del que sobresale el peto blasonado y el morrión diademado coronado por la cimera del dragón alado⁴⁹⁷. En conjunto, se iguala a las preciosas figuraciones *ecuestres* del segundo y tercer períodos de su padre y supera, en filigrana y elegancia, a las de su hermano fallecido.

En 1404 abre el tipo instaurado por Pedro IV consistente en rey *entronizado* / *contrasello*. Las escasas diferencias entre esta composición y la del *flahon* se centran en el fondo del dosel, que presenta estrellas dentro del reticulado, los guerreros, ahora erguidos con espada y maza y la posición del soberano, que alza su izquierda hacia el exterior.

Poco es lo que puede decirse de sus bulas. [FIG. 76] El único ejemplar conservado, de 1401, presenta al rey sobre precioso trono a partir del cual se desarrolla una intrincada construcción gótica que permite exhibir al artesano su capacidad creativa y pericia técnica. El dominio del cincel se percibe en los complementos de la cátedra y en el tratamiento de la figura regia, pormenorizada hasta el más mínimo detalle. Su reverso no es menos excepcional, pues presenta por vez primera decoración reticulada en la superficie sobre la que campea el tradicional escudo con la cruz cantonada por cabezas de sarraceno.

Existen evidencias documentales que demuestran el uso de sellos de anillo por parte del Humano pero, al no conservarse ejemplares, desconocemos su iconografía.

494 Al no tener talladas las matrices de sus sellos reales, al principio de su reinado utilizó sus sellos como duque de Montblanc: «*sots nostre segell que usavem en temps quens intitulavem duc de muntblanc*» (ACA: reg. 2.209, fol. 7), citado por DE SAGARRA, 1916-1932, p. 131.

495 Ambas iconografías cercadas por la acostumbrada leyenda. Ibidem, núm. 77, p. 218.

496 Bartomeu Coscolla constaba como entallador del rey en tiempos de Juan I. Martín I lo denominó «*feel argenter de la casa nostra*». Además talló los sellos de Fernando I y Alfonso V, conforme a DE SAGARRA, 1911, pp. 19-22.

497 Un singular detalle referente al mantelete: según CRESPO, 1985, p. 25, porta la cruz de Aínsa.

fía⁴⁹⁸. También constan, y han llegado hasta hoy, sellos secretos, aunque sólo muestran composiciones heráldicas.

A la muerte de Martín I sin descendencia, tras dos años de duros enfrentamientos, accede al trono por el Compromiso de Caspe Fernando de Castilla, vástago del castellano Juan I y de Leonor de Aragón, hija del Ceremonioso. De su breve reinado se conocen dos improntas: una con representación *entronizada* / *contrasello* y otra, su sello secreto, *heráldica*. [FIG. 77] Su imagen figurativa prosigue con la tónica habitual al combinar la edificación de los *flahones* y la actitud de los sellos comunes de su predecesor. Se observan cambios en la indumentaria⁴⁹⁹ y en la construcción arquitectónica cuyas hornacinas se ocupan por nuevos personajes: ángeles con alas extendidas portantes del escudo palado en los registros superiores y grifos, su animal emblemático⁵⁰⁰, en los inferiores. Su contrasello ofrece la particularidad que, por vez primera en la sigilografía del rey de Aragón y con inmediatos consecuentes, sus armas coronadas tienen forma de losange dentro de un lobulado. ¿De dónde procede este recurso? Un precedente lo constituye una pieza cérea de María de Navarra de hacia 1338, aunque se considerarán las piezas de los infantes Juan y Martín, futuros Juan I y Martín I, al ofrecer ejemplos más lindantes a la impronta del de Antequera. Para terminar, conste la leyenda, que añade los títulos ultramarinos⁵⁰¹: S : FFERDINA GRA RE.....ILIE VALEN Z CORSIC COMIT BARCHN : DUC : HEN Z NEOPRIE : AC : ET COMIT ROSSILION Z C'IT⁵⁰².

498 En un albarán, del 25 de septiembre de 1402, el rey hacía constar que sellaba con su sello de anillo: DE SAGARRA, 1911, p. 9-10. Entre los grabados de de Garma recopilados por Bofarull, figura un pequeño diseño octogonal que porta en su interior escudo volteado con yelmo y cimera del dragón alado que los autores atribuyen a Martín I: supuestamente correspondería a su sello de anillo. Véase BOFARULL, 1817.

499 Destaca el broche que, ubicado sobre su pecho, sujeta el manto, pues podría ser una alusión al «*fermall*» que el monarca solicitó al baile general de Valencia para las fiestas de su coronación. Objeto de varias cartas, debió de ser una joya muy notable por su elevado precio —«*prefactum fermal cum illis perullis, lapidibus preciosis ac margaritis et auro que in ipso sunt*»—, y por su valor simbólico y representativo según se desprende de su insistencia en poder lucirla en tan solemne ceremonia. Detalles sobre la pieza en TINTÓ, 1979, pp. 76-80.

500 Carlos II de Navarra había introducido un sello secreto cuyo escudo se flanqueaba 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, aplicará Fernando I en su sigilografía —Véase MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 51—. Zurita recuerda 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»: ZURITA, 1562, lib. XII, cap. XXX.

501 Que figurarán tras la intitulación condal de Barcelona. Más detalles en MATEU, 1954b, p. 137.

502 + *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, 1916-1932, núm. 80, p. 219.

De Fernando I no se han conservado sellos menores ni bulas, aunque ha sobrevivido, en pésimo estado, su sello secreto que presenta claras afinidades con el sello menor de Martín I salvo en los ángeles y leopardos, ahora grifos por ser su divisa⁵⁰³.

Con Alfonso V se perciben dos etapas en su novedosa sigilografía. Se han conservado sellos mayores de ambos períodos, lo que justifica sus diferencias. [FIG. 78] La continuidad con respecto a las piezas de sus predecesores se evidencia en una cera sin fechar que debió de abrirse en la primera fase de su reinado y, por tanto, antes de la conquista de Nápoles. Ahora los ángeles 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. Puede apreciarse que la permanencia del tipo es manifiesta, como también en el reverso, casi idéntico al del sello mayor de Martín I de 1399-1402⁵⁰⁴.

[FIG. 79] Más interesante, por sus originalidades en la figura y el escenario, es el fragmento de 1457. La fortuna ha permitido distinguir sus particularidades: su anverso, con fondo de ramaje, presenta al soberano sobre escaño con escabel. A sus lados, recupera los leones, readaptación momentánea que se vuelve a olvidar en la sigilografía posterior⁵⁰⁵. Tras él, cuelga por clavos estrellados un tapiz reticulado cuyos espacios vacíos albergan águilas sicilianas explayadas. Lo flanquean dos libros abiertos⁵⁰⁶ en la parte superior y dos escudos coronados con las armas personales del monarca: cuartelado de Aragón y Nápoles⁵⁰⁷. 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 a familias inglesas, francesas o italianas⁵⁰⁸. Se re-

503 Se analizan brevemente en GARCÍA LUJÁN, 2000, pp. 393-398.

504 Difieren sólo en algunos pormenores y la intitulación: + ALFONSUS DI GRA REX ARAG SICILIE VALNC MAIORIC SARD Z CORSIC COMS BARCHNE DUX ATHEN Z NEOPRIE AC ET COMS ROSSILIN Z CRT: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 83, p. 220.

505 Quizás esta efímera reaparición esté en relación con la pasión que mostraba el Magnánimo hacia estos animales, que llegaron a aparecer incluso en las cédulas de la Tesorería Real. Ciertos detalles en CACHO, 1993, p. 154.

506 Conforme al Panormita, «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 llibres»: DURÀN GRAU, 1990, lib. II, p. 145.

507 Cuando Alfonso V se apoderó de Nápoles, se apropió también de las armas y títulos de la dinastía hasta entonces reinante: adoptó un cuartelado con sus armas y las de la corona napolitana –terciado de Hungría, Anjou y Jerusalén– y la intitulación *Rex Sicilie citra Farum. Hierusalem et Hungarie*. MONTANER, 1995, p. 89.

508 PASTOUREAU, 1997, p. 218.

cordarán los 29 años durante los cuales don Alfonso residió en Italia, donde constan divisas de familias tan célebres como los Sforza, duques de Milán⁵⁰⁹, cuyos tizones flameados de los que pendían cubos de agua se representan en distintos soportes. Así, Alfonso V optaba por eliminar los grifos que tímidamente le servían de precedente para colocar, de modo visible, su divisa del «*libre ubert*».

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 crucífero al haberse perdido esta parte y al constar que en esta segunda fase los utilizó también rasos. En sus vestiduras también se observan divergencias: sobre la amplia túnica de mangas anchas ceñida por un fino cinturón, se aprecia precioso manto que, bordado con pedrería en los rebordes, abrocha en el pecho. Toda esta espléndida decoración se enmarca por la leyenda, de la que sólo se lee ..LFONSUS DEI GRA.....AC..... Z ULTRA : FARUM VALENCIE : H...

Su reverso también ofrece particularidades en escudo y arreos del caballo. Por un lado, prescinde de la tarja, todavía en uso en sus primeros sellos, para colocar el nuevo escudo cuartelado de Aragón y Nápoles. Por otro lado, las gualdrapas del caballo, ahora decoradas mediante ornamentos metálicos incrustados y bordados de motivos vegetales y no heráldicos, acaso eludidos por la complicación que ocasionarían al maestro entallador y por la dificultad de su comprensión por parte del receptor al tenerse que encuadrar en un tejido inestable. El fondo mantiene la decoración de ramaje, más gruesa y menos abundante que en la pieza anterior. Todo se rodea por...COMES BARCHNE DUX AT.....CERITAN....

Del sello «común» se han conservado dos tipos que corresponden a los dos ciclos de su reinado. [FIG. 80] El primero, de entre 1423 y 1430, aunque mantiene las líneas habituales patentiza pequeñas diferencias en la construcción, que presenta vidrieras y vanos enrejados bajo el zócalo, y en los personajes de las hornacinas: grandes ángeles que, contemplando al Magnánimo, portan yelmo con dragón alado y la tarja palada. Salvo en detalles de las insignias, como los diminutos y puntiagudos extremos de la corona o el sutil remate del cetro, el resto es casi idéntico a lo exhibido en los sellos de su antecesor, incluso en la intitulación. El contrasello, a excepción del lóbulo, es gemelo al de su padre.

[FIG. 81] El segundo tipo, que pende de instrumentos desde 1444 a 1457, refleja los modos de hacer renacentistas. Casi olvidando los trazos góticos, su superficie exhibe al soberano *entronizado* con tintes italianizantes en el canon de la figura, en el tratamiento de los plegados y en los remates de sus insignias. Aunque continúa con la tradición de colocar ángeles portantes del escudo y del yel-

509 Familia luego emparentada con la casa de Aragón: el duque milanés Giangaleazzo Maria Visconti casaría, en 1490, con Isabel de Aragón. Acerca de las relaciones entre Alfonso V y el ducado de Milán, JAVIERRE, 1959, pp. 95-112; acerca de las rivalidades con Francesco Sforza, PEYRONNET, 1959, pp. 113-119.

mo y grifos que le flanquean en el registro inferior, se advierte en la decoración del fondo del dosel multitud de jarrones con lirios en alusión a la orden de la Jarra instituida por su padre antes de proclamarse rey de Aragón⁵¹⁰. Del mismo modo, aporta las divisas del «*siti perillós*»⁵¹¹ en los márgenes inferiores y las conocidas del libro abierto a los lados del dosel turriiforme. La leyenda, en capitales romanas por influencia del renacimiento italiano, reza ALFONSVS DEI GRA ARAGON E REX · VALE · HIR · HVG · MA · SAR · ET · COR · CO..... BARCHNE · DVX · ATHE · ET NEOP · AC EC · COMES · RO · ET · CE⁵¹². El contrasello, rodeado en parte por filacteria con las capitales romanas ALFONSVS + REX + PACIS, muestra, flanqueado por motivos vegetales, escudo en losange con los palos de Aragón timbrado por corona y sostenido por dos pequeñas cabecitas aladas.

[FIG. 82] El Magnánimo decide hacerse entallar, hacia 1443⁵¹³, un sello menor con la tradicional tipología, pieza que parece no volver a tener consecuentes en la sigilografía posterior, pues de Juan I y de Fernando II sólo se conservan sellos menores del tipo heráldico. La impronta exhibe al rey *ecuestre* en actitud de ataque según lo acostumbrado a partir de la segunda época del Ceremonioso. Llama la atención el fondo, reticulado con decoración de puntas o estrellas en sus vacíos, y los arreos del caballo, entre ellos la testera de acero o «*cabeçera*»⁵¹⁴ y las gualdrapas, formadas por un arnés también de acero cuya aparición consta hacia 1437⁵¹⁵. El es-

510 Alfonso V mandó hacer para Francisco Picinino un estandarte «de la forma que lo acostumbraban traer los generales en Italia», es decir, con sus divisas, lo que demuestra que hizo un efectivo uso de ellas. Zurita explica que 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»: ZURITA, 1562, lib. XIV, cap. XXXII.

511 Tomada del romance de Thomas Malory *La morte d'Arthur*. Según citan documentos de 1442 y 1444, Alfonso V denominó *siti perillós* un lugar de Nápoles donde perdieron la vida muchos caballeros. Más detalles y bibliografía, en VILLALBA, 1964, p. 106, n. 23. El sitio era una alusión artúrica a la silla que mataba a todos los que no estuviesen predestinados y no fuesen lo suficientemente virtuosos para sentarse en ella, por lo que algunos autores entienden que era una referencia a la conquista de Nápoles: él era el único digno de poseer el trono. Sobre esta interpretación, DURÁN, 2000a, p. 1404.

512 *Alfonsus Dei gratia Aragonum et utriusque Sicilie rex Valencie, Hierusalem, Hungarie, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, dux Athenarum et Neopatrie ac etiam comes Rossilionis et Ceritanie*: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 87, p. 221. Sobre la «internacionalidad» de la intitulación, véase MATEU, 1954b, p. 138.

513 Sólo se conservan dos piezas: una desprendida y otra del 9 de mayo de 1443: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 86, p. 221.

514 Así denominada en Aragón: DE RIQUER, 1968, p. 136.

515 Pese a las teorías que lo hacían emerger hacia 1450, como la de MARTÍN, 1967, p. 151, citado en DE RIQUER, 1968, n. 3, p. 136, quien observaba que ya en 1437 Joan de Monpalau describía «*lo cavall armat de cubertes d'asser e al cap una testera d'açer*». Ibidem.

pléndido jinete viste armadura, de la que se distingue la cota de malla, la coraza, el guardabrazos y el guantelete, ostenta escudo cuartelado en sotuer de Aragón y Sicilia y yelmo coronado por cimera del dragón alado, al tiempo que se cubre por manto flameante por la veloz acometida. Invadida por el dragón, la espada y las patas del caballo⁵¹⁶, la leyenda explica su intitulación completa.

Sus bulas son excepcionales, y se conservan ejemplares en plomo y oro, los últimos pendientes de dos documentos napolitanos⁵¹⁷. En cuanto a las plúmbeas se advierte, como en el resto de tipos, dos etapas. [FIG. 83] La primera, de 1428⁵¹⁸, muestra al soberano *entronizado* en el interior de un dosel gótico coronado por arco conopial con crestería y macollas. A sus lados, sendas construcciones caladas que terminan en chapiteles ornamentados y cuyo centro albergan registros cuadrados donde se alojan sendos losanges palados cantonados por trilóbulos. El rey presenta pocas novedades: su postura e indumentaria y sus cabellos e insignias coinciden con las improntas de Martín I como el reverso, donde el escudo con la cruz y las cabezas de sarraceno campea sobre el fondo reticulado galardonado con rosáceas.

[FIG. 84] Las novedades se advierten hacia 1454⁵¹⁹ en una pieza originaria de Nápoles donde se ha excluido la fábrica gótica y se presenta original figuración y regalías. La lisa superficie muestra al rey *entronizado* que, sobre escaño escoltado por leones, ciñe corona de dos elevaciones que alternan florones y pomos mientras sostiene cetro flordelisado con su diestra y pomo partido crucífero sobre su izquierda. Luce, sobre holgada túnica quizás palada, amplio ropón de ancho cuello. En el reverso, el usual escudo con la cruz cantonada por las cuatro cabezas sobre fondo liso. [FIG. 85] 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 trata⁵²⁰. 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. + ALFONSUS DEI GRA REX ARAGONUM ...ILIE VALENCIE MAIORICAR SARDINIE Z CO / + RSICE

516 Como ya ocurría en algunos de los sellos *ecuestres* de Pedro IV de su segunda fase.

517 Se refieren a un juramento de fidelidad a Eugenio IV y a una concordia con un legado pontificio conforme a DE SAGARRA, 1916-1932, núms. 89 y 90, p. 222. La última fue analizada en LÓPEZ RODRÍGUEZ, 2000, pp. 421-437.

518 DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 88, p. 221.

519 De una matriz entallada tres años antes como mínimo, pues se había utilizado en 1451 para abrir una bula áurea.

520 ENGEL / SERRURE, 1890, vol. III, p. 889.

COMES BARCHINE DUX ATHENARU Z NEOPATRIE AC COMES ROS-SILIONIS⁵²¹ cercaba las figuraciones.

[FIG. 86] La matriz empleada fue la misma que usó para abrir la segunda de sus bulas áureas conocidas de 1451⁵²², pero ya en 1445 y también en Nápoles, [FIG. 87] había emitido otra pieza de oro de características muy parecidas a las del sello «común» de su segunda etapa, es decir, con trazos renacentistas en formas y leyenda⁵²³. Sobre trono con escabel semicircular y columnas terminadas en chapiteles, destaca el soberano *entronizado* que porta sobre su túnica amplio manto abrochado en su hombro izquierdo y en sus manos las acostumbradas insignias. Además del cambio de factura, preludio de las formas plenamente renacentistas, sorprende el reverso que, por vez primera en las piezas metálicas, exhibe escudo cuartelado de Aragón y de Nápoles coronado y flanqueado por haces de mijo, otra de sus divisas⁵²⁴. + ALFONSVS · DEI · GRATIA · REX · ARAGONV · SICILIE : CITRA · ET · ULTRA y + : FORTITVDO MEA : ET · LAVS · MEA · DOMINVS · ET · FACTVS · EST · MICHI · IN · SALUTE : rodean las figuraciones⁵²⁵.

[FIG. 88] Para finalizar se aludirá a dos ceras idénticas que, octogonales, insertan al rey *entronizado* dentro de un dosel gótico como correspondía a las piezas del primer período⁵²⁶. Las únicas diferencias con respecto a las del todavía cercano Juan I son la arquitectura, la colocación del escudo palado a sus pies y la leyenda ALF' DEI GRA REX ARAGON, antes inexistente⁵²⁷. Aunque ninguno de los documentos a los que se adjuntan los citan como realizados «*sots nostre anell*», las

521 DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 90, p. 222.

522 La diferencia reside en la forma del sello que, de acuerdo con lo acostumbrado, estaba formada de dos finas placas entre las cuales pasaban los hilos de seda amarilla y roja que la unían al pergamino. Este modo de sellado constaba en el documento como «*In quorum testimonium publicum instrumentum fieri iussimus nra. bulla aurea impendenti munitum*»: MENÉNDEZ PIDAL, 1921, p. 103.

523 Se conservan dos improntas casi idénticas en el ASV: una (A. A. Arm. I. XVIII 512) pende de una carta del 2 de junio de 1445 en Nápoles que contiene el juramento a Eugenio IV para la investidura de Sicilia; la otra (A. A. Arm. I. XVIII 513) pende del juramento al mismo pontífice por la vicaría de Benevento y Terracina. Las dos se anuncian así: «*presentes nostras litteras exinde fieri et bulla aurea nostra impendenti iussimus communiri*»: MARTINI, 1984, p. 72. Ambas se publicaron en CADIER, 1888 conforme a SELLA, 1934, p. 56, n. 1.

524 El mijo y el *siti perillós* fueron divisas que se estamparon también en otros soportes, como los miles de azulejos encargados para los palacios de Valencia y Mallorca. Sobre ellos remito, entre otros, a AINAUD, 1955.

525 DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 89, p. 222; y DE SAGARRA, 1943, p. 372. Las letras del reverso proceden del versículo «*Fortitudo mea, et laus mea, Dominus, et factus est mihi in salutem*» del Ex, XV, 2; Ps, 118 (117), 14; e Is, XII, 2: «Mi fuerza y mi valor es Yavé, Él fue mi salvador».

526 Quizás no deba menospreciarse el trasfondo político de unas piezas que repiten la iconografía del penúltimo de los monarcas descendiente, por línea directa masculina, de la casa de Aragón.

527 DE SAGARRA, 1916-1932, núms. 99 y 100, p. 224.

similitudes con los ejemplares aludidos invitan a suponerlos como resultado de la presión ejercida por un anillo.

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 su matrimonio con doña Blanca, a su vez viuda del Martín el Joven⁵²⁸. Opinaba De Sagarra que sus improntas no ofrecían particularidades⁵²⁹, lo que ha podido ser corroborado salvo en ciertas singularidades. [FIG. 89] Una pieza de 1460 y 1462 lo muestra *entronizado* en el centro de un magnífico dosel a partir del cual se desarrolla una construcción a modo de fortaleza. El fondo de la cavidad central evidencia la calidad de la arquitectura al exhibir los sillares perfectamente escuadrados y tan bien dispuestos que su alineación sólo se interrumpe por los nervios de triple filete de la bóveda. Lo flanquean las usuales hornacinas con ángeles portantes del escudo palado y del yelmo coronado con la cimera del dragón⁵³⁰, aunque las inferiores se ocupan por un grifo, emblema de Fernando I, y un lebrele, divisa de los Evreux que se justifica por ser también rey de Navarra, como consta en la leyenda⁵³¹. El monarca, con las insignias acostumbradas⁵³², viste lujosa ropa de mangas anchas y bordadísimo cuello que deja asomar el sayo de debajo también visible en la zona de los pies. Un losange soportado por dos lebreles y espléndidamente coronado constituye el contrasello.

Parece que Juan II sólo emitió dos modelos de bulas plúmbeas: el primero perpetúa el tipo instaurado por el Magnánimo y fundado, con probabilidad, sobre anteriores emisiones angevinas, y [FIG. 90] el segundo con novedades figurativas. Encorsetado por. IOANNES : DEI : GRA : REX : ARAGON NAVARRE · SICIL' : VALE'NC : MAIORIC : SAR... / + ET : CORSIC : COMES : BARC · DUX · ATEN : ET · NEO : AC ETIA · COMES · ROSSIL' : ET : CERIT⁵³³ figura el soberano, con las regalías acostumbradas, sobre trono cuyas formas, ya anunciadas en la bula áurea de Alfonso V de 1445, no portan aditamentos. La sobria composición se inserta en fondo de ramaje igual al del contrasello donde campea el habitual escudo con la cruz cantonada por cabezas de sarraceno.

528 En algunas de las improntas navarras Juan quiso hacer constar que era hermano del rey de Aragón y gobernador de aquel reino: MENÉNDEZ PIDAL *et alii*, 1995, p. 58.

529 DE SAGARRA, 1916-1932, p. 135.

530 Juan Menéndez Pidal lo describe «yelmo con un grifo también por cimera»: MENÉNDEZ PIDAL, 1921, núm. 113, p. 105.

531 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 CERITANIE: ibidem, núm. 102, p. 225. Se dispone con doble filete a los lados y prescinde de Nápoles, reino que se había reservado al ilegítimo don Fadrique.

532 Corona floronada en su cabeza, cetro en su diestra, y pomo rematado por cruz de doble travesaño en su siniestra.

533 Escrita en capitales góticas, al contrario que el resto de improntas donde aparece con minúsculas. Se ha suprimido la inicial S, abreviatura de *Sigillum*, por lo que el nombre del soberano figura en nominativo: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 102, p. 225.

La miniatura

1. Introducción

Tras el análisis de monedas y sellos, el discurso va a sumergirse 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 se examinarán las imágenes figurativas del rey de Aragón insertas en la miniatura, soporte extraordinario por la riqueza y belleza de la mayoría de sus composiciones⁵³⁴, aunque con condición distinta a la intrínseca en monedas y sellos, pues las iluminaciones 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 Aragón se percibirá contenida en códices 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 las obras a analizar evidencien sólo 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 también 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.

534 Siguiendo a Pere Bohigas, el término «miniatura» será utilizado en sentido general y, por tanto, se aplicará también para obras que no tienen color: BOHIGAS, 1985a, p. 105.

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*⁵³⁵, está fechada en 976, mientras que la última a comentar, la *Divina retribución*⁵³⁶, fecha ya en 1498. 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.

Para la realización de las miniaturas, el iluminador⁵³⁷ tenía un repertorio en su memoria y en los cuadernos ilustrados con *topoi* o imágenes-tipo que respondían a pasajes enteros o a piezas sueltas con las que podían combinarse varias escenas⁵³⁸, esquemas iconográficos más o menos inmutables que hicieron proclamar a Weitzmann la excepcionalidad de la invención de escenas en la iluminación del libro medieval⁵³⁹ y, algo antes, a Garnier la codificación de estas imágenes⁵⁴⁰. En el análisis se aludirá a todos ellos.

Por otra parte, y en relación con su colocación en los pergaminos, las primeras figuraciones compiladas se hallan separadas del contenido textual, aunque texto e imagen mantienen siempre vínculos entre sí: la *Dotación de Santa María de Nájera*, las miniaturas de las *Actas del concilio de Jaca* o las donaciones a las diócesis de Jaca

535 O *Codex Vigilanus* (BMEE: D.I.2, fol. 428).

536 Del Bachiller de Palma, donde aparecen representados Fernando I, Juan I y Fernando el Católico (BMEE: Ms. Y.III.I).

537 Entre los abundantes estudios sobre ellos, MADURELL, 1967; COLL I ROSELL, 1998; YARZA, 1986b o YARZA, 1987a.

538 Como el emperador entronizado, los esponsales, la audiencia, el emperador en combate, la muerte del soberano y el retrato de autor, sin prescindir de las escenas procedentes del mundo imperial romano como el triunfo o *adventus*. Más información en WALTER, 1970-1971; STONES, 1977; GRABAR, 1977 y 1980; BESANÇON, 1994; GRABAR, 1998; CAMILLE, 2000; o MURATOVA, 2001.

539 WEITZMANN, 1990, pp. 114-116.

540 GARNIER, 1988, p. 177.

y Huesca⁵⁴¹ son una muestra. Conforme se generalizan las rúbricas y las iniciales⁵⁴², se inserta figuración en las mismas; la inicial como continente de representación se observa, en lo que a iconografía del rey de Aragón se refiere, a partir de mediados del siglo XIII⁵⁴³, configurándose dos de las versiones de los *Fueros de Teruel* los primeros ejemplos. A partir de entonces, el uso de capitales como receptáculo de iconografía regia es constante. También fueron proclives a esta decoración los márgenes del folio⁵⁴⁴, configurándose el *Misal de Santa Eulalia* uno de los más sorprendentes ejemplos que evidencia la relativa libertad y el ingenio del artista.

2. La imagen figurativa del rey de Aragón en los códices iluminados: descripción y tipologías

2.1. Códices y documentos de carácter jurídico

2.1.1. Conjunto civil

Dotación de privilegios

[FIG. 91] Este tipo de representaciones arranca con la *confirmación de Privilegios de Alfonso II* que, en abril de 1174, concedió a Huesca⁵⁴⁵ para ratificar los 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 reales⁵⁴⁶.

La miniatura, a pluma y con tinta negra, se inserta donde debiera colocarse el crismón, elemento que suele encabezar los diplomas medievales de cierta relevancia, por lo que la representación se encuentra visual y espacialmente sustituyendo al tradicional monograma de Cristo⁵⁴⁷. Sentado sobre trabajado cojín de rollo, el

541 En torno a las relaciones texto-imagen, remito a YARZA, 1986a, pp. 193-202; y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 2001, p. 319.

542 Se han supuesto invención medieval aunque ya se advierten en los textos clásicos: DE HAMEL, 2001, p. 20. Si fue novedad del medievo historiarlas: ALEXANDER, 1978b, pp. 9 y ss.; TOUBERT, 1988, p. 166; PÄCHT, 1993; o ALTURO, 2000.

543 La utilización de iniciales con figuraciones humanas se observa en códices anteriores, como evidencia el fol. 26v de la *Historia Eclesiástica de Beda* (PBSP: Ms. lat. Q.v.I.18) que representa a san Gregorio: DE HAMEL, 2001, fig. 29. En ámbito peninsular, centrándonos en iconografía regia, los castellanos fueron más precoces que los aragoneses, pues se encuentra una efigie de don Pelayo con la cruz de la victoria en una inicial del *Códice Misceláneo Histórico* (BNM: Ms. 2805, fol. 23), del siglo XII.

544 AVRIL, 1981, p. 276.

545 (ACH: 2-16). DURÁN Y GUDIOL, 1965, p. 299.

546 LACARRA / MORTE, 1984, p. 136.

547 Esta singularidad que evidencia una clara instrumentalización de la imagen soberana, se expuso en SERRANO COLL, 2007, pp. 659-667.

rey Alfonso se dispone en ademán de señalar el texto que encabeza. Sobre su cabello recogido en la nuca con una trenza⁵⁴⁸, ciñe visible corona abierta rematada por tres lises mientras porta, en su izquierda, cetro en forma de tallo coronado por una flor. Viste ropa sobre sayo, manto, y calza borceguíes decorados con pequeños puntos que le dan aspecto calado. Característico es el trono, que aquí adquiere forma de fortaleza: sobre la parte central compuesta por sillares escuadrados sostenidos por arcuaciones a modo de porche, se alza el respaldo similar a una torre de la que se distinguen tres vanos y un remate coronado por cabezas fantásticas y lises.

Este es el primero y único retrato de autor que nos brinda la miniatura románica referida a los reyes de Aragón que reemplazaría al soberano en persona y validaría el documento que ilustra, lo que explica que señale el texto con su diestra⁵⁴⁹. Pese a la novedad iconográfica que suponía en el reino de Aragón, no era nueva en la Península: un folio del *Libro de los Testamentos*⁵⁵⁰ escenifica una donación y presenta a los dos regios protagonistas también sentados sobre escaño en presencia de otros personajes⁵⁵¹. Este tipo compositivo, que se remonta hasta Egipto, se desarrolló en el Imperio Romano y se difundió por Europa a través de los carolingios y otomanos sin apenas variación⁵⁵²: una miniatura del *Psalterio de Carlos el Calvo*⁵⁵³ lo demuestra, aunque ya fue en tiempos de Constantino cuando esta fórmula se utilizó para definir la jerarquía de poderes conforme a la doctrina de la monarquía romana universal cristianizada⁵⁵⁴. Esta modalidad de retrato de autor era anterior, pues consta en las biografías griegas⁵⁵⁵. No obstante, en posición sedente, aunque ya existía en los rollos de papiro, se generalizó una vez se estableció el códice: [FIG. 92] uno de los retratos de autor latino que se conserva del período precarolingio es un dibujo del *códice Aquimenses*⁵⁵⁶ cuyos finos trazos describen a su autor, vestido a la antigua con manto, sobre trono de piedra sostenido por figurillas fantásticas. Des-

548 De acuerdo con GUERRERO, 1949, p. 189, el trenzado para los caballeros fue un peinado frecuente desde el siglo XII hasta bien entrada la centuria siguiente.

549 Conforme a GRABAR, 1998, p. 68.

550 O *Liber Testamentorum*, de 1129-1134. Se conserva en el CCMO.

551 Conforme a SCHRAMM, 1960, pp. 31-32, este modelo de trono, que permitía sentar a los huéspedes más distinguidos al lado del soberano, todavía se utilizaba en tiempos de Alfonso VII.

552 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2000, p. 47.

553 (BnF: Ms. lat. 1152, fol. 3v).

554 Conforme a Grabar, se reservó para el emperador el esquema del personaje sedente sobre trono, en general de oro y antes reservado a los dioses. GRABAR, 1994, p. 47.

555 Variedad literaria muy popular en el helenismo ilustrada con este género representativo aunque, en general, de busto dentro de un medallón. WEITZMANN, 1959, pp. 116-117.

556 De los siglos VI-VII. Se conserva en Wolfenbüttel (Cód. 36.23. Aug. fol. 67v): ibídem, pp. 121-124.

taca su posición pues, como harán Alfonso II en el código oscense y Pedro I en el *Tumbo A* siglos después, sostiene con su izquierda el rollo al tiempo que mantiene el alto su diestra.

[FIG. 93] También del territorio aragonés es el llamado *Libro de la cadena del concejo de Jaca*⁵⁵⁷ cuyo carácter legal viene determinado por los textos eclesiásticos, fueros y privilegios redactados en diferentes momentos⁵⁵⁸. Antes llamado «el libro de los sellos redondos de hierro» y luego «libro de las cubiertas vermellas»⁵⁵⁹, expone dos miniaturas con el rey de Aragón: una entronizado junto a su esposa y otra ecuestre. La primera se inserta en el fol. XXII guarneciendo un texto de 1212 de trascendental importancia: la institución de cuatro jurados y la reforma del Fuero antiguo en ciertos detalles⁵⁶⁰. Dentro de un tosco marco carente de decoración destaca la pareja soberana, identificada con Pedro II y María de Montpellier, dispuesta en ostensible escaño que adquiere prestancia mediante cojín de rollo bordado y tapiz de finas hebras en su parte inferior y que se remata, a los lados, por pomos coronados por un ave y un león, quizás. El rey se ubica a la izquierda de la composición⁵⁶¹. Porta corona de fino aro con tres remates puntiagudos, ropa corta y amplio manto que, aunque le envuelve gran parte del cuerpo, deja ver su pierna izquierda que cruza sobre la derecha, gesto que alude a la autoridad de quien da una orden⁵⁶². Sostiene, junto con su esposa, una sumaria flor de lis.

Igualmente enmarcada, de dibujo y gama cromática también limitados, y de la misma mano que la anterior, la segunda ilustración⁵⁶³ muestra al rey ecuestre en

557 AMJ. Existe otro ejemplar en la catedral de Jaca sin ilustrar. LACARRA, 1993, p. 76. Sobre los motivos de esta denominación y otros ejemplos europeos, BROWN, 1994, p. 37.

558 Consta de una primera parte que, esencial para la ciudad de Jaca al contener documentos reales y municipales, ocupa 84 folios y se escribió hacia 1270. La segunda, escrita entre 1312 y 1323 e integrada por los últimos 17 folios, contiene documentación pontifical, real y episcopal sin relación directa con el municipio: SANGORRÍN, 1997, p. XX. Más información sobre el libro en DEL ARCO, 1942, p. 70; SAGANTA, 1993, p. 328 y, sin aportar novedad, SAGANTA, 2000, p. 328.

559 El primer nombre, derivado de los clavos de hierro que, a modo de sellos, tenían sus cubiertas de madera forradas de cuero, aparece en documentos del siglo XIV. El segundo, que se utilizó hasta finales del siglo XVIII, hacía referencia al color de su encuadernación: el calificativo «de la cadena» es el más reciente. Cito a SANGORRÍN, 1997, p. XXI.

560 Núm. 10 del cód. IX de los Reales documentos, fols. XXI y XXII. *Ibidem*, p. 233.

561 Sangorrín supone que Pedro II visitó Jaca en febrero de 1212 para organizar tropas o entrevistarse con Sancho de Navarra con motivo de la campaña que realizaron junto con Alfonso de Castilla en verano de ese año, de la que resultaron vencedores. Se refiere, claro está, a la batalla de las Navas de Tolosa: SANGORRÍN, 1997, pp. 237-238.

562 Sobre los significados de esta postura a lo largo de la Edad Media, remito a la codificación de GARNIER, 1982, p. 229.

563 En el núm. 11 del cód. X de los Reales documentos, fols. XXIII, XXIV y XXVr. SANGORRÍN, 1997, p. 271.

un documento de 1212 donde Pedro II instituye seis jurados más para la ciudad de Jaca⁵⁶⁴. La tosca miniatura lo presenta montando sobre caballo blanco que avanza hacia la izquierda aderezado con las pertinentes gualdrapas paladas. Aunque no viste arnés, se exhibe con corona, idéntica a la del folio anterior aunque engalanada con lambrequines que se deslizan por la espalda, y alza su derecha mostrando ostensible espada al tiempo que coloca su escudo, también palado, ante su pecho, en claro ademán de combate.

Puede sospecharse que ambas figuraciones se inspiran en los sellos de los reyes de Aragón, cuyos anversos los mostraban entronizados y en sus reversos campeaban ecuestres desde Alfonso II. 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 el texto. Conste que ya en el *Libro de los Testamentos* se efigiaba una reina entronizada junto al rey, escena similar a la que se verá en uno de los folios nuevos del *Liber Feudorum Maior*, en el *Cartulario de Uclés* de la segunda mitad de siglo, y en el más dispar *Tumbo de Toxo Outos* de finales de esta centuria. No debería llamar la atención el protagonismo de la lis, pues fue elemento frecuente en la iconografía regia del momento como demuestran, por citar ejemplos cercanos, la mayoría de las miniaturas del *Liber Feudorum Maior*, la representación de Federico II en *De arte venandi cum avibus* del tercer cuarto del siglo XIII, o el repertorio sigilográfico europeo, incluido el del reino de Aragón. En lo que concierne a la imagen ecuestre, conviene señalar la utilización de la espada y de la corona por parte del jinete en lugar de la lanza y del casco apuntado característicos de los sellos de Pedro II, a quien se representa en la figuración. [FIG. 94] Teniendo en cuenta que la coexistencia de ambos elementos se dio por vez primera en las improntas de Jaime II⁵⁶⁵, sospecho que la miniatura pudo ser realizada muy a finales del siglo XIII.

A pesar de las discordancias, ambas composiciones repiten, en general, idéntico esquema –el binomio *entronizado* / *ecuestre*– al reproducido en la sigilografía, uno de los elementos de mayor valor jurídico que exponía la dignidad de la autoridad emisora. Quizás fuera este motivo, 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 por todos, conocidas.

[FIG. 95] Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIV para volver a encontrar imágenes regias en códices de carácter civil de dotación de privilegios, aunque esta vez en ámbito catalán y en la órbita italianizante. Se trata del *Llibre de*

564 De acuerdo con 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: *ibidem*, p. 275.

565 Ya con Pedro III se observa la espada, aunque en ninguno de sus sellos se exhibe coronado.

*privilegis de Cervera*⁵⁶⁶ que, iluminado hacia 1360⁵⁶⁷ de acuerdo con una adaptación local del estilo italogótico imperante en Cataluña, su primer folio numerado presenta, en el interior de espléndida orla vegetal que enmarca el pergamino⁵⁶⁸, dos soberanos bajo dosel arquitectónico que flanquean la caja de escritura del introito. Quizás debieran identificarse con Alfonso II y Jaime I al haber sido los promulgadores de las leyes que siguen de inmediato⁵⁶⁹.

Ciñendo corona floronada con cabujones tanto en aro como en remates, los monarcas aparecen en pie y de frente recortados sobre fondo engalanado con la tradicional malla romboidal con motivos florales en su interior. El primero, con oscura barba partida, viste, bajo manto rosáceo de reverso verde y remates en oro, como 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 que se advierte, por la apertura central, su reverso rojo. Además de la corona y del cetro flordelisado, sujeta, con su izquierda, espada enfundada cuyo vértice descansa en el suelo.

No es extraño que las miniaturas se ubiquen en espacios delimitados por arquitecturas, pero sí lo es la figura coronada por baldaquino. Este tipo de *homme-arcade* tiene una larga historia. De acuerdo con Pächt⁵⁷⁰, surgió en la Antigüedad post-clásica, configurándose la cátedra del obispo Maximiliano, de mediados de siglo VI, uno de los más bellos y tempranos ejemplos. La estrecha interrelación creada entre la figura humana y la curvatura arquitectónica que la encerraba se mantuvo a lo largo del tiempo y parece que se adoptó en la miniatura tras haber pa-

566 La Sra. Dolors Montagut, archivera del AHCC que me atendió amablemente, me hizo saber que el *Llibre* fue catalogado como *Bé Cultural d'Interés Nacional* el 3 de mayo de 1999, según publicación del DOC –núm. 2880–. El libro contiene, 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*. Más información sobre su contenido en TURULL *et alii*, 1991, pp. 9 y ss.

567 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 153. Según este mismo autor, el código fue escrito y ornamentado por Simón: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 196. Parece ser que a mediados del siglo XIV los *paers* de Cervera habían comentado en varias ocasiones la posibilidad de copiar los privilegios originales de los reyes en un libro, sin que conste que el proyecto fuese realizado entonces: TURULL *et alii*, 1991, p. 12.

568 En la parte inferior se representan los cuatro *paers* y el notario que hicieron compilar los privilegios: *ibidem*, p. 11.

569 En el fol. 1r Jaime I regula cómo deben hacerse las inquisiciones en Cervera. En los fols. 1r y 1v, Alfonso II dicta medidas para proteger algunos bienes de los hombres de la ciudad: *idem*, pp. 28-29 y 40.

570 PÄCHT, 1993, pp. 148-149.

sado por la figura románica del parteluz y, luego, la figura gótica de la columna⁵⁷¹. [FIG. 96] No es difícil hallar ejemplos en cualquier soporte que confirmen la buena aceptación de este tipo compositivo en el ámbito de la Corona de Aragón. Además del temprano ensayo que supuso el fol. 115r del *Primer Llibre Verd* recuérdese, también dentro del entorno regio, el sepulcro de Pedro III, cuya excepcional cubierta exhibe sucesión de doseles góticos que refugian respectivas imágenes de santos. Más contemporánea es la urna del relicario de san Paladio, de tipología común en la Cataluña de principios del siglo XIV⁵⁷² y que también evidencia sus analogías con esta fórmula compositiva.

[FIG. 97] Cartulario que merece especial atención es el *Aureum Opus* de Alcira⁵⁷³ que contiene los privilegios concedidos al reino de Valencia desde Jaime I a Pedro IV en su parte antigua⁵⁷⁴. Del último tercio del siglo XIV y en la órbita de los Crespi⁵⁷⁵, sus pergaminos ofrecen seis hermosas iniciales figuradas que albergan las imágenes de sucesivos reyes de Aragón.

Sobre fondos monocromos ornados con trazos en oro que dibujan rombos, cruces, estrellas u otros motivos geométricos, se recorta, como retrato de autor, el soberano sentado, en pie o montando un blanco caballo, que señala con su índice el texto que inicia. Su semblante, alargado y delgado, se enmarca por corona áurea flordelisada y oscura barba partida en algunos casos para conferirle mayor dignidad. Para enfatizar 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, muy variada en formas y tintes, muy coloristas, a lo largo del códice⁵⁷⁶. También destacan las orlas de los márgenes de la caja de escritura, 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 XV⁵⁷⁷.

571 Ibidem.

572 Tanto para arquetas de metal y marfil para uso religioso y profano. Remito a DE DALMASES, 1992a, p. 314.

573 *Privilegiorum Regni Valentiae* o *Libro de Privilegios de la villa de Alcira* (AMA: Còd. especials 0.0./3). Desde estas líneas agradezco, con sinceridad, las facilidades ofrecidas por el Sr. Aureliano J. Lairón para el estudio del manuscrito.

574 Además de otros otorgados a la villa por reyes posteriores. Véase, al respecto, VILLALBA, 1964, p. 46; y LAIRÓN / VERCHER, 1998, p. 21.

575 VILLALBA, 1958, p. 23. Aunque ella no afirma que sea Domingo Crespi su autor, otros concluyen que las iluminaciones se hallan dentro del círculo de las primeras obras de este miniaturista. Véase, al respecto, AGUILERA (coord.), 1988, p. 179.

576 La reiteración de la túnica corta y entallada con una franja o cinto de adorno en las caderas hizo sospechar a Villalba que esta prenda debía de estar de moda en el momento en que se realizaron las viñetas. VILLALBA, 1958, p. 24.

577 VILLALBA, 1958, p. 25; y AGUILERA (coord.), 1988, p. 291.

De todas las efigies reales⁵⁷⁸, la que más llama la atención es la del campo de la N del fol. 1r, donde se observa a Jaime I, según rezan las líneas⁵⁷⁹, sentado y tocando el arpa, cual rey David, modelo de rey guerrero y de apropiada analogía con respecto a este rey de Aragón. 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 código 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 de *roi très chrétien*⁵⁸⁰ era harto frecuente, sobre todo en las ceremonias de coronación⁵⁸¹.

[FIG. 98] Muy distinta y extraña por su iconografía es la P que abre las franquicias concedidas por el Ceremonioso⁵⁸² por mostrar, recortado sobre el campo negro con decoración geométrica en oro, al rey montando blanco caballo ataviado con ricos arreos al tiempo que muestra un libro abierto. Pese a no poder dilucidar hoy los motivos que llevaron al artista –¿otro, quizás?– a escoger una iconografía

578 En el fol. 42r, se muestra en pie Pedro III según el *incipit*. Como autor, coronado, ataviado con verdes calzas bajo sayo bordado anaranjado y empuñando enorme espada enfundada, observa y señala el texto que encabeza. De igual naturaleza es la efigie de Alfonso III, representado a la izquierda del campo de la N del fol. 65r, aunque esta vez sobre trono engalanado por cojín de rollo y magnífico dosel de tela. Muy similar es la inicial del fol. 69r, cuya superficie exhibe a Jaime II, pues coincide con la anterior salvo en el color de la indumentaria y en los dibujos geométricos del fondo. La siguiente, del fol. 136r, dista de las precedentes, pues Alfonso IV aparece de frente y sobre escaño esta vez elevado mediante escalón y enfatizado por precioso dosel de tela pendido por dos puntos. Llamativo es el puñal que cae en vertical del cinto dorado que rodea sus caderas.

579 «*Nos Jacobus dei gratia rex aragonum maioricarum et valentie comes barchinone et urgelli et dominus montispessulani*».

580 En términos de DE PANGE, 1949.

581 Por citar unos ejemplos, los ceremoniales explican: «*e por tal dize la Sancta Escripura: «Vieron los varones de Iudá». E en otro lugar: «Vieron todos los tribus de Israel a David» [...]. E David priso la corona de Melchon de la cabeça de aquell, e trobó en aquella 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 aperit et nemo claudit; claudit et nemo aperit*». Los fragmentos proceden de VICENTE DE VERA (coord.), 1992, pp. 14-15 y 33-34. 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. 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.*

582 «*Serenissimum dominum regem petrum secundum qui fuit filius et successor proxime [...] domini regis alfonsi secundi*».

de este tipo, es preciso llamar la atención sobre la misma al contrastar con las anteriores en su composición y colorido.

[FIG. 99] Se ha fechado en 1453⁵⁸³ el *Llibre de privilegis i ordenacions dels hortelans de sant Antoni*⁵⁸⁴ entre cuyos 67 pergaminos, escritos en letra gótica al principio y en cursiva después, se encuentran cinco representaciones, a modo de autor, de los soberanos de Aragón que concedieron privilegios a la corporación⁵⁸⁵. La técnica utilizada es novedosa: consta de dibujos miniados sobre retales de pergamino, algunos de los cuales han desaparecido por despegarse, o haber sido arrancados, del folio al que se adherían.

Al margen de la orla del fol. 3r, donde emergen de la hojarasca inferior dos monarcas barbados y coronados que portan visibles cetros⁵⁸⁶, el resto de miniaturas presentan, dentro de distintas iniciales y al margen de las tres efigies de María de Castilla, bustos coronados, ejecutados con grueso trazo negro, recortados sobre fondo azul que exhibe tosca decoración vegetal dibujada en color blanco.

Dentro del campo de una E, Pedro IV⁵⁸⁷ encabeza un privilegio otorgado «*als amats e feels veguer de Barcelona e de valles e al sotsveguer*»⁵⁸⁸. En perfil y barbado, ciñe, sobre sus sueltos cabellos blancos, corona flordelisada, sostiene, con su derecha, cetro rematado en pomo y viste exagerada ropa roja con revés dorado. Similar, en su burda ejecución, es el busto de Jaime I⁵⁸⁹ quien, también barbado y luciendo corona sobre melena canosa, figura, esta vez de frente, dentro de una encogida N inicial. Ataviado con gruesa ropa que ciñe a su cintura mediante estrecho cinturón y envuelto por amplio manto granate con reverso dorado, vuelve su cabeza ofreciendo dinamismo a la composición. Parece llevar un pañuelo en una de sus manos mientras que en la otra sostiene un objeto que no logro adivinar⁵⁹⁰.

Tras estas toscas figuraciones que apenas han despertado el interés de los historiadores, salvo la efigie entronizada de la reina María, el discurso se sumergirá en las figuraciones insertas en los códigos de privilegios. Antes de iniciarlo se exa-

583 RIERA, 1999c, p. 217.

584 (AHCB: Fons Gremial 2-1).

585 Además constan representaciones de san Abdón y san Senén –fol. 2v–, del *consell* de la ciudad –fol. 11v–, o de un *veguer* –fol. 12r–.

586 Quizás habría que identificarlos con Pedro III y Jaime II, a quienes se cita en el folio anterior.

587 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*».

588 Según reza el texto del fol. 4r.

589 «*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 montpeylers*».

590 También es el Conquistador quien, aferrando con su diestra su manto verde, llena el campo de la N del fol. 8r con unas características coincidentes con esta efigie.

minarán las incluidas en los libros mallorquines que, por sus características internas y excepcionalidad, merecen tratarse en categoría aparte.

Reino de Mallorca

[FIG. 100] Uno de los libros más espectaculares que integran imágenes del rey de Aragón es el *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*⁵⁹¹. Estructurado en dos partes⁵⁹², fue encargo de los jurados de la ciudad y del reino de Mallorca «*per haver memòria*» y así, defender y reivindicar los derechos de esta institución. Firmado en 1334 por el Romeu des Poal⁵⁹³, sus folios presentan tal abundancia de excelentes miniaturas que impiden parangón con ninguna otra obra. Atribuidas a Joan Loert en asociación quizás con otros artistas como Martí Mayol y Arnau Boas⁵⁹⁴, descansan sobre una base italianizante de carácter pisanosienés con ciertos ecos franceses⁵⁹⁵ y se insertan en una cronología paralela a la del llamado *mestre de l'escrivà* de los *Usatges i constitucions de Catalunya* leridanos⁵⁹⁶. Este híbrido perfil resultado de influencias procedentes de Italia, Francia meridional y talleres catalanes del gótico lineal, pudo estar condicionado por las circunstancias de la isla, que permaneció bajo dominio islámico hasta 1229⁵⁹⁷.

Entre sus iluminaciones, la mayor parte en los campos de grandes iniciales, es posible distinguir las efigies del conde Ramón Berenguer y Almodis en el encabezamiento de los *Usatges de Barcelona*, las de Jaime I, las de los tres monarcas exclusivos de la efímera corte mallorquina y otros regios personajes vecinos, como Federico III de Sicilia o Fernando IV de Castilla⁵⁹⁸, por ejemplo.

Un primer grupo lo conforman las innumerables capitales con el busto coronado del soberano mallorquín⁵⁹⁹. [FIG. 101] En general, sobre campo de oro decorado con sencillo dibujo floral de trazo blanco, se recorta el busto del rey que, como autor, ob-

591 O *Franqueses a Regibus Majoricarum concessae*. (ARM: cód. 1). Reciente estudio en URGELL, (dir.), *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2010.

592 La primera con 104 privilegios en latín y la segunda con 118 en catalán. Detallada descripción en MUT, 1991b, pp. 343-347.

593 Presbítero oriundo de Manresa. En el fol. 13 se encuentra la suscripción del copista transcrita en BOHIGAS, 1960, pp. 96-97.

594 LLOMPART / ESCANDELL, 2010, p. 118.

595 FOCILLON, 1931, p. 88, citado en DURLIAT, 1989, p. 275. Es lo que ha sido sintetizado como «de un estilo acusadamente italianizante aunque supuesto a una concepción general de herencia franco-gótica»: SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 252.

596 ALCOY, 2000, p. 82.

597 Sobre estos condicionantes y su incidencia en el arte gótico insular, remito a ALCOY, 1998b, p. 307.

598 Completo listado de los efigiados en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 147; y en URGELL, 2000b, pp. 128-129.

599 Este tipo compositivo se encuentra en los fols. 25v, 39r, 44r, 46v, 48r, 49r, 51v, 58v, 65r, 68v, 70v, 74r, 79r, 86v, 93r, 95r, 97v, 99r, 106r, 123v, 126v, 127v, 129r, 140v, 145r, 146v, 152r, 161r, 246r, 246v, 247r y 370r.

serva el texto que encabeza⁶⁰⁰. Normalmente ataviado con sayo azul, gris o rosado, luce encarnado paletoque sin mangas espléndidamente trabajado con pedrería en sus bordes y, en ocasiones, en su parte frontal, al igual que se observa en algunas de las mangas de la ropa que, de vez en cuando, asoma por debajo. Sobre sus lisos y castaños cabellos, cuya longitud alcanza los hombros, se dispone ostensible corona de oro engalanada a veces con joyería como cabujones en los remates o sucesión de perlitas en el aro. Aunque parecidas, sus actitudes se dividen en dos grupos según sea visible o no su mano derecha. [FIG. 102] Dentro del primer supuesto llama la atención, por sus discrepancias iconográficas, la inicial del fol. 106r en cuyo interior habita Fernando IV de Castilla⁶⁰¹. 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 un interés por mostrar, de modo palpable y evidente, una imagen del castellano diferente a la de sus homólogos insulares⁶⁰². ¿Qué llevó a realizar un retrato tan distintivo? Desde luego, debe descartarse cualquier explicación relativa a su edad o a sus largos años de reinado, pues don Fernando gobernó en minoría hasta 1301 y murió a los 26 años. 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 dispensa eclesiástica concedida por Bonifacio VIII, el problema de la legitimidad planteada por los de la Cerda⁶⁰³. Esta hipótesis no entra en contradicción con la que he expuesto más recientemente, donde he defendido que puede deberse a una intención por manifestar que este rey no pertenecía a la saga familiar de los reyes insulares. Creo que, en realidad, este prolijo conjunto de iniciales se concibe a modo de genealogía, de modo que se conforma como una secuencia fisonómica cuya función no es otra que la de enlazar visualmente, con fines reivindicativos de acuerdo con la intencionalidad última del manuscrito, al primero de los reyes privativos de Mallorca, Jaime I, quien instituyó y concedió los privilegios a los «*Jurats*», con el último de ellos, Jaime III, renuente a confirmarlos⁶⁰⁴.

Las representaciones del soberano entronizado y en compañía de civiles y/o eclesiásticos constituyen el segundo grupo⁶⁰⁵. [FIG. 103] Así, en la capital se observa, sobre oro, a Jaime I que, sobre escaño alzado mediante tarima y complementa-

600 Este tipo iconográfico era frecuente en la época, como revelan las iniciales de los *Usatici et constitutiones Cataloniae*, de hacia 1315-1325, o el *Primer Llibre verd* de Barcelona, de hacia 1333, por ejemplo.

601 Encabeza un texto relativo a la ayuda que el castellano debe prestar a Jaime II, «*mio thio*», para luchar contra «*los moros*».

602 Disparidad también presente, aunque menos acusada, en las figuras de Federico de Sicilia y de Pedro de Portugal.

603 Entre otros, IRADIEL *et alii*, 1989, pp. 398-399.

604 SERRANO COLL, 2011, p. 210.

605 Este tipo orna los fols. 14v, 61r, 63v, 120r y 156r. A excepción del primero, que se inserta en inicial, se muestra en viñetas limitadas por filete de oro.

do por cojín, dispone franquicias ante tres tonsurados, uno de los cuales porta un pergamino en alusión a las prerrogativas, y un obispo con el que parece conversar. Ataviado con ropa bordada cubierta por manto abrochado sobre su hombro derecho, luce corona floronada adornada por incisiones en los remates y sucesión de perlas en el aro y cetro crucífero. [FIG. 104] El fol. 61r ofrece una nueva composición que se mantendrá con escasas alteraciones en las siguientes páginas. Sobre fondo rosado con entramado romboidal completado por puntos en las intersecciones, el futuro Jaime II⁶⁰⁶, esta vez sobre trono curul cuyas formas quieren representar velludos animales salvajes, quizás leones, adelanta su diestra 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 corona como única insignia⁶⁰⁷. [FIG. 105] La iluminación del fol. 156r rompe con esta disposición, pues Jaime III se acomoda sobre análogo trono curul esta vez encajado en una construcción que cumple las funciones de dosel. Su fondo gallonado y la sucesión de pomos que lo coronan constituyen una aureola que le confieren un carácter cuasi sagrado.

Un tercer grupo lo conforma el soberano entronizado y sin compañía. La primera, inserta en la capital áurea del fol. 19r, se observa a Jaime I⁶⁰⁸, retomando el tipo de retrato de autor, sobre escaño con las vestiduras acordes a su dignidad y engalanado con corona floronada y cetro rematado en cruz con doble travesaño en su 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 inicial N del fol. 14v, la del fol. 62r está en conexión con el resto de iluminaciones. Llenando el dorado campo de una I, Jaime I, sobre el trono curul rematado por cabezas y patas de peludos animales de fauces cerradas, apunta con su índice el documento que encabeza. Vestido con 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 base. [FIG. 106] También solo y entronizado se presenta Sancho en la viñeta del fol. 304r con la que guarnece el inicio de sus constituciones. Sorprende la disposición frontal del soberano en contraposición al tan recurrente tres cuartos y la enorme espada desenvainada que sujeta con su diestra⁶⁰⁹. [FIG. 107] No es posible confirmar que este tipo representa-

606 Según indica el texto: «*nos infans dominus jacobus filius illustrissimus domini iacobi dei gratia regis aragonum, maioricarum, valencie comites barchinona et urgelli et domini montispesulani*».

607 Casi idéntica a esta, salvo en las ropas y el rostro del individuo barbado, es la miniatura del fol. 63v, donde Jaime II confirma y jura los privilegios otorgados. Más dispar en el fondo, un tapiz colgante, y en las facciones del rey, ahora barbado, es la escena del fol. 120r, donde Sancho I jura las prerrogativas concedidas a los mallorquines.

608 «*Nos iacobus dei gratia rex aragonum, maioricharum et valentie, comes barchinone, urgelli et domini montispesulani*».

609 La espada sólo se observa en otras cinco miniaturas: una empuñadura en el fol. 38v, las dos representaciones del infante Pedro de Portugal y las ilustraciones referentes a las coronaciones de Federico III de Sicilia y Sancho de Mallorca.

tivo esté tomado de la sigilografía, pero las analogías entre la efigie y algunas improntas céreas utilizadas por estos reyes permiten, cuando menos, conjeturarlo⁶¹⁰. Quizás esta imagen quiera emular el carácter validatorio del objeto céreo que pretende evocar, algo ya visto en otros cartularios anteriores y que en nada se contradice con el tipo de documento que encabeza, porque el texto está dedicado a las constituciones del rey.

Al margen de la inicial que presenta al soberano en pie⁶¹¹, el siguiente grupo integra las cuatro miniaturas que aluden a la ceremonia de coronación. La primera de ellas, del fol. 263v, debe ponerse en relación con la del fol. 261v por ofrecer un esquema compositivo similar, pues el soberano, en el centro de la escena sobre escaño alzado por escalones y ataviado con sayo y manto idénticos, se muestra, de frente, en compañía de civiles y eclesiásticos dispuestos a derecha e izquierda. A tenor de las similitudes, parecería como si se hubieran tomado dos instantáneas de un mismo episodio si no fuera por unos detalles iconográficos que demuestran que se plasma distinto acontecimiento. En el fol. 261v, coronado, Jaime II alza su mano diestra y mantiene su índice enhiesto en 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 los insulares. Mientras, la del fol. 263v plasma el instante de la coronación; el momento en el cual el obispo y un civil le colocan la corona sobre su cabeza.

Sin embargo, las que más llaman la atención son las viñetas a página entera de los fols. 13v y 374v. [FIG. 108] La primera, 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 Mallorca⁶¹². Llompart y Escandell que son quienes mejor conocen la iconografía del códice, han advertido que, con el fin de destacar que la otorgación y confirmación de privilegios era una prerrogativa real sólo posible tras la ceremonia de coronación, el artista se vio obligado a generar una imagen *ex novo* que presentaba estos dos actos (el de otorgar y el de confirmar) que el soberano realizaba entre un margen de tiempo a veces considerable⁶¹³. No obstante, a tenor de la función última del códice y las circunstancias conflictivas en las que fue creado, creo que nos podríamos hallar ante una ceremonia de coronación y el consiguiente acto de dotación de privilegios, más que

610 Algo que también advierten LLOMPART / ESCANDELL, 2010.

611 Rebasando el campo áureo de la inicial de «*Iacobus*» del fol. 38v, Jaime I —«*Iacobus dei gratia Rex aragonum, maioricarum, valencie, comes Barchinone et urgelli et domini montispeulanii*»— señala 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 ropa azul y largo manto carmesí que cubre sus hombros y, sobre sus peinados cabellos, ciñe corona ornamentada. El fol. 63r efigia, muy similar, a un infante.

612 No comparto la identificación de la escena que ofrece DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 335.

613 LLOMPART / ESCANDELL, 2010, p. 120.

el de confirmación. De este modo, con esta lectura, quien estaría presente no sería otro que el auténtico protagonista: el rey Jaime I quien, fuente del derecho privilegiado que se pretende conservar, autoriza y sanciona el contenido de este código que, una vez concluido, se utilizará en los solemnes actos de confirmación⁶¹⁴. Así, rodeado por una hermosa orla que alterna dibujos geométricos con losanges palados y en presencia de un monje identificado con Romeu des Poal⁶¹⁵ quien, en primer término, escribe en su pupitre, el soberano aragonés protagoniza una de las escenas más impresionantes del código. En rigurosa frontalidad y bajo 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, acaso el obispo de Mallorca, mientras dos ángeles le colocan una corona sobre su cabeza. Como testigos asisten otros religiosos y civiles⁶¹⁶ y, en la parte superior, otros dos seres nimbados que tañen instrumentos de cuerda. Detalles 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, son algunos pormenores que denotan la pericia del maestro miniaturista.

Aceptado que deriva de la *Maiestas* sienesa y florentina, es una imagen de poder que, en términos de Yarza, «roza la blasfemia [...] [aunque] se adecua a las intenciones de la corona mallorquina»⁶¹⁷. Si en aquellas tablas meridionales era la Virgen quien, bajo dosel, sentaba sobre magnífico trono y se rodeaba por civiles, eclesiásticos y miembros de la esfera celeste, en esta miniatura a toda página es Jaime I quien ocupa este significativo lugar. Y es que con esta representación se plasmaba la pretensión por parte de la monarquía insular de un supuesto carácter sagrado: por estas fechas, aunque los conflictos con el rey de Aragón no habían llegado a su cenit, su legitimidad estaba puesta en entredicho, por lo que esta iluminación intenta evidenciar el origen místico del poder del soberano; ya no son altos dignatarios civiles o eclesiásticos quienes coronan al rey, sino ángeles: los delegados directos del poder divino.

Explicaba Grabar que el tipo iconográfico de la coronación simbólica se constituyó en el siglo IX, cuando este rito se fijó definitivamente como una ceremonia

614 Más detalles sobre toda esta problemática en SERRANO COLL, 2011, p. 200-204.

615 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 147. En los libros colocados sobre su mesa se lee: «*benedicat dominus regem Jacobum illustrem qui eripuit regnum ab inimicis. Romeus Poal scriptor*»; BOHIGAS, 1960, p. 99.

616 Identificados como los prohombres de la *universitat*, institución destinataria de los privilegios, en URGELL, 2000b, p. 129.

617 YARZA, 1995b, p. 87.

eclesiástica presidida por el patriarca de Constantinopla⁶¹⁸. Pero no se descartan ejemplos más tempranos, como el espléndido marfil que personifica a Cristo coronando a Romano y Eudoxia, de hacia 944-949⁶¹⁹ u otras evidencias en miniatura, entre ellas el fol. 3v del *Psalterio de Carlos el Calvo*, de hacia 850-869, donde una mano que descende de la parte superior indica la conexión con lo sagrado, o el fol. 5v del lujoso *Codex Aureus*, fechado en 870, donde el monarca también se bendice por la mano de Dios y se flanquea por ángeles. 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* de Munich⁶²⁰ y, del mismo modo, la de Otón III, llevada a cabo por estos mismos santos en una de las páginas del *Apocalipsis de Bamberg*⁶²¹. Estas composiciones denuncian analogías con las remotas imágenes de los primeros siglos del Imperio, donde el emperador era coronado por un genio o por la mano divina⁶²². 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 soberano⁶²³.

Llegados a este punto cabría preguntarse si la monarquía insular, o sus más allegados, protagonizó, con esta voluntad de divinización, un papel innovador en lo que concierne a la iconografía regia de aquel período. Lo cierto es que la dimensión divina que pretenden alcanzar las monarquías medievales se observa en numerosas manufacturas, como plasman el magnífico mosaico de hacia 1143 que representa la coronación de Rogerio II por parte de Cristo en la siciliana «Martorana»⁶²⁴, o la más reciente y archiconocida tabla de Simone Martini que, aunque rememo-

618 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. Más detalles en GRABAR, 1936, p. 113.

619 Gabinete de las Medallas de la BnF. En el marfil se adapta el tema de la Crucifixión para desarrollar esta nueva idea. Reproducción en LOWDEN, 2001, p. 218.

620 (BSM: Sign. Clm. 4452). DE HAMEL, 2001, p. 66. De principios del siglo XI. Este tema será representado en otros códices, como testimonia el *Evangeliario de Upsala*, de mediados de esta misma centuria.

621 De la misma cronología que la anterior. (SBB: Msc. Bibl. 140). *Ibidem*.

622 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, 1936, pp. 114-115.

623 El ejemplo más antiguo es el que presenta al arcángel san Gabriel coronando a Basilio I ante el profeta Elías. *Ibidem*, p. 116.

624 La identificación de «Rogerio Rex», como reza la inscripción, con lo divino se plasma incluso en sus rasgos físicos, muy parecidos a los de Cristo. Véase LOWDEN, 2001, p. 324. Conforme a Grabar, esta imagen, quizás realizada por un artista griego, se asemeja más que ninguna otra a las coronaciones bizantinas del siglo X: GRABAR, 1936, p. 120.

ra un suceso real –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 instante de coronar al joven Roberto⁶²⁵. Y es que, según expresión de Raynaud, durante este período, afirmar el origen divino de la realeza fue un objetivo casi obsesivo⁶²⁶ en el marco de las monarquías medievales, propósito para el que se adaptaron iconografías y elementos ya existentes aunque antes exclusivos de lo sagrado y ahora vinculados al entorno regio. En consecuencia, la majestad real había decidido exhibirse mediante una iconografía y mobiliario solemnes que le conferirían un nuevo significado simbólico muy próximo a lo divino, solución que, como se ha visto, arranca en fechas muy remotas y se manifiesta, con oleadas, hasta alcanzar el Medioevo.

[FIG. 109] El análisis del manuscrito termina con el fol. 222v, cuya iconografía, rodeada por cenefa geométrica que alterna dos colores, vuelve a demostrar no sólo el poder áulico⁶²⁷, sino también las obligaciones contraídas por la monarquía. En el centro figura Jaime III de Mallorca quien, acompañado por civiles y eclesiásticos, hace descansar su diestra sobre un volumen cerrado que le acerca un obispo. A tenor de las analogías entre esta imagen y la perteneciente a la coronación de Jaime I, diríase que el miniaturista ha repetido la escena⁶²⁸. Pero, en realidad, y en sintonía con la finalidad del manuscrito, lo que se ha plasmado aquí es, únicamente, la ceremonia del juramento, precisamente el ceremonial que los *jurats* reivindicaban. Rodeado también por ángeles en el registro superior y sentado sobre trono, Jaime III, ya coronado y con cetro en mano, extiende su diestra en actitud de confirmar las franquicias y privilegios.

Estas miniaturas fueron realizadas por el antaño llamado Maestro de los Privilegios y hoy identificado con Joan Loert⁶²⁹, aunque, en la línea de Bohigas⁶³⁰ que advertía la mano de dos artesanos notables muy compenetrados, Llompart y Es-

625 Encomendada por los Anjou de Nápoles y procedente de la iglesia de San Lorenzo, hoy se conserva en el Museo de Capodimonte, Nápoles. Se fechó en 1317, año de la canonización de san Luis de Tolosa. Remito a *Europe des Anjou*, pp. 111-112. Carli no dudó en interpretar el 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: CARLI, 1957, p. 28, citado en NÚÑEZ, 1984, p. 84, n. 23.

626 RAYNAUD, 1989, p. 152.

627 El fol. 374v también había presentado una escena de coronación, esta vez del rey Sancho. Más sumaria y pequeña que la anterior aunque de idéntico significado, muestra al soberano, sobre trono de madera desnuda, siendo coronado por dos ángeles que lo flanquean. En sus manos porta espada desenvainada y cetro de iguales características que en la anterior iluminación.

628 Entre otros rasgos, el esquema compositivo, la tela que cubre los tronos, la colocación de civiles y eclesiásticos, las vestiduras de los personajes o las actitudes de los ubicados en primer término.

629 DE AZCÁRATE, 1990, p. 129, o Joan Lloret, según URGELL, 2000b, p. 129.

630 Quizás maestro y discípulo: BOHIGAS, 1960, p. 101.

candell señalaban la hipótesis de la creación de una sociedad para ilustrar el manuscrito entre el mencionado Loert junto con Martí Mayol y Arnau Boas, sociedad que se disolvió en 1340, fecha que coincide con la finalización del códice⁶³¹. Las pinceladas del maestro principal plasman un profundo conocimiento del arte italiano, aunque existen divergencias para vincularlo a la escuela de Siena o a la de Florencia⁶³². Conocedor de las obras de Duccio y de Simone Martini –a raíz de algún viaje a Italia⁶³³ o por su efectivo origen italiano⁶³⁴–, sus producciones rompen con la heterogeneidad de los talleres mallorquines anteriores a su persona⁶³⁵. También pintor de composiciones sobre tabla⁶³⁶, reúne en su obra ciertos elementos francos que dotan a su personalidad de una aparente contradicción que ha sido explicada mediante la hipótesis que aboga por un pintor sienés instalado en Mallorca quien, mientras adoptaba elementos decorativos y estilísticos del lugar donde ejercía su arte, al mismo tiempo influía en este mismo ambiente insular con las particularidades heredadas de su formación primera⁶³⁷.

Dentro del marco mallorquín restan otras dos iluminaciones similares ubicadas en sus respectivos libros de franquicias muy cercanas, en cronología, al manuscrito anterior⁶³⁸.

[FIG. 110] El *Libre de lez franqueses de Malorqua*⁶³⁹ presenta, en el fol. 12r, la inicial E que, de campo de oro con filigrana de fino trazo blanco, muestra al rey entronizado en actitud de leer o señalar un libro que parece suspendido ante unos cortesanos quienes, en un nivel inferior, escuchan con atención. Pese al pésimo estado de conservación⁶⁴⁰, es posible distinguir los atributos: Jaime II⁶⁴¹ ostenta visible corona azul sobre su cabeza y largo cetro con remate ramificado en su siniestra. Viste

631 LLOMPART / ESCANDELL, 2010, p. 118.

632 BOHIGAS, 1960, p. 101.

633 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 335.

634 MEISS, 1941, p. 52; DE AZCÁRATE, 1990, p. 315; o DURLIAT, 1989, p. 275.

635 ALCOY, 1998b, p. 307. Ver también el estudio de LLOMPART / ESCANDELL, 2010.

636 Se le atribuye el retablo de Santa Quiteria y quizás también el de Santa Eulalia, donde Meiss creía ver un trabajo inferior aunque dentro del mismo estilo: MEISS, 1941, p. 51.

637 DURLIAT, 1989, p. 275.

638 La única referencia del primero de ellos, el *Libre de franqueses* (ACA: Casa Real, 8), es que, de hacia 1339-1342, se supone obra del escriba cristiano Bernat Blanquer y del iluminador judío Abraham Vidal y que debió de formar parte de uno de los libros que Pedro IV hizo suyos tras desposeer al rey mallorquín –HILLGARTH, 1991, pp. 249-250–. Muy mutilado, conforme el álbum fotográfico que pude consultar –no se me facilitó el original–, no constan miniaturas con imágenes de reyes.

639 ARM: Cód. 193. El título se inserta en el *incipit*: «*Aquest es lo libre de lez franqueses de Malorqua*».

640 La humedad le ha causado graves daños, por lo que se encuentra incompleto y en muy mal estado, sobre todo su parte superior. MUT, 1991c, p. 348.

641 «*Rei de malorques comte de rossello et cerdanya et senyor de motpel.ler*».

sayo y ropa azules con decoración de tres puntos, ornamentación que también salpica la extensión del manto rojo, con reverso en oro, que le cubre casi por completo. Sin duda, la escena alude a la confirmación y reforma de las franquicias del reino de Mallorca que don Jaime efectuó el 31 de enero de 1300⁶⁴². Esta variedad de retrato de autor, donde se exhibe el rey en el instante de dictaminar en compañía de algunos magnates otorgando gran protagonismo al vademécum jurídico al representarlo en lugar destacado y bien visible, consta en iluminaciones regias anteriores⁶⁴³ incluso peninsulares: la miniatura alfonsí ofrece numerosos ejemplos, como el frontispicio de las *Cantigas de Santa María*, del mismo modo que también se constata en la iconografía del rey de Aragón según evidencia la ilustración del primer folio del *In excelsis Dei thesauris*, por ejemplo. [FIG. 111] Y, como ya se ha adelantado, vuelve a aparecer, muy análoga, en el fol. 10r del *Llibre de franchisees de Malorcha*, donde Jaime I otorga la primera franquicia a sus súbditos insulares⁶⁴⁴.

Otras compilaciones jurídicas

Feudos

[FIG. 112] El cartulario que inaugura el primer epígrafe es el célebre *Liber Feudorum Maior* compilado en Barcelona a instancias de Alfonso II como reflejo de la reorganización de la cancillería palaciega a raíz de la unión de Barcelona y Aragón bajo el mismo cetro. La datación del texto es precisa después de que Mundó⁶⁴⁵ identificara al copista principal, Ramón de Sitges quien, a partir de 1179 hasta 1192 y bajo las órdenes de Ramón de Caldes⁶⁴⁶, fue autor de 46 de los 80 folios con texto conservados⁶⁴⁷. Que este último asegure en su prólogo el ofrecimiento al rey de su cartulario terminado, permite fijar el año de su realización, cuando menos textual, hacia

642 La confirmación y la reforma de las franquicias del reino constituyen, en su traducción catalana, el núcleo esencial del libro: MUT, 1991c, p. 348-349.

643 Entre los ejemplares europeos se destacará la miniatura a pluma de los estatutos 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. Reproducción en BARLETT, 2002, p. 82, fig. 1.

644 ARM: cód. 5. «*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 seyor de montpestler als pobladors de malorques ans que la yla fos del tot guayada*». Presenta otra variedad de retrato de autor, tan frecuente en los códices de naturaleza jurídica. También a la izquierda, sobre escaño y coronado, don Jaime alza su diestra en ademán de ordenar. Ataviado con ropa azul y manto colorado, se acompaña por cinco civiles, aunque esta vez uno de ellos, el de primer término, anota las disposiciones de su soberano.

645 MUNDÓ, 1980, pp. 123-126, citado en IBARBURU, 1994b, p. 198.

646 O Raimundo de Caldes, deán barcelonés: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 18. La presencia de Ramón de Sitges en la cancillería de Barcelona de 1179 a 1192 se atestigua en IBARBURU, 1999, pp. 348-349.

647 El cartulario tendría unos 888 folios conforme a: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 96. En un momento impreciso y por causas desconocidas –Miquel Rosell lo sitúa entre 1784 y 1806– el códice sufrió una grave mutilación. En 1944, Martínez Ferrando descubrió, entre los fondos

1196⁶⁴⁸. La datación propuesta para la iconografía, que expresa gráficamente el incremento en tierras y poder de la casa condal⁶⁴⁹, es más difícil de concretar, aunque la mayor parte de estudios la concentran a finales del siglo XII e inicios del XIII.

El gran número de miniaturas se refiere directamente al contenido textual, lo que condiciona la escasez de variantes en su ilustración. Y es que los documentos que componen el libro son en su mayoría prestaciones de homenaje y conciertos concluidos entre Alfonso II o sus predecesores con otros reyes peninsulares⁶⁵⁰, por lo que se repite, con pocas diferencias, la misma escena una y otra vez. Un primer vistazo pone de relieve la participación de dos artistas: uno principal, y segundo en el tiempo⁶⁵¹, y otra mano de tradición formal distinta y con gama cromática limitada⁶⁵². 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, las iluminaciones de mayor interés pues, en términos de Ibarburu, «[...] parecen traducir una intención narrativa, ceremonial y cortesana que preludia las [...] imágenes [...] góticas, en las que el rey establece una nueva relación de diálogo con sus cortesanos»⁶⁵³.

El análisis va a iniciarse con las escenas de la mano inicial, es decir, con las miniaturas del maestro más arcaico, reiterativo y de menor destreza. Este artesano de limitados recursos iluminó varios folios⁶⁵⁴ más otros siete pergaminos sin texto que forman parte del grupo descubierto por el director del ACA hace algunos años y que sólo ofrecen ornamentación⁶⁵⁵, cuestión que pone de manifiesto que el artífice trabajó cuando menos en algunos folios antes de que fueran escritos por el amanuense, lo que explica que las columnas del discurso a veces no mantengan la forma rectangular, que sería la adecuada. De este primer maestro se contabilizan dos tipos de escenas: las de pacto y las de vasallaje. [FIG. 113] Primero sobresalen los fols. 15v y 19r al presentar a dos soberanos que, entronizados y con las aquí tan características insignias de poder, corona y flor de lis, se cogen de la mano. La segunda efigia a Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla, quienes firmaron, en 1170, una ayuda mutua en el tratado de Zaragoza y a los que se alude en la rúbrica que les sigue⁶⁵⁶. La coincidencia en la ejecución de ambos personajes –ambos están entro-

del ACA, 26 folios ilustrados: MARTÍNEZ FERRANDO, 1944, y MIQUEL ROSELL, 1945-1947, p. VIII. Recientemente se han descubierto otros folios nuevos.

648 MIQUEL ROSELL, 1945-1947, p. VIII.

649 DOPAZO, 1992a, p. 200.

650 BOHIGAS, 1960, vol. I, p. 102.

651 IBARBURU, 1999, pp. 348-349.

652 Lo que le ha valido el calificativo de «arcaizante»: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 96.

653 IBARBURU, 1999, p. 348.

654 Fols. 15v, 19r, 23r, 24v, 50r, 54v, 56v, 67v, 73v, 74v, 83r, 83v, 84r, 85r, y 88v.

655 Folios nuevos núm. 17, cuya composición comparte con el segundo maestro, y núms. 18 a 26.

656 «*Secundum exinde conveniencie regis Castellie domini regis aragonum*». IBARBURU, 1999, p. 353.

nizados, coronados y vestidos con igual indumentaria—, dificulta su identificación. La barba del de la izquierda podría ofrecer alguna indicación, aunque es más un recurso de diferenciación que de personalización: entre ambos reyes apenas existía diferencia de edad; el primero había nacido en 1157 y el segundo en 1158. Podría darse el caso de que el artesano conociera el dilatado reinado del foráneo, quien gobernó durante 56 años; en este supuesto, el barbado podría ser identificado con el castellano. Al margen de las identidades, poco relevantes, lo más significativo es el gesto que comparten, pues se dan la mano, colocadas en el centro y en alto en señal del pacto que acaban de firmar. No he hallado ninguna representación similar en otros códigos jurídicos de la época, ni tampoco posteriores⁶⁵⁷.

También destacan las escenas de vasallaje⁶⁵⁸ donde en general el soberano sienta sobre escaño complementado por cojín de rollo. Pese a la monotonía reinante, el miniaturista ha alterado tímidamente el tipo de fondos, la clase y colocación de las insignias y algunos de los elementos de la escena, como la aparición de más de un vasallo o más de un rey, en todos los casos conforme al texto. El monarca, siempre entronizado, puede ceñir dos tipos de corona: abierta, terminada en puntas y con incisiones, o cerrada y rematada en tres grandes pomos. Suele portar una lis en una de sus manos mientras que la otra muestra un libro, quizás la Biblia, sobre la cual los vasallos juraban fidelidad, quizás el volumen de los fueros. Viste ropón con decoración de ancha franja en cuello, cintura, rodillas y pies, que varían en color según los folios. En la izquierda de la composición, o a la derecha del rey, se encuentra el vasallo, arrodillado, con la cabeza inclinada hacia delante y las manos al frente, y totalmente excluido del marco cuadrangular o polilobulado que inscribe al soberano. Al margen de la profusión de pliegues geométricos y punteados, recibe menor colorido y atención por parte del iluminador.

[FIG. 114] De todas las escenas de vasallaje llama la atención la del fol. 56v⁶⁵⁹ al exhibir al soberano sobre trono curul del que se distinguen las cabezas y patas de animal muy similares a las de la silla de san Ramón en Roda de Isábena de la pri-

657 Una escena parecida se encuentra en el fol. 88v, donde quizás Alfons Jordá de Tolosa y Ramón Berenguer III figuran, casi idénticos, uno al lado del otro, entronizados y con iguales insignias de poder. Martínez Ferrando afirmó que el de la izquierda podría representar al barcelonés al ceñir corona de marqués, mientras que el otro porta la de conde: MARTÍNEZ FERRANDO, 1970², p. 765. Es verdad que las imágenes de Pedro II y Alfonso II de los fols. 83r y 84r los presentan con este tipo de corona, cerrada y con tres florones, pero entonces, ¿por qué figura con esta tipología Ramón Berenguer I en el fol. 23r, si se intitula tan sólo conde? Y, ¿por qué se exhiben en el fol. 19r Alfonso II de Aragón y Alfonso VIII de Castilla con la corona que, según esta hipótesis, es propia de condes? Las evidencias iconográficas admiten concluir que por entonces no existía distinción entre las coronas de rey, conde y marqués, por lo que no es posible identificar ambos personajes conforme a sus tocados.

658 De la mano del primer maestro, en fols. 24v, 50r, 56v, 83v, 84r, 85r, 67v, 73v y 74v y en los fols. nuevos núms. 18-26.

659 Muy similar a la del fol. 50r.

mera mitad del siglo XII. Así mismo, 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 fondo oscuro. Esta es, quizás, la composición más elaborada y de mayor cuidado en los detalles de las realizadas por este maestro. También destaca por su esquema compositivo la del fol. 85r, donde el conde Ramón de Barcelona recibe homenaje por parte de dos vasallos⁶⁶⁰: la única novedad, exclusiva en las miniaturas de este artífice, es la colocación de dos personajes arrodillados ante el rey.

Antes de pasar al siguiente grupo conviene recordar la novedad que suponían las imágenes de juramento, cuando menos en el espacio territorial aquí abordado, cuestión ya advertida por Ibarburu cuando afirmaba que el tema de prestación de homenaje no fue frecuente en el románico, con la salvedad del códice que aquí se analiza⁶⁶¹. No obstante, a lo largo de la historia sí se observan manufacturas con figuras arrodilladas, echadas hacia delante y con las manos alzadas, aunque alusivas a otras relaciones, como devoción, donación u ofrecimiento⁶⁶². Esta postura, configurada como una de las maneras de representar al inferior, acaso pudiera derivar de la *proskynesis*, no exclusiva del mundo oriental o clásico⁶⁶³. La imagen arrodillada que levanta sus manos vacías mientras desvía su mirada hacia un punto incierto, adapta un tipo de composición de esquemas bizantinos, como denuncia la temprana luneta del nártex de Santa Sofía que presenta a León VI en esta actitud ante la divinidad⁶⁶⁴. Sin embargo, este precedente no parece muy claro pues, aunque fue un gesto que se convirtió en Bizancio, y antes en la Roma del siglo III, en la forma usual de salutación ante el emperador y en un privilegio de los dignatarios admitidos a asistir a las recepciones oficiales, no fue muy representado pues, conforme a Grabar, era una iconografía que parecía reservada a los bárbaros postergados a los pies del emperador⁶⁶⁵.

El primer artista del *Liber Feudorum Maior* debió de ser un artífice local cuyas formas geométricas, el decorativismo de sus telas y pliegues, el predominio del

660 Identificados como «els homes del castell i de la vila de Melquir» por parte de MARTÍNEZ FERRANDO, 1970², p. 770.

661 Señalaba que se daba con cierta asiduidad en obras góticas más o menos relacionadas con los ambientes de cruzadas. Más detalles en IBARBURU, 1999, p. 359.

662 Como el *Libellus de contemplatione Dei* de Iohannes de Fecamp, del siglo XI (ACA: Ms. Ripoll 214), en cuyo fol. 6v figura, con esta postura, el amanuense a los pies de Cristo entronizado. Semejante actitud se encuentra en el *Acta de la fundación de la Cofradía de Santa María y de San Martín del Canigó* (ENSBA) de 1195, donde, entre los feligreses que presencian el acto, destaca en primer término una mujer arrodillada, con el cuerpo adelantado y alzando sus brazos, esta vez velados.

663 Ya se observa, por ejemplo, en el obelisco de basalto negro de Salmanasar III, rey de Asiria, hoy en el BM, donde Jehú realiza este gesto en alusión a su condición de tributario. Se ha datado hacia 841-814 a. C: WALTER, 1970-1971, p. 115.

664 ALCOY, 2000, p. 24.

665 Gracias a los estudios de Alföldi se sabe que este tipo de adoración se adoptó en Roma a partir de los Severos como resultado de un movimiento surgido desde abajo: nunca fue impuesto por los soberanos. Cito a GRABAR, 1936, p. 148.

hieratismo inexpresivo y la rigidez, la simplicidad compositiva, la ausencia del volumen y la limitada paleta cromática indican la permanencia de un fuerte conservadurismo en la cancellería de Barcelona a las puertas del siglo XIII. De acuerdo con Ibarburu⁶⁶⁶, comparte trazos estilísticos con algunas de las escenas del *Sacramentario de Sant Cugat*, que se suponen de su misma mano⁶⁶⁷; con cartularios del MEV, por lo que se cree que quizás fuese itinerante⁶⁶⁸; y con otros manuscritos ultrapirenaicos como el *De bello Judaico* de Flavio Josefo, cuyos fols. 2v-3r despliegan una escena muy cercana a las aquí analizadas⁶⁶⁹.

Con respecto a las ilustraciones del segundo maestro, más interesantes a nivel iconográfico, pese haberse señalado que su fuente era de raíz francesa⁶⁷⁰ las últimas posturas confirman un origen más lejano. De Dalmases y José Pitarch supusieron el posible establecimiento en Cataluña de un pintor inglés inserto en la corriente bizantino-siciliana que, desde Inglaterra, habría llegado primero a Cataluña y luego a Castilla⁶⁷¹, aunque otros sugieren que se encuentra bajo la órbita del *channel style*⁶⁷². A partir de 1170 parece que se inició una renovación bizantinizante que ofrece un aire internacional y naturalista a las últimas obras del románico⁶⁷³. Esta corriente, que se difundió por los reinos hispanos, puede sintetizarse en un cuidadoso cálculo de la relación figura-espacio, en el uso de un canon estilizado, en un modelado con líneas claras y oscuras, y en el manejo de una gama cromática colorista y brillante⁶⁷⁴.

Son las miniaturas de esta segunda mano las que ofrecen mayor atractivo por hacer alarde del ambiente palatino y por reflejar escenas de un nivel narrativo y un dinamismo sin parangón en el románico peninsular⁶⁷⁵. [FIG. 115] Sin duda, una de las

666 IBARBURU, 1992, p. 198; e IBARBURU, 1999, pp. 353-354.

667 De finales del siglo XII (ACA: Ms. Sant Cugat, 47). La datación fue establecida por TERÉS, 1991, pp. 195-199, según cita IBARBURU, 1994b, p. 203.

668 Ibarburu observa en ambos manuscritos los mismos rasgos en fondos, rostros y cabellos, y un idéntico repertorio modesto de recursos decorativos. Ibídem, pp. 203-204. Bohigas también advertía estas concomitancias entre las miniaturas del *Liber Feudorum Maior* y las de los manuscritos de Vich y Ripoll: BOHIGAS, 1960, p. 106.

669 (BnF: Ms. Latin 5058). Realizado hacia 1100 en Moissac. En esta doble página Flavio Josefo ofrece su obra a los emperadores Tito y Vespasiano: TESNIÈRE, 1996, pp. 64-65.

670 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, pp. 72-73; y SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 37.

671 DE DALMASES / JOSÉ, 1984, pp. 205-207.

672 Corriente estilística común de las zonas inglesa y del norte de Francia. Designa el conjunto de elementos artísticos comunes, salvo las diferencias locales, en el arte europeo del siglo XIII. Más detalles en BORENIUS / TRISTRAM, 1930, pp. 24-25.

673 IBARBURU, 1992, p. 200.

674 Características extraídas de DOPAZO, 1992a, p. 200. Sobre el complejo arte de 1200 remito a la reciente síntesis de ALCOY, 2012, esp. pp. 37-55.

675 Ilustran los fols. 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 los fols. nuevos núms. 1-9 y 11-16.

más espectaculares es la del fol. 1r que representa el momento en el cual el deán de la catedral de Barcelona Ramón de Caldes lee unos documentos a Alfonso II ante seis individuos, quizás cortesanos, situados detrás del soberano. Sobre fondo variante en color según las naves de la estancia⁶⁷⁶ que descienden en altura a partir de la central y se insertan bajo un armónico aunque convencional marco arquitectónico salpicado de torres, torrecillas, tejadillos y almenas⁶⁷⁷, se recortan las solemnes figuras del rey, su notario y, a un lado, el escribano⁶⁷⁸. El conocido como el Casto, barbado y con largo pelo recogido en la nuca, viste sayo blanco que asoma por debajo de la elaborada ropa que parece mostrar pedrería en los remates de las bandas decorativas y en el centro de los cuadriláteros de su entramado. Sobre su hombro izquierdo se despliega el manto, expresión del detallismo de la labor del miniaturista, quien lo ha decorado con sucesión de triple punteado negro, también presente en los borceguíes que calza el monarca, aunque con sutiles trazos y punteados blancos en forma de flor. En cuanto a las insignias, sólo porta corona, asimismo ornamentada con pedrería, y vara de justicia sin remate, si bien sienta sobre escaño labrado en su base mediante cuatro registros con sucesión de arquillos⁶⁷⁹ y complementado por escabel y dos cojines de rollo. Su ademán es el de recoger la carta que le ofrece Ramón de Caldes para colocarla en un mueble, ya repleto, ubicado entre ambos.

Al margen de las ilustraciones de los fols. 2r⁶⁸⁰ y 2v⁶⁸¹, [FIG. 116] sobresale la escena del fol. 3r por aludir a la infeudación protagonizada por Pedro II a la santa

676 Fondo de estrellas blancas sobre oro en la central, sobre azul en las laterales y de plata en las exteriores.

677 Esta intrincada composición hizo sospechar en una sala del palacio contigua a la muralla: BOHIGAS, 1960, pp. 102-103.

678 Sobre la progresiva inclusión de los escribas en las composiciones iconográficas ver SIRAT, 1988.

679 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.

680 Imagen inconclusa que quizás representa a Sancho IV de Navarra y a Ramiro I según 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*». Esta conveniencia debió de haberse realizado entre 1054 y 1063, período en el que convivieron ambos reyes: MIQUEL ROSELL, 1945-1947, vol. I, p. 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. En muy mal estado de conservación, en el centro de un interior colmado de arcuaciones y columnas, destacan dos soberanos entronizados, uno de lado y otro de frente, rodeados por un grupo de asistentes. 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 el documento al que se refiere en el texto, posibilidad que podría corroborar la mano del otro rey, que parece sostener este vacío con su izquierda, todavía por colorear. Aunque es inapreciable, ambos vestirían las indumentarias e insignias de su dignidad. Sobre la mayor o menor pericia en su ejecución, DOPAZO, 1992a, p. 200; e IBARBURU, 1994b, p. 205.

681 Donde quizás esté representado Alfonso I quien, careciendo de las insignias reales, recibe homenaje: «*est conveniencia qui est facta inter Regem don adefonso Sancii de aragone et de pampilona et illo comte don Bertan de tolosa*».

Sede⁶⁸². A la izquierda, el rey coronado parece sentar sobre un escaño que no logro distinguir. Acompañado por un séquito de ocho hombres, adelanta una de sus manos para colocarla sobre la de Inocencio III –*inmixtio manuum*– en reconocimiento al compromiso adquirido. Aunque no ha sido concluida, conviene mencionar el protagonismo del Sumo Pontífice, destacado por su dalmática reticulada y por el trono curul cuyo remate superior es ocupado por una cabeza de animal, y la posición de Pedro II, quien, pese a protagonizar una escena de vasallaje, ha sido efigiado sedente de acuerdo con su alta dignidad⁶⁸³. De cierto interés se manifiestan la del fol. 5r que representa el momento durante el cual Alfonso I dicta «*testamentum*»⁶⁸⁴, la del fol. 13v que ilustra la donación del castillo de Cetina a los Hospitalarios por parte de Alfonso II⁶⁸⁵, y la del fol. 82v⁶⁸⁶ donde Alfonso II, con sus insignias y rica indumentaria, recibe el homenaje de los nobles de Perpiñán⁶⁸⁷ en el interior de una cuidada estancia de palacio según evidencia la preciosa sala abovedada y coronada por torrecillas. Hay quien opina que presenta un retrato auténtico del soberano⁶⁸⁸, hipótesis que debería descartarse al ser una figura que evidencia los trazos del «estilo del canal» y que se repite en todas las iluminaciones del códice fruto de esta misma mano.

El mal estado de los fols. 6r y 8r, que impide el análisis sus efigies regias, [Fig. 117] obliga a finalizar el repertorio del cartulario con la ilustración del primer folio nuevo, excepcional por su forma circular y su problemática iconografía. Este marco esférico sugería a Yarza un modelo relacionado con la pintura de cúpulas⁶⁸⁹ que

682 «*Litterae, quas venerabilis rex petrus domino Urbano papae, misit, in quibus ei quaerimoniam suma exposuit super episcopis regni sui*»: MIQUEL ROSELL, 1945-1947, p. 1012.

683 Escena similar se observa en el folio 7r, aunque esta vez el rey representado es Alfonso II.

684 Por su intitulación, tiene que identificarse con Alfonso I. Bajo el centro de una ilusoria arquitectura abovedada y rematada por tres torrecillas, el soberano dicta sus disposiciones a un escribano o notario que se intuye, de perfil, a la izquierda. Acaso estuviera previsto colocar dos individuos, pues parece haber dos cuerpos y espacio para sus respectivas cabezas. El estado inacabado de la escena no permite detenerse en los detalles.

685 «*Carta concambii facta inter dominum regem Ildefonsum Aragonis et dominum Hospitalis super castro de Cetina et quibusdam aliis*».

686 Son muy similares a ésta las escenas de los fols. 12r, 63v, y 69r. Algo más dispares son aquellas en las que el rey entronizado, dentro de arquitecturas más o menos complejas, recibe homenaje por parte, esta vez, de un solo vasallo: fols. 2v, 6r, 35r, 36r, 41r, 44v, 45v, 46v, 61r, 67r y fols. nuevos núms. 2-9 y 11-16.

687 Se vieron obligados a ello cuando el Casto tomó posesión del condado de Rosellón en 1172: MARTÍNEZ FERRANDO, 1970³, p. 1006.

688 Sostienen que el artista conocía a Alfonso, al que veía a menudo y que su semblante coincide con ciertas descripciones de las crónicas, que lo definen como «*un rei flac*» según el trovador Betran de Born: *ibidem*.

689 «Da la impresión de una trasposición de pintura mural de bóveda o cúpula a miniatura»: YARZA, 1994⁷, p. 307.

podían albergar ceremoniales regios⁶⁹⁰, aunque tampoco pueden desdeñarse otras posibilidades: [FIG. 118] la transposición de la iconografía de los beatos hispanos referente a la visión del cordero⁶⁹¹, importante tema de la adoración a lo largo de toda la Edad Media, o la de los gemeliones o lavamanos, con decoración profana, tan habituales en los ambientes palatinos del siglo XIII, incluidos los de la Corona de Aragón.

Por desconocer el documento al que podía referirse la miniatura, la identificación de los personajes ha llevado a varias hipótesis, si bien son dos las más aceptadas: la defendida por Miquel Rosell, quien afirma que son Ramón Berenguer I y Almodis⁶⁹², y la defendida por la mayoría de autores⁶⁹³, quienes sospechan que su identidad debe relacionarse con Alfonso II y su esposa Sancha de Castilla. Ambos sientan en sus respectivos escaños 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 divide, en su interior, mediante arco bíforo que separa el espacio ocupado por el rey y por la reina. El interés por realizar una ágil e imaginativa ilustración se evidencia en la colocación de las manos, que parecen transmitir una animada conversación. El rey porta hermosa corona, empuña un cetro delgado y viste, sobre el sayo rojo que asoma por 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 cierta o no la identificación regia, este segundo maestro ofrece en sus creaciones el precedente de lo que será usual en las figuraciones góticas, más preocupadas por destacar el ambiente cortesano y las relaciones del rey con sus súbditos y muy alejadas de las imágenes de otros cartularios más o menos coetáneos que siguen con la línea del primer maestro, tendente a aislados reyes entronizados que simplemente muestran sus atributos de poder⁶⁹⁴. Entre las obras que guardan relación con este libro de feudos, para el que se ha propuesto una filiación al «estilo

690 IBARBURU, 1999, p. 349.

691 Es curioso observar que en las versiones no españolas de este tema, el Cordero domina una composición vertical y se coloca en el vértice. Detalles en WILLIAMS, 1991, pp. 179-180.

692 También había barajado la posibilidad de que se tratara del esponsalicio de Hugo de Provenza en el momento de donar a su esposa Agneta su dote nupcial. Lectura iconográfica completa en MIQUEL ROSELL, 1945-1947, p. XIV.

693 MARTÍNEZ FERRANDO, 1944, p. 5, ya los identificaba con los reyes de Aragón.

694 Recuértese las miniaturas del *Tumbo A*, de hacia 1129-1255, o las del *Libro de las Estampas*, de hacia 1200.

del canal»⁶⁹⁵, se destacará una viga con escenas de la Pasión⁶⁹⁶, el *Beato de las Huelgas*⁶⁹⁷, las miniaturas del *De Virginitate Beatae Mariae*⁶⁹⁸, la cisterciense *Biblia Sacra* de Dijon⁶⁹⁹ y las biblias gemelas de Pamplona⁷⁰⁰. Las conexiones estilísticas entre estas manufacturas llevaron a Ibarburu a juzgar que, a pesar de la falta de un análisis conjunto de estas obras y la relación del artista con centros como Las Huelgas o Cîteaux, su intervención en el *Liber* debió de producirse entrado el siglo XIII, mientras que la participación del primero no debió de ser muy posterior a 1196, cuando terminó de redactarse el cartulario⁷⁰¹.

Pese a la novedad que irradia la iconografía de las miniaturas compiladas en el códice barcelonés, la inclusión de figuraciones reales responde, la mayoría de las veces, a idéntica voluntad que los anteriores, es decir, son retratos de autor cuya primera finalidad es la de autenticar y garantizar los documentos que acompañan. No obstante, 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 los instrumentos relacionados con el señorío territorial de los reyes de Aragón y condes de Barcelona, algo comparable con otros territorios⁷⁰², y demuestra esta *potestas regia* con su so-

695 Estilo con focos en Corbie, Saint Amand, Marchiennes o Anchin, que alcanzó la península y se instaló en centros como Barcelona, Toledo y Burgos. IBARBURU, 1992, p. 54.

696 (MNAC: 15833). AINAUD, 1973, p. 164, citado en IBARBURU, 1994b, p. 205. También ALCOY, 1992a, pp. 168-171.

697 (PML: Ms. 429). Conforme a Cook, este miniaturista pudo haber sido llamado hacia 1220 por Berenguela, reina de Castilla y León, para iluminar las páginas de este libro religioso. Referido en IBARBURU, 1994b, p. 206.

698 (BNM), conforme a Raizman, quien opina que coincide con el beato de las Huelgas. Se observan discordancias con el *Liber Feudorum Maior* en la gama cromática y en la manera de aplicar el color: RAIZMAN, 1987, pp. 37-46. Citado ibidem.

699 (BMD: Ms. 3). Insinuado por GARNIER, 1982, fig. 85; y BARRAL *et alii*, 1983, pp. 246-247. Que la Biblia tiene un posible origen catalán por sus conexiones con el *Liber* vuelve a ponerse de manifiesto en ZALUSKA, 1991, pp. 293-295 y pl. CXXXII.

700 Conforme a BUCHER, 1970, pp. 45 y ss., la cercanía del maestro del *Liber Feudorum Maior* con la Biblia de Sancho se refiere a lo general, a la corte, a las relaciones entre figuras, al ambiente espacial y, a veces, a la composición facial y de detalles. Otra característica común es que, en ocasiones, los diseños carecen de texto: SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 234.

701 IBARBURU, 1994b, p. 207.

702 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, entre otros, 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). Más información en DELGADO ECHEVERRÍA, 1997, pp. 19 y ss.

berbia iconografía. Sin embargo, se advertirá que esta manifestación de poder mediante *regalias* es compartida tanto por quienes ostentan título real como por quienes utilizan uno exclusivamente conal, 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 por entonces alcanzaban estos símbolos: 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.

[FIG. 119] Caso distinto es el del *Liber Feudorum Ceritaniae*, cuyo texto pudo concluirse entre 1200 y 1209⁷⁰³ y donde tan sólo quienes alcanzan dignidad real ciñen corona, lo que, como anunciaba Bohigas, ocurre en dos de las 32 representaciones constatadas⁷⁰⁴. En este libro se agrupa la documentación de los condados de Rosellón y Cerdaña, cuyos territorios formaron un único señorío entre 1172 y 1276, y presenta sugestivas figuraciones entre sus legajos. Comparte con su equivalente barcelonés la parecida iconografía de vasallaje, la distribución del contenido en dos columnas, el uso de la tinta marrón para el texto y del carmín para los *incipit*, y la participación de dos maestros⁷⁰⁵: uno que responde a un carácter local, y otro de estilo calificado de «más europeo», sin más⁷⁰⁶. También coincide con el *Liber Feudorum Maior* en la función de sus ilustraciones: son retratos de autor, aunque menos impresionantes –sus artistas no han buscado transmitir atmósferas y ambientes–, concordancias que llevaron a sospechar su elaboración en la cancillería real de Barcelona⁷⁰⁷. Las diferencias más notables conciernen a los marcos de las ilustraciones, aquí siempre cuadrados, a la ausencia de separación espacial entre el rey y sus vasallos mediante columnas, y a una distinta técnica de elaboración⁷⁰⁸.

[FIG. 120] Dejando al margen las analogías que estas ilustraciones comparten con algunas que pueblan el hermoso códice *Vida y Milagros de Sant Edmund, rey y mártir*, de hacia 1139⁷⁰⁹, a primera vista existen muy pocas discrepancias entre las

703 (ACA: Ms. 2). Sigo la cronología propuesta por AINAUD, 1989, p. 118 y que sigue IBARBURU, 1994b, p. 208.

704 BOHIGAS, 1960, p. 109. Son las pertenecientes a los fols. 62r y 64v.

705 DOPAZO, 1992b, p. 202.

706 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 326. Ibarburu sostiene que el primer maestro, caracterizado por el uso de fondos azules ornados con series de tres puntos, sólo parece haber intervenido en la primera ilustración: IBARBURU, 1994b, p. 208. Para Dopazo el más tosco, caracterizado por los formatos cuadrados, las líneas más gruesas y el cambio de tonos en la ropa y cabellos, es el que surge a partir de documento 89 y parece haber completado imágenes ya iniciadas: DOPAZO, 1992b, p. 202.

707 IBARBURU, 1992, p. 203.

708 Técnica muy bien sintetizada en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 326.

709 (PML: Ms. 736). Un estudio sobre su iconografía en KAUFFMANN, 1975, núm. 34, figs. 79-83 y 90.

representaciones de los condes y los reyes, pues ambas dignidades aparecen en el interior de una estancia, en la mayor parte de los casos semejante a un castillo según indican los cuidados sillares coronados por torres y almenas, sentados en tronos de semejantes características y que difieren de los observados en el códice barcelonés. No obstante, el maestro tuvo especial cuidado en enfatizar la diferencia entre las dos dignidades mediante las insignias e indumentarias, pues Alfonso II se efigia con visible corona, precioso manto anudado sobre el hombro y ricas vestiduras en el fol. 62r, mientras que en otra carta firma sólo como conde y, a la sazón, se le ha representado con la cabeza descubierta y con atavío de mayor sencillez.

En los dos folios con 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 –*inmixtio manuum*–. Ataviado con ropa corta muy decorada mediante registros de líneas y sucesión de círculos ornados en su interior que contrasta con la extrema sencillez de las de sus súbditos, y cubierto por rojo manto anudado a un lado que deja libre su hombro derecho, el rey dirige su mirada hacia quienes le rinden 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 rubies e incisiones.

Fueros

Las primeras representaciones se encuentran en dos manuscritos también emitidos por una institución laica, aunque esta vez ajena a la diplomacia barcelonesa: los ejemplares del *Fuero latino de Teruel* fechados a mediados del siglo XIII⁷¹⁰. De gran brevedad en sus inicios, el fuero de Teruel se fue convirtiendo en un cuerpo legal de amplitud con 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 castellana⁷¹¹.

[FIG. 121] El primero de los ejemplares a analizar, incompleto por faltarle algunas leyes finales, es el *Forum sive Institutiones Turolii* y muestra, en su primer folio, la inicial Q con el campo cargado por Alfonso II entronizado⁷¹². La aportación fundamental es la exposición de la figura soberana dentro del trazo de una inicial. En la génesis de las capitales iluminadas participaron factores prácticos y estéticos, si

710 (BNM: Ms. 690, D-44) y (AMT, Desc. sign.).

711 Del fuero se conocen dos manuscritos en latín, los que aquí se estudiarán, y otros dos en romance, también iluminados aunque no consta que integren figuras reales: el BNM: Ms. 802, de hacia 1397, y el AHPT: Ms. A de la ed. de Gorosch de la segunda mitad del siglo XIII. DELGADO ECHEVARRÍA, 1997, pp. 29-33. Véase también *Tercera muestra*, 1990, p. 11.

712 Se conserva una copia moderna (RAH: 11-4-7=Y) conforme a DEL ARCO, 1942, p. 311.

bien pronto predominaron los últimos, que interpretaron la inicial como una categoría autónoma entre la escritura y la imagen⁷¹³. El *Psalterio de Corbie*, de hacia 800, se configura como uno de los primeros ejemplos de iniciales cuyas curvas presentan escenas completas, si bien una de las más antiguas iniciales historiadas debe buscarse en la *Historia eclesiástica* de Beda⁷¹⁴, pues en su fol. 26v emerge una inicial cuya línea enmarca la figura de san Gregorio⁷¹⁵. Esta solución de rellenar con escenas los campos de las letras se conoce como técnica *ad verbum*⁷¹⁶, y aunque durante varios siglos esta práctica fue olvidada, a finales del siglo XI y principios del XII los miniaturistas volvieron a recurrir a ella en lugares de gran irradiación cultural, como Cîteaux, en Borgoña⁷¹⁷. Aunque al principio el pequeño tamaño de las capitales restringía al artista a presentar una sola escena⁷¹⁸, más adelante esta restricción se verá ampliamente superada.

De vuelta a la imagen regia del *Forum*, no hay seguridad en la identificación, pues en ningún lugar se hace referencia al monarca. No obstante, teniendo en cuenta que el privilegio de Teruel comenzó con uno muy breve concedido en 1177 por Alfonso II⁷¹⁹, es lógico suponer que esta figuración se refiere a él. Su precario estado de conservación ha malogrado la imagen, si bien es posible distinguir algunas peculiaridades. Inserta en el campo de la Q, se exhibe el rey entronizado quien, de frente y a modo de autor, señala con el índice de su diestra el texto. En cuanto a sus insignias, destacan la corona sobre sus cabellos ondulados que muestra tres picos rematados en flores de lis, el cetro flordelisado, y el escaño sostenido por cuatro esbeltas columnitas. La humedad ha enrojecido la ilustración, por lo que es difícil discernir los colores empleados en las vestiduras. 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. 122] El segundo ejemplar del *Fuero Latino de Teruel* ha sido fechado hacia 1240⁷²⁰. Con respecto al anterior presenta variantes en su texto y en la posible figuración del Casto⁷²¹. Sorprende la ausencia del color, pues la imagen de autor, asi-

713 Información sobre el origen de las iniciales y su evolución, entre otros, en PÄCHT, 1993, pp. 45-46.

714 O *Beda de San Petersburgo* por conservarse en la Biblioteca Pública de aquella ciudad: DE HAMMEL, 2001, pp. 38-40.

715 «*L'on considère quelquefois comme la première initiale historiée dans l'histoire occidentale*»: ibidem, p. 40.

716 BRANNER, 1977, p. 17. Sobre las relaciones de los trazos de la letra con la composición de la figuración, véase SCHMITT, 1993, pp. 1471-1495.

717 PÄCHT, 1993, p. 58.

718 BRANNER, 1977, p. 17.

719 DELGADO ECHEVARRÍA, 1997, p. 29.

720 Si bien la historiografía tradicional, como DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. II, p. 361 o DEL ARCO, 1942, p. 311, había retrasado su datación a principios del siglo XIV.

721 También lo identifica con Alfonso II, CARUANA, 1974, p. 483.

mismo inserta en una Q, se compone de finos trazos de tinta negra. Sólo se observan puntas de oro de un principio de pintura y un tono rojizo en el dentado del extremo derecho de la capital, aunque no puede asegurarse si se trata del uso de este color por parte del miniaturista o de una reacción de la tinta debida a la corrosión o al inevitable paso del tiempo. A pesar de las concomitancias, en este caso Alfonso II se halla dispuesto, de tres cuartos, sobre tarima y escaño cubierto por tapiz acompañado por corona floronada, y visible espada que suplanta al cetro de la anterior imagen⁷²². Quizás esta sustitución deba ponerse en relación con el protagonismo que alcanzó este instrumento en tiempos de Jaime I a raíz de su cuestionada hegemonía, pues es dentro de su reinado donde debe incluirse la elaboración del manuscrito⁷²³.

[FIG. 123] Nuevas figuraciones regias se insertan en un códice datado entre 1301 y 1341⁷²⁴: los *Fori et privilegia Valentiae*⁷²⁵ que contienen los fueros y privilegios concedidos a la ciudad levantina desde Jaime I hasta Jaime II. Su fol. 1r, muestra, dentro de una A, la stampa de un rey que cabría identificar con el Conquistador por ser aquel el iniciador de las concesiones. Así, su figura se recorta, coronada y cubierta por manto, sobre fondo rojo con reticulado azul, en actitud de oración, pues se encuentra arrodillado, con las manos unidas y mirando hacia lo alto, donde asoma, desde una nube, el rostro de Dios Padre⁷²⁶. Esta miniatura se integra dentro del estilo francés característico de finales del siglo XIII que se prolonga hasta entrado el siglo XIV, aunque ya se ha señalado que otra de las iniciales de este códice sigue la influencia italiana, por lo que parece que su anónimo artista experimentaba, en un mismo cartulario y por separado, la influencia de ambas escuelas⁷²⁷.

La presencia de imágenes religiosas en códices jurídicos responde a un deseo de plasmar la piedad del rey, devoción que se confirma por la posición y el ademán de oración del representado. Teniendo en cuenta que el propietario del manuscrito, y quizás también promotor, fue Berenguer March, canónigo de Valencia y Barcelo-

722 El resto de diferencias se concretan en aspectos decorativos secundarios, como la ornamentación del extremo, que adopta una forma parecida a la de un dragón; el fondo del campo figurado, con decoración romboidal y ajedrezada; o su encuadre, esta vez decorado con motivos vegetales en su filete y en tres de sus ángulos.

723 Parte de la problemática se ha adelantado en el análisis de los sellos del Conquistador. Y se volverá sobre ella más adelante.

724 Pues la última fecha hallada es 1301 y se lee, en las guardas posteriores, que el volumen perteneció a Berenguer March quien consta murió en 1341: VILLALBA, 1964, p. 32. Sobre Berenguer March, véase TERESÍ, 1999, p. 254. Con respecto a su datación, Aguilera concluye que debe fecharse dentro del reinado de Jaime II: AGUILERA (coord.), 1988, p. 276.

725 (ACTV: Sign. 146. Olim: 51). VVAA: *Ciudad*, 1997, p. 178.

726 Estudio sobre los gestos de plegaria en SCHMITT, 1999, pp. 263-279; y en DONATI / GENTILI, 2001.

727 VILLALBA, 1964, p. 32; y AGUILERA (coord.), 1988, p. 276.

na, preboste de Valencia y sacristán de 1309 a 1334⁷²⁸, quizás se quiso hacer constar que, aunque los fueros fueron concedidos por el rey, también él estaba sometido a Dios. Aunque tampoco es descartable que la imagen quiera evidenciar la invocación del soberano que confiere al texto legal de una indudable aura de sacralidad⁷²⁹.

El precedente más remoto de este esquema compositivo en idéntico soporte habría que buscarlo en el imaginario de finales del siglo XI, donde sobresale una miniatura de la *Panoplia Dogmática*⁷³⁰ 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 ya ensayada en monumentos del siglo IX⁷³¹. Al margen de la imagería pagana⁷³², existían imágenes de adoración anteriores, pero siempre eludiendo la representación de la divinidad: es el caso de la remota imagen en *orans* del emperador grabada en una de las monedas de Constantino con la que se inauguraba el tema de la oración al Dios cristiano en el repertorio imperial⁷³³, o 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 más vetusto antecedente de una imagen con el soberano arrodillado⁷³⁴. Estas nuevas fórmulas, derivación de la iconografía que revelaba las relaciones entre súbditos y emperador, basadas en la *proskynesis* o en otros esquemas de la iconografía tradicional, manifestaban que el príncipe era el soberano inspirado y protegido por Dios, evidenciaban la alianza entre ambos poderes y, en términos de Cormack, demostraban que la iglesia dependía de los subsidios del emperador⁷³⁵. Es dentro de esta aureola religiosa donde, quizás, debiera buscarse el significado de la imagen de los *Fori et privilegia Valentiae*. [FIG. 124] El precedente más inmediato en la Península se encuentra en un folio de la *Primera Partida*⁷³⁶ cuya ilustración ofrece un esquema parecido, aunque no idéntico por ser una escena de presentación⁷³⁷. Recuérdese que la

728 Según datos añadidos que se recogen en el fol. 117. También fue tesorero de los reyes de Aragón. VVAA: *Ciudad de la memoria*, 1997, p. 179.

729 Sobre esta cuestión, GARDIN, 1992, pp. 375-385.

730 (BAV: Vat. Gr. 666). Grabar la suporía del siglo XI: GRABAR, 1936, p. 100, aunque otros, como DZUROVA, 2001, p. 145, la fechan hacia 1100.

731 GRABAR, 1936, p. 99.

732 La estatuaría de Augusto se conformaría como la más trascendental. Remito al completo estudio de ZANKER, 1992, p. 157.

733 Aparece el emperador de perfil con los ojos elevados mirando al cielo: GRABAR, 1936, p. 153.

734 Ibídem.

735 CORMACK, 1993, p. 209.

736 (BM: Ms. 20.787).

737 Arrodillado, coronado y cubierto por túnica, Alfonso X alza sus brazos para ofrecer su obra jurídica a Dios quien, nimbado, emerge de una nube. Que este tipo compositivo era frecuente en la época lo demuestra, entre otros, el *Pontifical de Renaud de Bar*, de hacia 1303-1316, que

colocación de los seres divinos dentro de nebulosas era usual para sugerir los distintos órdenes de la realidad⁷³⁸ y conciliar el principio de la invisibilidad de Dios con sus apariciones⁷³⁹. En esta línea, se tendrá en cuenta, conforme a Wirth⁷⁴⁰, la importancia del IV Concilio Laterano para la realización de este tipo de imágenes devocionales, pues la afirmación de la presencia real de Cristo en la Eucaristía había conllevado una revolución iconográfica en la que, por fin, se manifestaba visiblemente lo sobrenatural.

[FIG. 125] El siguiente cartulario que merece especial atención es el que integra los *Furs de la ciutat e regne de Valencia*⁷⁴¹ fechados en 1329, compilación que realizó Boronat Pera⁷⁴², notario de Alfonso IV, por orden del rey y de las cortes⁷⁴³. Conviene advertir que el original sobre el cual se basó esta copia fue resultado, como ocurría con otros códigos jurídicos coetáneos, de lo que se ha llamado *furor legalis* de la cristiandad tras las recientes conquistas⁷⁴⁴. Así, el manuscrito fue fruto de la decisión de Jaime I, que comenzaba a usar por sí mismo del poder legislativo⁷⁴⁵, de convertir los territorios conquistados en reino independiente al que además de ofrecerle moneda y sistema de pesos y medidas propios, iba a otorgarle exclusivos privilegios conforme a su personalidad de promotor del derecho. De este modo, emergieron del deseo regio por establecer un nuevo orden en las tierras adquiridas con lo que se reafirmaba, por otro lado, el carácter legislativo del soberano⁷⁴⁶ contra el conservadurismo de la nobleza aragonesa⁷⁴⁷. Estos nuevos *Fori et consuetudines Valentie* se firmaron y juraron el 11 de abril de 1261⁷⁴⁸.

comparte las mismas características, aunque con las armas de Bar en el fondo. Reproducción en AVRIL, 1998, pp. 317-318, fig. 215.

- 738 Por una convención clásica, se empleaba una banda de nebulosas más o menos estilizadas para diferenciar las distintas naturalezas. Véase detalles en RINGBOM, 1995, p. 62 y ss.
- 739 Isaías y Ezequiel, entre otros profetas, vieron a Dios con sus propios ojos. Los artistas del 400 optaron por expresar esta visión colocando al ser divino al margen de la escena mediante un disco o una aureola de luz para evidenciar que la aparición era ajena al mundo perceptible y tan sólo accesible al visionario: GRABAR, 1994, p. 110.
- 740 Imbuido por BELTING, 1981 según manifiesta WIRTH, 1991, pp. 140-154.
- 741 (AMV) A pesar de haber notificado previamente la visita al archivo, sólo pude consultar el facsímil *Els Furs*, 1976.
- 742 O Bononato de Piedra. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. II, p. 208.
- 743 Reunidas en Valencia en 1329-1330. AGUILERA (coord.), 1988, p. 177.
- 744 En términos de AHUIR / PALAZÓN, 2001, p. 213.
- 745 Con la voluntad y consejo de obispos de Aragón y Cataluña, de ricos hombres y hombres-buenos de la ciudad. Más información en BOIX, 1980, p. 206.
- 746 Quien promovió una importante serie de códigos, ayudó a los estudiosos para que se graduaran en Bolonia, y se rodeó de eminentes juristas, conforme a AHUIR / PALAZÓN, 2001, p. 212.
- 747 Que pretendía aplicar el fuero aragonés en el nuevo territorio: BOIX, 1980, p. 209.
- 748 AHUIR / PALAZÓN, 2001, pp. 215-216. Tilander advirtió que en su redacción quizás intervino Vidal de Canellas, compilador del *Vidal Mayor*, pues, pariente de Jaime I por consanguinidad,

Al margen de su 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 que se ve alterada en las fantásticas orlas de influencia italiana⁷⁴⁹, dando una simbiosis frecuente en la miniatura del momento, considerada un tanto híbrida al concentrar ambas tendencias⁷⁵⁰. Domínguez Bordona subrayaba los trazos italogóticos al tiempo que establecía comparaciones con algunas obras valentinas, como el *Epistolarium Valentinum*⁷⁵¹, y otros manuscritos foráneos como el *Haggadah* londinense⁷⁵², mientras que Alcoy advertía paralelismos con las miniaturas de los *Usatges* leridanos⁷⁵³.

[FIG. 126] Entrando en la iconografía del códice, las cinco letras con figuración se encierran en un cuadrado rosa o azul decorado con dibujos lineales y filigranas blancos, como cada capital que cobija, que alterna en su color⁷⁵⁴. En su interior, como retrato de autor, se representa al monarca quien, sobre fondo de oro bruñido⁷⁵⁵, pese a mantener la posición y las insignias, muestra variaciones en su talante. En los fols. 1r, 1v y 113r parece llamar la atención sobre el texto que encabeza, actitud ya vista en anteriores figuraciones, mientras que en los fols. 53r y 122v sólo observa la caja de escritura. Todas las presentan al soberano sobre escaño ciñendo corona floronada de oro y portando en su derecha espada desenvainada en alto⁷⁵⁶. En la inicial de fol. 122v sujeta, además, un libro, volumen que quizás aluda a los fueros. En cuanto a su indumentaria, suele vestir sobria ropa azul o roja que, decorada en cuello y bajos mediante fino ribete claro –salvo el fol. 113r, más ornamentada en escote y mangas–, asoma por debajo del manto el cual, dispuesto de diferentes maneras, cubre parcialmente el trono.

[FIG. 127] ¿Existen precedentes de este tipo de imágenes en la iconografía de nuestros reyes? Los sellos pudieron ser un posible modelo pues en ellos se mostraron entronizados y con espada durante cierto tiempo. La hipótesis es factible pues, como ya

fue su privado y consejero, y lo acompañó 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: TILANDER, 1956, p. 21.

749 VILLALBA, 1964, p. 35.

750 AGUILERA (coord.), 1988, p. 177.

751 (ACTV: 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: *Ciudad de la memoria*, 1977, p. 131.

752 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 144.

753 Según sus apreciaciones no es extraña la conexión Valencia-Lérida, pues consta que en 1313 un miembro Montcada, familia oriunda de tierras leridanas, se había hecho cargo de la mayordomía de Valencia. Véase, al respecto, ALCOY, 1991a, p. 152; y ALCOY, 2000, p. 75.

754 La figuración se inserta en los fols. 1r, 1v, 53r, 113r y 122v.

755 Sobre la técnica de la aplicación del oro en miniatura, véase MARTIN, 1923, p. 5.

756 La excepción se encuentra en el fol. 113r, donde porta la espada en su izquierda.

se ha visto, este tipo de imágenes encabezando un documento tenía sentido validatorio similar al que podía tener el sello pendiente. No obstante, en las improntas sigilares de los reyes de Aragón tan sólo consta que llevaran la espada empuñada y en alto durante el reinado del Conquistador⁷⁵⁷ por lo que, teniendo en cuenta que los *Furs* fueron copiados en 1329, parece improbable la suposición: por entonces hacía varias décadas que la sigilografía aragonesa no mostraba a los reyes con esta insignia, en concreto desde Pedro III. [FIG. 128] Sin embargo, es posible hallar un precedente en la miniatura dentro, también, de una compilación jurídica: las preciosas iniciales que decoran el *In excelsis Dei Thesauris*, realizado a finales del siglo XIII. Aunque mucho más complejas en su composición, sobre el fondo también dorado se recorta el rey que, 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 Cañellas⁷⁵⁸, invita a conjeturar si ambas compilaciones no partirían de un primer ejemplar, hoy desaparecido, que presentaría similar decoración.

[FIG. 129] Donde el artista ha mostrado mayor pericia es en el fol. 113r, que da comienzo a los fueros concedidos por parte de Alfonso el Liberal, por lo que debe admitirse que las tres primeras se refieren a Jaime I⁷⁵⁹ y las dos últimas a Alfonso II según la enumeración valenciana. En dicho folio, además de exhibir al monarca bajo arco trilobulado, excepcional en el códice y quizás resultado de que este soberano fue el promotor de este cartulario, 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 diestra en actitud de bendecir. En el otro extremo, el rey, arrodillado, adelanta sus manos unidas evidenciando, conforme a Villalba, súplica u oración⁷⁶⁰. Pero, en mi opinión, la actitud del soberano parece ser más bien la de disponerse a recibir algo: el libro que le acerca Cristo, ¿la compilación jurídica, quizás? Esta suposición podría ser confirmada por un breve fragmento del texto donde se dice que la redacción de los fueros ofrecidos por Alfonso IV, ordenados en el seno de unas cortes generales con el fin de dar unidad jurídica al reino, «*reduir a unitat de ley*», había sido «*possible ab la ajuda i inspiracio de nostre senyor*»⁷⁶¹. La hipótesis podría hallar soporte iconográfico en la segunda figuración del rey Alfonso, en el fol. 122v, donde se le representa entronizado y con un libro muy similar en forma y color al que le ofrece Jesucristo en la orla preliminar, lo que corroboraría

757 Sus bulas plúmbeas se configuran como ejemplo indiscutible de este tipo iconográfico.

758 TILANDER, 1956, vol. I, p. 21.

759 Son las que inician la parte correspondiente al *costum* de Valencia de 1240.

760 VILLALBA, 1964, p. 35. Bohigas indicaba que esta orla era, por la abundancia de figuras, la imaginación del pintor y la belleza del colorido, una de las mejores de este género en los manuscritos catalanes: BOHIGAS, 1960, p. 91.

761 Líneas XXII, XXIII y XXIV de la segunda columna del fol. 113r. La participación divina ya se observa en el inicio de la caja de escritura, que arranca con los términos «*Les coses divinals*».

que el volumen es la representación del tomo jurídico compilado a instancias del rey mediante, conforme al texto, la directa participación celestial.

[FIG. 130] El último manuscrito de este epígrafe lo conforma un ejemplar de los *Fueros de Aragón*⁷⁶² que, posterior a 1451⁷⁶³, inserta figuración regia, inconclusa en su composición, en la primera hoja de su segunda parte⁷⁶⁴. Así, el fol. 57r, donde comienzan los fueros redactados por Jaime I⁷⁶⁵, pone a la vista una miniatura inacabada en la que se muestra el rey en las cortes de Huesca con una composición similar al grabado iluminado de los cronológicamente tan próximos *Usatges de Barcelona*.

Bajo un dosel palado, señal que también se observa en el respaldo del trono gótico que insinúa trazos renacentistas, se sienta el rey ataviado con espléndidas vestiduras ribeteadas en armiño y pedrería. Ostenta las insignias propias de su jerarquía, esto es, corona cerrada floronada a dos alturas, cetro floronado en su remate y pomo en su izquierda. Sentados en banco corrido y en un registro inferior, seis personajes, individualizados en sus rostros e indumentaria y tocados, conversan animadamente a tenor de sus gestos. Es, como 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 es extenso, pues se ha recopilado casi una decena de manuscritos cuyos folios, fechados entre 1315 y 1495, contienen más de ochenta imágenes figurativas de los reyes de Aragón.

[FIG. 131] Muy espectacular es el conjunto que ilustra los *Usatici et constitutiones Cataloniae* de hacia 1315-1325⁷⁶⁶. De influencia anglofrancesa⁷⁶⁷ con trazos ita-

762 (BNM: Ms. 1919). Escueta descripción en *Inventario general*, 1987, vol. 5, pp. 339-340.

763 Los últimos fueros del código fueron otorgados por las cortes de Zaragoza el día 20 de noviembre de aquel año: TILANDER, 1937, pp. XX-XXI.

764 Destinada a ofrecer la versión latina de los 12 libros de estos fueros: DEL ARCO, 1942, p. 293. Presenta espacios en blanco destinados a una decoración que nunca llegó a realizarse en los fols. 1r, 103r, 117r, 149r, 164r, 167r, 170r, 176r, 185r y 201r.

765 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.

766 (BnF: Ms. Lat. 4670). El volumen lo conforman varios manuscritos independientes encuadernados juntos; los *Usatges* se inician en el fol. 67r de la numeración moderna: BOHIGAS, 1960, p. 48. La datación es la propuesta por François AVRIL *et alii*, 1982, p. 95. Alcoy los fecha hacia 1321, puesto que las últimas cortes recopiladas, de Gerona, pertenecen a aquel año: ALCOY, 2000, p. 71. Coll i Rosell supone su ejecución entre 1321 y 1323: COLL I ROSELL, 1995b, p. 22. Sobre la problemática datación véase también KOSTO, 2001, pp. 53-88.

767 Bohigas señaló que correspondían a las características del primer gótico francés que culmina en la obra de Jean Pucelle: BOHIGAS, 1962, p. 46.

lianizantes⁷⁶⁸, y tradicionalmente aceptado que perteneció a algún miembro de los Despujol o Despuig⁷⁶⁹ según los emblemas heráldicos exhibidos⁷⁷⁰, sus viñetas contienen escenas de la vida parlamentaria y judicial de la época protagonizadas por, entre otros, Alfonso III y Jaime II. Los temas dispuestos son continuación de los introducidos en algunas composiciones del *Vidal Mayor*, aunque con una mayor representación de la vida de corte⁷⁷¹, espacio político reivindicado en principio por nobles y ciudadanos como instrumento de limitación del poder regio, que acabó transformándose en elemento central de la liturgia política del soberano. En términos de Corrao, la fuerza propagandística de la palabra del rey había encontrado en las cortes el espacio y lugar adecuados para tener el máximo de eficacia⁷⁷². En general, sigue la combinación de los tratados jurídicos bizantino-italianos: encabezamiento con *incipit* en rojo, viñeta donde se desarrolla una acción que alude al texto, e inicio de la escritura mediante inicial pintada⁷⁷³.

Se han distinguido hasta tres momentos, muy cercanos, en la ejecución de su decoración⁷⁷⁴. La parte más antigua, quizás fruto de la mano de un primer artífice algo independiente y anterior a los otros maestros, corresponde al fol. 67r y evidencia clara ascendencia francoinglesa. De una segunda mano, continuadora del primer maestro, son las ilustraciones de los fols. 143r y 167r⁷⁷⁵ mientras que, fruto de una tercera intervención más italianizante pese a imitar algunos puntos de la segunda mano⁷⁷⁶, son los fols. 193r, 212r, 219r y 233r⁷⁷⁷.

768 ALCOY, 2000, p. 70.

769 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 143; y BOHIGAS, 1960, p. 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, 2000, p. 71.

770 No todos confirman la atribución: se ha considerado que estas armas podrían corresponder a los Montsuar de Lérida, en concreto al jurista Domènec de Montsalven, del que consta testamento en 1348. De verse confirmado, el origen del cartulario sería leridano: ESPAÑOL, 1991b, pp. 198-199, n. 205. Se vuelve a manifestar esta atribución en ESPAÑOL, 2002, p. 177.

771 Procedente de ambientes angloparisinos enriquecidos con la idiosincrasia catalana, relaciones artísticas también vistas en la sigilografía y debidas a factores históricos. Alcoy recordaba que Pedro III, en 1282, había prometido a su primogénito con Leonor, hija de Eduardo I de Inglaterra. También las posteriores relaciones matrimoniales con Portugal ayudaron al acercamiento hacia Inglaterra: ALCOY, 2000, p. 70. En efecto, la infanta Isabel casó con Dionisio I, rey de Portugal.

772 CORRAO, 1994, pp. 140-153.

773 Descripción de COLL I ROSELL, 1995b, p. 25.

774 Bohigas también advierte tres manos, aunque su agrupación difiere de la de Avril, a quien se le suscriben Coll i Rosell y Alcoy, y a quien se sigue aquí. Véase BOHIGAS, 1960, p. 49; AVRIL *et alii*, 1982, pp. 95-96; COLL I ROSELL, 1995b, p. 25; y ALCOY, 2000, p. 71.

775 Mano que también ilustró los fols. 95r, 123r y 138r, que no contienen imágenes de reyes.

776 AVRIL *et alii*, 1982, p. 96.

777 Junto a los fols. 222r y 229r, sin figuración regia.

A pesar de la intervención de tres manos, todas comparten rasgos comunes. En cuanto a la iconografía, todas muestran lo que en términos de L'Engle era la principal tarea de las imágenes jurídicas: mostrar a los regidores y sus decisiones con los civiles y eclesiásticos que se describían en el texto⁷⁷⁸. En este tipo compositivo el punto principal y de partida era la imagen de autoridad y, en este caso, la del rey, a quien los artistas han distinguido mediante varios mecanismos. Para destacarlo del fondo, normalmente bipartito, se utilizan distintos doseles que, colgados, enmarcan y enfatizan su figura. Para diferenciarlo del grupo que lo acompaña, colocan el solio sobre tarimas, escaños o escalones. Por lo general, un palio, de ricas y elaboradas telas, cubre el solio y sus complementos, como los usuales cojines de rollo. Por otro lado, el rey, que siempre porta 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 al estilo, todos participan de un linealismo no exento del volumen, como evidencian los abundantes pliegues; ofrecen figuras de movimiento elegante y de rostro parecido; y comparten detalles en indumentarias y otros elementos decorativos, como los tipos de fondos o los vivos colores.

La escena del fol. 99r da comienzo al repertorio de imágenes figurativas del rey de Aragón⁷⁷⁹. En ella, Alfonso III se presenta, 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 pecho, mediante broche romboidal. Como insignias exhibe corona rematada en tres flores de lis y, en su izquierda, esbelto cetro terminado en pomo. 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. La colocación de obispos a ambos lados del rey se justifica por el tema al que alude la composición: la asamblea de Paz y Tregua, reuniones donde la participación de la Iglesia era primordial⁷⁸⁰. No obstante, la escena es peculiar, pues en estas cortes también solía participar el estamento nobiliario, carencia figurativa que es explicada por Coll i Rosell por la temprana cronología del cartulario, cuyas iluminaciones se constituirían como un primer estadio en la definición iconográfica de estos temas luego asentados en ejemplares más tardíos⁷⁸¹.

778 L'ENGLE, 2001, p. 76.

779 Tras la del fol. 67r, con Ramón Berenguer I y Almodis. Escueta descripción en BLANC, 1997a, p. 44.

780 COLL I ROSELL, 1995b, p. 42.

781 Como los del APLI o los del AHCB. 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. Sobre los dos momentos de la compilación, FONT,

Es Pedro III, según observaciones de Avril⁷⁸², quien figura representado dos veces, en viñeta e inicial, en el fol. 143r. Así, dentro del recuadro aparece, a la derecha, el monarca sobre solio complementado por dosel, de paño verde con ornamentación blanca, y rojos cojines de rollo en su base y asiento semicubiertos por la tela del palio. El rey, con corona y cetro idénticos a la anterior composición, señala con el índice de su diestra a los presentes colocados, en el otro lado, excepcionalmente en pie, pues en las asambleas de corte civiles y eclesiásticos suelen situarse, sentados, en torno al monarca⁷⁸³. El más cercano al rey, lleva un códice, acaso los *Usatges*. Una arquitectura parece plasmar el castillo desde el exterior⁷⁸⁴. 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 Coll i Rosell un origen barcelonés del códice, sospecha puesta en duda por Español en razón de la heráldica que, como se ha adelantado, podría denotar una procedencia leridana⁷⁸⁵. En el campo de la inicial P, justo debajo de la viñeta, un busto observa el texto que encabeza. Viste, sobre sayo rojo, manto azul que abrocha en el pecho y ciñe sobre su cabeza corona floronada.

[FIG. 132] En el fol. 160r Alfonso III⁷⁸⁶ confirma a los barceloneses en 1286 los privilegios otorgados por su padre⁷⁸⁷. Con esquema parecido al anterior, presenta a la derecha al soberano, barbado y coronado, sobre trono alzado por 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 con hilo blanco separadas mediante franjas azules. A su lado, un hombre en pie le muestra un volumen donde se lee, en una página «*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 que pende un sello de cera roja. No parece casual que el miniaturista haya escogido dos fondos distintos para la escena: el reticulado de oro sobre campo rojo enmarca a los dos civiles que tratan directamente con el soberano, mientras que el reticulado de oro sobre azul corresponde a los otros individuos que les acompañan, grupo que mantiene actitudes diversas y entre los que cabe distinguir a dos que portan per-

1964, pp. 289-236; y BASTARDAS, 1948; ambos reseñados en COLL I ROSELL, 1995b, pp. 42-43, n. 22.

782 Según la intitulación «*Petrus dei gratia rex aragonum et sicilie*». AVRIL *et alii*, 1982, p. 95.

783 Coll i Rosell llamaba la atención sobre el individuo que porta capirote sobre la espalda como símbolo de reverencia a la dignidad real, precedente formal e iconográfico de otros manuscritos posteriores como el *Decreto de Graciano* londindense o el *Llibre Verd* de Barcelona: COLL I ROSELL, 1995b, p. 33.

784 *Ibidem*, p. 27.

785 COLL I ROSELL, 1995b, p. 23; y ESPAÑOL, 1991b, pp. 198-199, n. 205.

786 «*Alfonsus dei gra[tia] Rex aragonum et val[e]ncie ac comes barchinone*».

787 Se trata de una «*Confirmatio libertatum Barchinonae*», según cita el texto.

gaminos enrollados en sus manos. El cuidado en la ejecución es patente en rostros, cabellos e indumentaria, entre ellas 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.

También se rodea por hombres de ley Jaime II⁷⁸⁸ en el fol. 167r. En el centro, elevado por escaño, se recorta sobre palio su figura que, con corona y cetro pomado, observa hacia su derecha, donde dos hombres le dirigen la palabra. Al otro lado, tres individuos son testigos. Destaca el dosel de detrás que, conformado por abundante tela doblada por la mitad y colgada 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 de tonalidad verdosa.

Obra de la tercera mano es la viñeta del fol. 193r, donde vuelve a figurar Alfonso III. La imagen no ofrece particularidades⁷⁸⁹ aunque junto a las que le siguen evidencia influencias italianas en ciertos detalles que Alcoy acercó a modelos sieneses y pisanos⁷⁹⁰. Muy parecida, y del mismo pincel, es la del fol. 219r, pues comparte la colocación del rey, la presencia de individuos a ambos 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 las disposiciones dictadas por Jaime II⁷⁹¹.

Este libro de privilegios, que también presenta dibujos a pluma que se distribuyen fuera de la caja de escritura⁷⁹², presenta analogías estilísticas con los privile-

788 Inicia el «*Capitula sea sup salariis iudicum advocatorum et peurator ae etiam arbitiorum rubrica [...] Iacobus dei gra rex aragonum, valencie et murcie*».

789 En el centro, elevado por escaño y destacado mediante verde pabellón que reviste el trono, se dispone el rey 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 es usual, exhibe, como insignias, corona floronada y cetro rematado en pomo.

790 En caída de las telas, sentido del espacio, grácil movimiento de las figuras y detalles de indumentarias. ALCOY, 2000, p. 71.

791 Casi idéntica es la viñeta del fol. 233r, donde este mismo monarca preside las cortes de Girona. Las divergencias se refieren, sobre todo, a vestiduras y ciertos detalles como los peldaños que conducen al trono, muy parecidos a los del fol. 160r. Poco más dispar es la iluminación del fol. 212r, donde Jaime II atiende a la «*Secunda curia Barchinonae*», uno de cuyos integrantes también está en pie para dialogar con el soberano. En una escena muy similar a las 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.

792 El primero presenta, en el margen izquierdo de la primera de las columnas de texto, a un rey, quizás Jaime II a quien se cita en el texto, en pie, barbado, coronado y ataviado con borceguíes calados, sayo y ropa ceñida al talle por cinturón portando un haz de tres lises. El dibujo, que en AVRIL *et alii*, 1982, p. 95, se atribuye al primer miniaturista, está realizado en tinta negra y roja

gios del Vaticano⁷⁹³ y de Lérida⁷⁹⁴: comparten los perfiles simples, las arquitecturas sumarias y los fondos reticulados o cuadrículados⁷⁹⁵. Pero es en el *Haggadah* londinense donde se encuentran los mayores parecidos⁷⁹⁶; de origen catalán y obra de dos anónimos iluminadores⁷⁹⁷, sus miniaturas de ciertos rasgos italianizantes⁷⁹⁸, reflejan la misma influencia parisina predominante en el anterior manuscrito conservado en París, hecho que ha llevado a algunos historiadores a sospechar que ambas habrían surgido de un mismo taller⁷⁹⁹. En esta misma línea, Español remarcaba estas analogías no sólo entre el *Haggadah* de Londres, sino también con el grupo de manuscritos ingleses que se denominan *East Anglain*⁸⁰⁰ por englobar, sobre todo, salterios destinados a las abadías o iglesias del Este del país⁸⁰¹.

[FIG. 133] 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 Vaticana⁸⁰², sobre cuya datación no existía consenso hasta el análisis de Gaspar Coll i Rosell⁸⁰³. Pijoan, quien dio la primera noticia sobre la existencia del códice, planteaba que el texto y las miniaturas habían sido realizados a mediados del siglo XIV⁸⁰⁴, mientras que Pere Bohigas adelantaba la fecha hasta 1313⁸⁰⁵. No obstante, teniendo en cuenta que Jaime II ha-

para los detalles –corona, carnaduras, labios, tallos de las lises, sayo y manto–. Menos elaborado es el del margen derecho del fol. 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. Más sencilla es la cabecita coronada de la orilla izquierda del fol. 215r, a la que se le ensamblan, bajo lo que sería el cuello, líneas curvas a modo de cuerpo. Los dibujos más curiosos son los que figuran en los dos márgenes externos del fol. 216r, pues presentan a un rey con documento y a otro que, con generosa barba, señala con el largo índice de su diestra el texto. Ambos portan corona floronada con decoración de puntos.

793 (BAV: Ms. Ott. Lat. 3058).

794 (APL: Ms. 1375).

795 Todos parecen ser resultado de una adaptación de las miniaturas que ilustran los códices jurídicos, canónicos o *Exemplaria* franceses. BOHIGAS, 1960, p. 48.

796 (BL: Ms. Add. 27).

797 Walter / Wolf, 2001, p. 204.

798 Véase NARKISS, 1982; o el facsímil *Golden Haggadah*, vols. I y II, 1970.

799 AVRIL *et alii*, 1982, p. 96. Vid. también NARKISS, 1997, especialmente las pp. 50 y ss.

800 ESPAÑOL, 1991b, citada en COLL I ROSELL, 1995b, p. 27, n. 13. Más información sobre los manuscritos pertenecientes al *East Anglain*, vid. SANDLER, 1986, vol. I, pp. 17 y ss.

801 Caracterizadas, sobre todo, por su exuberante decoración marginal. AVRIL, 1979, p. 89.

802 (BAV: Ms. Ott. Lat. 3058).

803 COLL I ROSELL, 1993, pp. 145-168. Dos años después volvió a publicarse en COLL I ROSELL, 1995b, pp. 117-146.

804 PIJOAN, 1914, pp. 1-20. Citado en COLL I ROSELL, 1995b, pp. 125 y ss.

805 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*.

bía 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 tiempo⁸⁰⁶. Esta datación, además, se vería reforzada al 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 ilustraciones⁸⁰⁷. 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 Solà⁸⁰⁸. 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 ciudad⁸⁰⁹ y de un calendario eclesiástico barcelonés⁸¹⁰.

Aunque la decoración del códice fue llevada a cabo por dos maestros, las escenas en las que se integra figuración real son resultado del primero⁸¹¹. 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 boloñesa⁸¹².

En líneas generales las cinco ilustraciones⁸¹³, 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

806 La parte que ofrece iniciales ornadas se fecharía ya en tiempos de Alfonso III, entre 1333 y 1336. Finalmente, una tercera parte habría sido copiada en tiempos de Fernando II. Ídem, pp. 127-129.

807 Algo ya advertido por DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 144; y por BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 50.

808 Fue Joan Ainaud quien interpretó que podían pertenecer a los Rajadell: AINAUD, 1990, p. 40. Gaspar Coll cree, más bien, que pertenecen a los Solà, en concreto Galcerán, quien fue abad del monasterio de Sant 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 I ROSELL, 1995b, p. 130, n. 13.

809 BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 51.

810 COLL I ROSELL, 1995b, p. 144.

811 Al segundo maestro se le atribuyen las iniciales ornadas de los folios LXXXVIII y XCIII. Ídem, p. 130.

812 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, 1958, p. 144.

813 En realidad, según indica un espacio en blanco, estaba previsto iluminar otra viñeta. BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 51.

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 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.

Al margen de la primera escena, inserta en el campo de la inicial A⁸¹⁴ 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*⁸¹⁵, el discurso debe iniciarse con la viñeta del folio 21r, donde se encuentra, encerrada por un marco ornamentado con cenefa trenzada⁸¹⁶, la primera representación de un rey aragonés. 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 Barcelona⁸¹⁷ 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. 134] 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 manos⁸¹⁸. 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 en-

814 De «*Ante quam usatici*».

815 Con la iconografía tradicional, es decir, Ramón Berenguer, que observa a su esposa, recibe el códice por parte de un individuo colocado, esta vez, en el ángulo inferior izquierdo de la escena.

816 Esta misma decoración se repite en el resto de miniaturas.

817 El texto dicta: «*Incipiunt Constitutionis barchinone*».

818 Quizás con razón, Gaspar Coll identifica al vasallo con Pere Albert, el autor de las *consuetudines*: COLL I ROSELL, 1995b, p. 138.

cuentra detrás del resto de personajes. Sin embargo aquí, por razones derivadas de la liturgia intrínseca a la ceremonia de la *inmixtio manuum*, la exclusividad espacial 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 III⁸¹⁹. [FIG. 135] 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 azul⁸²⁰. 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. Muy parecida a estas es la viñeta del folio 126r, la última del códice. 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 ahora⁸²¹.

[FIG. 136] Quizás de la mano de este mismo miniaturista son algunas de las ilustraciones de los ya aludidos *Usatges i constitucions de Catalunya* de Lérida⁸²², encomendados por la familia Montcada⁸²³ en un momento caracterizado por la revisión oficial de aquellas compilaciones jurídicas que había promovido Guillem de Vallseca, vicecanciller del rey Jaime II⁸²⁴. Sus páginas se adornan con más de 20 miniaturas entre viñetas, orlas e iniciales, 18 de las cuales exhiben la figura del rey

819 Ibídem, p. 140.

820 En el resto de miniaturas el soberano ostenta corona, también floronada, de oro.

821 El códice 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.

822 (AMPLI: Ms. 1345). También este manuscrito fue extensamente estudiado COLL I ROSELL, 1991, pp. 147-151. Este mismo artículo fue publicado en COLL I ROSELL, 1995b, pp. 45-116.

823 Su heráldica se ocultó, en un momento indeterminado, por el escudo de la ciudad de Lérida: ALCÓY, 2000, p. 72. La inclinación de esta familia hacia la promoción artística puede constatarse fácilmente: 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: PLANAS, 1997, s/n p.

824 ALCÓY, 2000, p. 74.

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 paternidad⁸²⁵. Este primer maestro, o taller, supone una clara continuidad con la factura y el nivel compositivo de la obra barcelonesa, si bien se insistirá 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 manuscrito fue mandado compilar 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 leridana⁸²⁶. Datable dentro de la década de los años 20 del siglo XIV, mantiene la mayor parte de particularidades vistas en el anterior códice, aunque con 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 localización 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. Estas escenas, 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, destacan las asociaciones con libros litúrgicos patrocinados por el obispo Gastó de Montcada, como el *Breviario* de la catedral de Huesca y un *Pontifical* conservado en la catedral de Gerona⁸²⁷.

No debe olvidarse, sin embargo, la participación de un segundo miniaturista⁸²⁸ 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 1333⁸²⁹, se deben a las distintas filia-

825 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 191; BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 51; PLANAS, 1997, s/n p. Rosa Alcoy suponía la participación de un mismo taller más que de un sólo miniaturista ya que observaba cierta «oscilación» en su factura Rosa Alcoy «Llibre dels Usatges i Constitucions de Catalunya», en VVAA: *La seu vella de Lleida*, pp. 150-151. Gaspar Coll, pese a admitir la hipótesis de la historiadora, aboga más bien por una sola persona. COLL I ROSELL, 1995b, p. 106.

826 COLL, ibídem.

827 Algo advertido ya por Bohigas, quien además, relacionaba esta obra con los *Furs* valencianos anteriormente analizados: BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 91.

828 Rosa Alcoy sostiene que dentro de las obras atribuidas al segundo maestro existe una que, en su opinión, fue realizada por un tercero, 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. Más detalles, entre otras de sus obras, en ALCOY, 1985, pp. 127-129; ALCOY, 1991a, y 2000, pp. 74 y 81. Comparte esta misma hipótesis ESCANDELL, 1992a, p. 274.

829 BOHIGAS, 1962, p. 46; COLL I ROSELL, 1995b, p. 116. Sostiene que su colaboración fue posterior a 1335 ALCOY, 1985, p. 127; y 1991a, p. 152. También acerca la fecha a 1335 ESCANDELL, 1992a, p. 275.

ciones establecidas entre este artista y obras como, por ejemplo, el *Psalterio anglo-catalán* 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 Bassa⁸³⁰. Una hipótesis lanzada por 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 manuscrito⁸³¹. Sí 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. 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, sospecha que este segundo maestro bien pudiera identificarse con él, cuando aún era un pintor joven y muy próximo, todavía, a su formación italiana⁸³². Este segundo artista, o taller, familiarizado con un italianismo postgiottesco⁸³³, 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 Alcoy⁸³⁴, sino para enriquecer su corpus inicial, algo que quizás corrobore la presencia de ambos talleres en una misma página⁸³⁵.

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 códice por parte del jurista a través de una iconografía muy parecida a la que se encuentra en el folio 1r de los *Usatges* de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Se advertirá que es la usual escena de presentación, tan frecuente a lo largo de los siglos medievales. 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 de

830 COLL I ROSELL, 1995b, pp. 110-111.

831 ESCANDELL, 1992a, p. 275.

832 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, luego realizara otros para dicho magnate. COLL I ROSELL, 1995b, pp. 115-116. Remito también a ALCOY, 2000, p. 74 y 81.

833 ALCOY, 2000, p. 72.

834 Al afirmar que se desconoce el motivo por el que los primeros artífices dejaron inacabada la obra: ALCOY, 1991b, p. 123.

835 De acuerdo con PLANAS, 1997, s/n.

Aragón, que cabría identificar con Alfonso II presidiendo las cortes de Paz y Tregua⁸³⁶. 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 laicos y eclesiásticos dispuestos en otros dos registros. Como ocurría con las composiciones de los anteriores *Usatges* vaticanos, 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. 137] En el mismo folio se observa, justo debajo de la ilustración, la inicial D⁸³⁷ cuyo campo, de oro con delicada filigrana blanca, encaja el busto de un monarca que, ciñendo corona floronada sobre sus largos y rubios cabellos, barbado y vestido con paletoque liso con anchas mangas ribeteadas en blanco, señala el texto que encabeza.

[FIG. 138] 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 identificable con un macero⁸³⁸ que lleva, en su diestra, un banderín con el señal real⁸³⁹. 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: 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.

836 El incipit dice: «*Has paces consituit Ildefonsus rex aragonum anuus Jacobi primi Regis aragonum*».

837 De «*Divinarum et humanarum rerum*».

838 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 (BNM: Ms. 5986).

839 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, cuando 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. 139] Al margen de la iconografía inserta en el folio 63v, que se refiere al tratado *De Batalla* y que no integra figuración real, 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 manifestas, 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 códice antes citadas, como la preferencia por los fondos dorados con decoración de filigrana blanca o la utilización de arcuaciones que enmarcan y ensalzan figura del rey, esta vez cubierto por un manto azul bordado con series de tres puntos y ribete blancos. 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 C⁸⁴⁰. El hecho que se encuentre observando la escena anterior y que quizás también la señale, ha llevado a pensar en que el soberano sanciona lo que sucede en la viñeta colocada inmediatamente encima⁸⁴¹.

Al margen de la inicial N⁸⁴² del folio 75r, cuyos extremos se prolongan con decoración de clara ascendencia boloñesa, y donde sobresale el busto de un rey que sostiene un libro entre sus manos⁸⁴³, llama la atención [FIG. 140] 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 ciudad⁸⁴⁴. 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. 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 color

840 De «*Cum ad excellentiam regalem*».

841 COLL I ROSELL, 1995b, p. 81.

842 De «*Noverint universi*». Ibídem.

843 El monarca ha sido identificado con Alfonso II pues el texto menciona la aprobación de las cortes de Monzón: «*Incipiunt o[mn]ia statuta perpetua et privilegia et ordinationes facte in curia Montissoni per dominum Regem Alfonsum*».

844 «*Confirmatio facta per dominum Regem Iacobum secundum. De omnibus libertatibus ac totius Cathalonie*».

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. 141] 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 que, 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. Esquema más tradicional es el de la iluminación iniciadora de las «*Constitutiones 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.

[FIG. 142] A continuación sobresalen dos iniciales I⁸⁴⁵ cuyos campos insertan dos reyes entronizados. Pese a las analogías existentes entre ambos –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 sólo cambian en color a excepción del manto; o la corona floronada que ciñe sobre sus rubios y ondulados cabellos–, existen algunas diferencias dignas de mención. La más destacable es 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. Algo más

845 De «*In dei nomine*» e «*In nomine domini*», respectivamente.

dispar es la siguiente I⁸⁴⁶ 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. 143] 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.

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 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 excluidos⁸⁴⁷. 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. Una última inicial se encuentra, como viene siendo tradicional, justo debajo de la viñeta del folio 139r: se trata de una I⁸⁴⁸ que presenta en su campo, como viene siendo habitual, 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 par-

846 De «*In dei nomine*».

847 «*Capitula facta super salariis iudicum, advocatorum et procuratorum ac et arbitrorum*».

848 De «*Iacobus dei gratia Rex Aragonum Valencie ac Murcie et Comes*».

ticipó en la iluminación del códice. Bajo una arquitectura con claras reminiscencias italianas, se desarrollan las cortes de Montblanc 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 centro 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 rey⁸⁴⁹.

[FIG. 145] El siguiente conjunto de representaciones reales se encuentra dentro de los *Usatges de Barcelona* procedentes de Ripoll y conservados, en la actualidad, en el ACA⁸⁵⁰. Sus textos, que incluyen una compilación de derecho condal y real, además de dos textos canónicos⁸⁵¹, presentan gran número de capitales decoradas que, pese a su 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 desconocen⁸⁵² no se llevó a término, pues los espacios destinados a los recuadros han quedado definitivamente en blanco, a excepción del primer folio.

Un primer estudio, llevado a cabo por Coroleu⁸⁵³, 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 posterior⁸⁵⁴ se vio alterada

849 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: ALCÓY, 1991a, p. 152.

850 (ACA: Ms. 32 de Ripoll). Fue estudiado con gran profundidad por COLL I ROSELL, 1994c, pp. 21-36. Posteriormente fue publicado, con algunas alteraciones, en COLL I ROSELL, 1995b, pp. 189-220.

851 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 *ibidem*, p. 192.

852 Supone razones de raíz práctica *idem*, p. 198.

853 COROLEU, 1890. Citado en *Id.*, p. 195.

854 BEER, 1909-1910, pp. 137-170, 230-280, 299-320, 329-365, 492-520, lo fecha de igual modo –véase las pp. 497-498–, al igual que también lo hace GARCÍA VILLADA, 1973, p. 15. Por su parte, BOFARULL, 1931, p. 40 supone que es del XIV, como también lo creen DE BROCA, 1913-1914, p. 359; y PONSÍ, 1975, p. 313. Citados, todos ellos, en COLL I ROSELL, 1995b, p. 195.

tras el estudio de Bohigas, quien concretaba su elaboración en una fecha no muy posterior a 1333, pues son de este año las últimas cortes señaladas en el cartulario⁸⁵⁵. Todavía hoy se acepta esta última propuesta.

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 ilustraciones⁸⁵⁶, 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. 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 la que el *Imperator*, fuente de ley humana, solía aparecer en solitario en la mayor parte de sus tratados⁸⁵⁷. De gran 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. 146] 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 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 insubstanciales.

[FIG. 147] 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. 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

855 BOHIGAS, 1960, pp. 55-57.

856 Según indica la paleta cromática, mucho más brillante y matizada y la mayor superioridad o calidad en el dibujo: COLL I ROSELL, 1995b, p. 198.

857 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 BMEE.

de su vestimenta, color uniforme tan sólo quebrado por el rojo del revés de su manto. Bastante análoga es la del folio 49r, cuya O⁸⁵⁸, enmarcada por un recuadro profusamente decorado, inserta a Jaime II con la misma actitud e igual indumentaria.

[FIG. 148] Para finalizar, tan sólo restan por ver los campos de las letras N⁸⁵⁹ 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.

[FIG. 149] Estilísticamente este manuscrito guarda importantes relaciones con el llamado *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, que se conserva en dicha ciudad⁸⁶⁰ y que fue ejecutado por las mismas fechas que la anterior compilación⁸⁶¹. 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 arquitectónicos⁸⁶². La verdad es que una sola ojeada pone de manifiesto todas estas afinidades.

Finalmente datado entre 1333 y 1336⁸⁶³ presenta, bajo la ya tradicional forma de los tratados jurídicos de origen bizantino-italiano⁸⁶⁴, gran diversidad de viñetas e iniciales que contienen figuración real. Quizás elaborado en el mismo escritorio

858 De «*Ordinata*».

859 De «*Nos*».

860 «*Usatici et Consuetudines Cataloniae et Constitutiones Provinciales et Sinodales*» ACLI. (Ms. 22). Está conformado por una serie de escritos que integran constituciones, derechos y costumbres feudales referidas a Cataluña y, en concreto, las *Consuetudines ilerdenses* de Guillem Botet, las *Constituciones Sinodales Tarraconenses* y las *Sinodales leridanas*.

861 Coll publicó un estudio en 1991, que volvió a publicarse en 1995b. Anteriormente, también había sido analizado por BOHIGAS, 1960, vol. II.I, pp. 52-55; y ALCÓY, 1991a, pp. 59-61.

862 COLL I ROSELL, 1995b, pp. 198-199.

863 Previamente al análisis de Coll y conforme a Bohigas, se había pensado que la datación de este manuscrito era posterior a 1359. Sin embargo, para el primero de ellos, que la última constitución reseñada corresponda a las cortes de Montblanc de Alfonso IV, de 1333, y que se hayan intercalado bajo el cetro de Pedro IV dos cuadernos independientes, lleva a sugerir que el códice debió de ser realizado entre 1333 y el año del advenimiento de dicho monarca, 1336: *ibidem*, p. 152.

864 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 Cabrera⁸⁶⁵, evidencia claras simonías 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 civil 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.

La primera de las viñetas, como viene siendo usual, ilustra el comienzo de los *Usatges* con Ramón Berenguer I y Almodís 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. 150] 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 C⁸⁶⁶, 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 una transposición de las cabezas de los soberanos repartidos por las viñetas que encabezan cada uno de los capítulos. Muy similar a ésta son las capitales D, P, A y N⁸⁶⁷ de los folios 91r, 92v, 96r y 135r, respectivamente, que presentan sutiles al-

865 COLL I ROSELL, 1995b, p. 152.

866 De «*Cum temporibus*». Inicia los «*usatici instituit dominis ildefonsus primus rex*».

867 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.

teraciones concentradas en las ornamentaciones de las coronas, a veces con sucesión de carbunclos, o en la de los cuellos, como perlados o líneas de filigrana, además de utilizar distinto colorido para su vestimenta.

[FIG. 151] Ha sido identificado con Pedro III el monarca que aparece en la segunda de las viñetas que encabeza las «*Constitutiones illustrissimi principis domini Petri Dei gratia regis Aragonum edicte in generali curia Barchinone*»⁸⁶⁸. 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 palacio⁸⁶⁹. 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 huir 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.

[FIG. 152] 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 I⁸⁷⁰ 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. 153] 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

868 COLL I ROSELL, 1995b, p. 158.

869 Advertía Coll 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: ibidem, p. 160. Se recordará que esta figura había sido indicada en el análisis concerniente a los *Usatges i Constitucions* (APL), 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.

870 De «*In dei nomine*».

se ha dicho que estas cortes han sido las últimas iluminadas por el primer maestro pintor, contemporáneo al reinado del Benigno⁸⁷¹, existe una 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 cuadríbuladas 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. 154] 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 anteriores. Al margen de las cuestiones relativas al estilo⁸⁷², 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.

Para finalizar, se hará alusión a una figura grotesca que configura la letra J⁸⁷³ 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 jerarquía⁸⁷⁴.

871 COLL I ROSELL, 1995b, p. 168.

872 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.

873 De «*Jacobus dei gracia rex aragonum maioricarum valencie comes barchinone urgelli et dominus montispesulani*».

874 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*».

[FIG. 155] Concluido el estudio del códice leridano, el análisis debe proseguir, según el orden cronológico, con el conocido como *Primer llibre verd* que, de hacia 1333-1343⁸⁷⁵, se conserva en Barcelona⁸⁷⁶. Parece ser que resultado de un primer intento de recopilación de los primeros privilegios de esta ciudad⁸⁷⁷, sus folios, en buena medida 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 italianizante⁸⁷⁸.

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. 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 II⁸⁷⁹ 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. 156] Las características de estirpe francesa se denuncian con mayor claridad en el busto de Alfonso II⁸⁸⁰ 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. [FIG. 157] Por invitar su campo a esta composición, en todas las iniciales I⁸⁸¹ el soberano se muestra en pie. Así, siempre sobre un fondo bien delimitado, el rey, 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 monarca, la irradiación de tallos vegetales o la colocación de arquitecturas góticas que actúan

875 Pues las últimas cortes son las de Montblanc, 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, 1960, p. 73. Con esta fecha precisaba una datación mucho más amplia ofrecida en BOHIGAS, 1947-1951, p. 149. También comparte esta datación COLL I ROSELL, 1995b, p. 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: RIERA, 2000, p. 7.

876 (AHCB: L-8). Catalogado también con el nombre de *Privilegios de la ciudad de Barcelona*.

877 Intento fallido, quizás, por la poca calidad de las copias de los documentos, traslaciones por otra parte incompletas: RIERA, 2000, p. 7.

878 BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 73; y COLL I ROSELL, 1995b, p. 227.

879 Según parece deducirse de la intitulación «*Petrus dei gra rex Aragon et comes barchinone*».

880 Pues el rey se intitula «*Alfonsus dei gracia rex aragon, maioric et valencie ac comes Barchinone*».

881 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, 1960, vol. II.I, p. 73, fig. 27.

a modo de dosel. También señalan el texto las últimas dos iniciales, la primera de ellas con Ramón Berenguer I⁸⁸², quien aparece con todos los atributos propios de la realeza, y la segunda con el busto de Pedro III⁸⁸³.

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 antonomasia⁸⁸⁴, cartularios que comparten tal serie de paralelismos que han hecho suponer a algunos estudiosos que uno no era sino la copia del otro⁸⁸⁵.

[FIG. 158] El primero de ellos, el mal llamado *Usatges de Ramón Ferrer*⁸⁸⁶, cuyos pliegos contienen constituciones que alcanzan hasta el año 1364, exhibe tres ilustraciones, una de las cuales incluye una representación de un rey de Aragón⁸⁸⁷. Parece ser que encomendado por el mismo municipio hacia 1346⁸⁸⁸ como un segundo intento de compilación⁸⁸⁹, los 234 folios del compendio legal evidencian que es una obra muy cuidada en su ejecución. De problemática datación⁸⁹⁰ y fruto de un italianismo local asimilable a las obras del taller de los Bassa⁸⁹¹, sus iluminaciones encabezan los *Usatges*, las *Consuetudine Cataloniae* de Pere Albert y los *Privilegios de Barcelona* respectivamente. 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

882 El texto señala: «*Carta donationis quam facit Raimundus comes barchinone*».

883 Pues el texto lo intitula: «*Petrus dei gracia Aragonum et Sicilie rex*».

884 Ambos se conservan en el AHCB (Ms. L.9 y L.10, respectivamente).

885 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. GONZÁLEZ NÚÑEZ, 1929, p. 221, núm. 1. Citado ESCANDELL, 1992b, p. 304. De hecho, ambas recopilaciones se inician con un índice y recogen, entre los preliminares, el texto del juramento que debía ser pronunciado por los concejales, los *usatges* y las constituciones comunes. *Ibidem*.

886 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, 2000, p. 7.

887 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, 1960, vol. II. I, p. 137.

888 *Ibidem*.

889 Recuérdese el ya analizado *Primer llibre verd*.

890 Pere Bohigas las insertaba dentro de la segunda mitad del siglo XIV. BOHIGAS, 1947-1951, p. 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 I ROSELL, 1995b, p. 227.

891 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*.

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. 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.

[FIG. 159] De contenido prácticamente idéntico en sus primeros 194 folios al código anterior es el primer volumen⁸⁹² del llamado *Tercer llibre verd* o *Llibre verd* por excelencia, único tomo de todos ellos que está iluminado⁸⁹³. En este primer volumen⁸⁹⁴, 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 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 colaboradores⁸⁹⁵. 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 1370⁸⁹⁶. Sin embargo, a pesar de esta tardía intervención, en la actualidad

892 La compilación consta de cuatro tomos o volúmenes de distinta cronología.

893 Las miniaturas se localizan en los documentos que alcanzan hasta 1345: ESCANDELL, 1992b, p. 304. El análisis más reciente sobre sus miniaturas es el de YARZA, 2005, pp. 99-159, que apareció dentro del volumen de estudios que acompañó a la publicación facsímil.

894 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, 1962, p. 46.

895 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. ALCOY, 1988b, pp. 552-553, citada en ESCANDELL, 1992b, p. 304. Remito también a COLL I ROSELL, 1994a, p. 284, y 1995b, p. 230. Véase también síntesis en YARZA, 2005, pp. 141-156.

896 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) fue-

existe consenso suficiente como para afirmar que las ilustraciones más numerosas y más antiguas responden a una intervención anterior a 1348 y que, según Coll, podría llegar a situarse entre 1342 y 1345⁸⁹⁷.

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 II⁸⁹⁸, recibiendo homenaje por parte de un vasallo, iconografía acorde con el *incipiunt* que le acompaña inmediatamente debajo⁸⁹⁹. 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 medievales. Dentro de la habitación, decorada en sus muros mediante recursos arquitectónicos como arcuaciones y zig-zags⁹⁰⁰ (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* leridanos. 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 fórmula.

[FIG. 160] También inserta en el folio 49v, se halla la S⁹⁰¹ 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 texto⁹⁰². Lo curioso de la representación es que si no fuese por la corona que ciñe sobre su cabeza, diría-

ron copiados por otra mano: BOHIGAS, 1947-1951, p. 152. Más adelante especificaba que no podían ser muy anteriores a 1383: BOHIGAS, 1960, p. 141. Por su parte, Domínguez Bordona suponía que su copia más antigua era fechable hacia 1345: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 143, mientras que Dalmasés y 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 / JOSÉ, 1984, p. 260. Coll abogaba por una cronología que abarca los años 1342-1345, COLL I ROSELL, 1995b, p. 230, y Riera suponía, por el tipo de letra, que fue escrito entre 1345 y 1348 con algunos añadidos posteriores: RIERA, 1999b, p. 188.

897 Recapitulación extraída de ALCOY, 2000, p. 93. Remito también a la ofrecida en ESCANDELL, 1992b, p. 304. Para mayor información, véase COLL I ROSELL, 1986-1987, pp. 460-463.

898 Ibídem, p. 471.

899 «*Incipiunt consuetudines cathalonie inter dominos et vassallos*».

900 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 BL y a las del *Psalterio de Canterbury* conservado en la BnF. Más adelante se recuperará esta cuestión.

901 De «*Sí*».

902 Que también fue identificado por Coll con Alfonso II. COLL I ROSELL, 1986-1987, p. 471.

se que se trata de un cetrero, y no de un rey, si bien la halconería fue una actividad documentada en el entorno áulico de nuestros soberanos⁹⁰³. Así, barbado y coronado, vestido con 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 rapaz, quizás un halcón. [FIG. 161] También sobre el mismo tipo de fondo reticulado se recorta la siguiente figuración que acaso represente, según Coll, a un infante⁹⁰⁴. 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. El hecho de que ilustre un documento emitido por Pedro II y la constatación de que en el repertorio iconográfico del rey de Aragón existan figuraciones regias sin más insignias que el señal real en sobrevestas y escudos, nos permite conjeturar si, en realidad, no sería una imagen del mismísimo rey⁹⁰⁵.

[FIG. 162] Algo 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 1198⁹⁰⁶. A la izquierda de la composición, el monarca 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. 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. Análoga también a estas últimas es la letra del folio 328r, don-

903 Sobre esta cuestión remito a VINCKE, 1972, pp. 57-70. En esta línea, cabe destacar que consta la figuración de un rey con un halcón en sus manos en una caja que Jaime II cedió 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, 1948, vol. II, p. 216, núm. 296, se ha extraído del artículo de VINCKE, 1972, pp. 65-66, n. 63.

904 COLL I ROSELL, 1986-1987, p. 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.

905 También advierte si podría ser una imagen del rey, YARZA, 2005, p. 136.

906 SOBREQUÉS (dir.), 1992, p. 150.

de 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 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. 163] 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 rey 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 1200⁹⁰⁷.

[FIG. 164] 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 texto⁹⁰⁸. Por su arquitectura, que no trata de recrear el ambiente en el que estas asambleas tenían lugar⁹⁰⁹, 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 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, todos laicos, 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. 165] 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 I⁹¹⁰. El soberano, 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. Semejantes a esta primera son las otras íes insertadas en los folios 88v, 102v,

907 Ibídem.

908 «*Constitutio pacis et tregue [...] per dominum jacobum regem primus*».

909 Porque, como advertía Yarza, estas cortes de 1333 parecen celebrarse en un espacio profano vinculado al palacio cuando, en realidad, tuvieron lugar en la iglesia gótica de Sant Miquel de Montblanc: YARZA, 2005, p. 123

910 Aunque en alguna publicación había sido identificado con Martín I: SOBREQUÉS (dir.), 1992, vol. III, p. 379.

109v y 251r⁹¹¹. 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.

[FIG. 166] Volviendo al orden establecido por el código, 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 código; la I ubicada en el folio 135v que representa al infante Alfonso⁹¹². 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 XIV y utilizadas también, conforme a la iconografía conservada, por los miembros de la realeza⁹¹³.

[FIG. 167] 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 concierne no sólo a las insignias sino también a la indumentaria. Lo cierto es que esta misma iconografía, constituida por busto de frente con corona y con cetro florde-lisado inclinado de izquierda a derecha, fue acogida también por el rey de Aragón para modelar uno de sus sellos personales⁹¹⁴ unas décadas después.

[FIG. 168] Más compleja es la viñeta del folio 102v que inicia los estatutos y ordenaciones dictaminados por Jaime II para el gobierno de la ciudad de Barcelo-

911 Representan a Pedro III y a Jaime II.

912 El texto comienza: «*Infans Alfonsus [...] regis aragonum primogenitus*».

913 Puiggarí 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»)»: PUIGGARÍ, 1890, pp. 126-127 y 319-320. Citado en COLL, 1986-1987, pp. 488-489.

914 Como se observa en el capítulo dedicado a monedas, esta iconografía no se adopta en el género numismático hasta tiempos de Juan II.

na. 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. 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 III⁹¹⁵. 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. 169] 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 procures*⁹¹⁶. [FIG. 170] 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 cetro floronados como insignias propias de su condición. [FIG. 171] 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 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, cinturón con hebilla sobre las caderas.

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,

915 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. SOBREQÜES (dir.), 1992, vol. II, p. 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.

916 *Ibidem*, p. 164.

destacan no sólo las grandes arquitecturas que acogen ciertas escenas y cuyas formas recuerdan las exhibidas en el *Decreto de Graciano* conservado en Londres⁹¹⁷ o en el *Psalterio de Canterbury*⁹¹⁸, anterior en el tiempo, sino también la perspicaz colocación y posición de algunos personajes que consiguen evidenciar distintos planos en una misma ilustración⁹¹⁹.

[FIG. 172] Igualmente de origen barcelonés son los más tardíos *Usatges de Barcelona* fechados ya en el siglo XV⁹²⁰. 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 seglares 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 Aragón⁹²¹. A pesar de este semblante soberano, ofrecido sobre todo por el atributo de la corona, los términos «*Incipit usatici barchinone*» denuncian que la efigie debe de representar a Ramón Berenguer I, quien fue redactor de dicho compendio jurídico. No obstante, para ilustrarlo, el miniaturista evocó una imagen del rey de Aragón en majestad.

[FIG. 173] 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*⁹²², 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»⁹²³. 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

917 (BL: Ms. Add. 15274). Cuestón advertida en BOHIGAS, 1962, p. 46, que fue ampliamente analizada por COLL, 1994a, pp. 278-290.

918 (BnF: Ms. Lat 8846).

919 «Siguiendo una concepción básicamente giottesca pero no exenta de estilismos martinianos». COLL, 1994a, p. 284.

920 (ACA: Ms. Ripoll, 38). DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 26. Años más tarde, en BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 58 se ofrecía una más prematura datación aunque también posterior a 1360.

921 En la parte inferior, escudo con las primeras palabras de la salutación angélica «*ave maria gratia plena*», sostenido por dragones.

922 (AHCB: Ms. I-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: RIERA, 1999a, p. 187.

923 Más información sobre la importancia jurídica de los comentarios en SOBREQUÉS I VIDAL, 1978, pp. 61 y ss.

talleres más prósperos de la ciudad condal⁹²⁴. 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 manufacturas⁹²⁵. Se ha sospechado que, en realidad, fue fruto de la mano de Bernat Raurich, artesano también mencionado en algunos documentos relativos al códice⁹²⁶; siguiendo esta línea, se ha llegado a sostener que Bernat Martorell habría proporcionado el trazo dejando la ejecución en manos de otros pintores de su taller⁹²⁷, mientras que otros piensan que el maestro simplemente contrató la obra⁹²⁸.

Dentro de una amplia estancia porticada se asiste a una ceremonia de donación. Sentados sobre bancos, un grupo de *consellers*, identificados por Agustí Durán⁹²⁹, ataviados con la indumentaria y el tocado de color carmesí, reciben, de manos de un anciano tonsurado⁹³⁰, 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 de individuos que asisten al acto, personajes que, a su vez, otorgan mayor riqueza por sus vestimentas y complementos⁹³¹ 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

924 Así lo afirmaba Agustí Durán, especificando que otro iluminador, Bernat Raurich, se había encargado de las iniciales del códice, pues había cobrado 61 sueldos y 8 dineros por la realización de dicho trabajo: DURÁN I SANPERE, 1917, pp. 70-71.

925 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 182; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 345; ALCOY, 2000, p. 128.

926 Vid. nota anterior.

927 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, p. 13 y, del mismo autor, 1958, p. 182.

928 PLANAS, 1998, p. 48.

929 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, 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 les han formades*»: SANPERE, 1906, vol. I, p. 240. Citado en DURÁN I SANPERE, 1917, p. 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 el rey y de ser él el receptor del libro que le entrega el compilador. DURÁN I SANPERE, vol. III, 1975b, p. 105.

930 El jurista trabajó en los comentarios durante 60 años «*recoigllint les obres de molts antichs pratics qui han scrit o glosat sobre los Usatges*»: DURÁN I SANPERE, 1917, p. 69.

931 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*, p. 76.

un rey, que sienta sobre trono curul rematado por cabezas de dragón⁹³² 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 composición⁹³³. 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 difundida⁹³⁴, y otros, los menos, opinan que no es sino un varón, quizás su esposo Alfonso⁹³⁵. 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 gubernativo⁹³⁶. [FIG. 174] Por otro lado, no deja de llamar la atención de que este tipo de tocado, pese a dejar visibles los cabellos sueltos, signo interpretado como usual en el tocado masculino⁹³⁷,

932 Trono relativamente frecuente en cartularios anteriores, como el *Libro de Privilegios del reino de Mallorca*, por ejemplo.

933 Agustí Duran señala que, fuera cierta o no 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*. Existen descripciones que reflejan una escena muy semejante, 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 ceti 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, p. 337. Citado en DURÁN I SANPERE, 1917, p. 74 y, del mismo autor, 1975b, vol. III, pp. 101-105.

934 *Ibidem*, pp. 73-73; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 39, y, del mismo autor, 1958, p. 182; IGUAL, 1950, p. 30 –quien además añadía que su semblante reflejaba la triste y melancólica historia de su vida–; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 345; SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 267; o RIERA, 1999a, p. 187.

935 ESPAÑOL, 2001c, p. 43 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».

936 Suposición defendida, entre otros, por IGUAL, 1950, p. 30 y RIERA, 1999a, p. 187.

937 ESPAÑOL, 2001c, p. 43. De hecho, es un tocado parecido al que se aprecia en las cabezas de los reyes del retablo de San Jorge (ML), obra de Bernat Martorell de hacia 1430-1435, o del retablo de Sant Pere de Púbol (MAG) que, fue fruto de su taller, se realizó hacia 1437-1442.

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*⁹³⁸. Para finalizar, se señalará uno de los losanges blasonados que se incluyen en la fantástica orla que rodea la composición y que, flanqueado por otros dos que insertan el emblema de Barcelona, 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. Debe concluirse pues que no hay nada que permita afirmar o descartar con rotundidad cualquiera de las dos identificaciones propuestas hasta la fecha, motivo por el cual se ha decidido incluir esta problemática efigie en el presente estudio.

[FIG. 175] Finalmente, de gran colorido es la viñeta que se incluye, a manera de frontispicio, dentro del incunable que alberga los *Usatges i constitucions de Catalunya* fechado por la mayoría de autores en 1495⁹³⁹. Prácticamente análoga a la estampa grabada en xilografía por Pere Miquel en otro incunable de aquel mismo año⁹⁴⁰, 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 flordelisa 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.

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

938 (AHCB: 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, aunque en Castilla sí es posible encontrarlos.

939 (ACA: Incunable C.C.I.I. 49). ALCOY, 2000, p. 132, fecha la iluminación del grabado en 1493.

940 ESPAÑOL, 2002, p. 345.

edición estampada de estos *Usatges*⁹⁴¹. 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.

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* de Alfonso X⁹⁴² 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 Cortes⁹⁴³, 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 siglo⁹⁴⁴, o diversas miniaturas que representan escenas de parlamentos, como evidencian el más tardío caso inglés de Eduardo I, ya de época de los Tudor⁹⁴⁵, o el germánico del duque Eberhard de Wüttemberg, también del siglo XV⁹⁴⁶.

El Vidal Mayor y otras compilaciones

El último epígrafe de las compilaciones jurídicas arranca con uno de los más importantes cartularios del siglo XIII. [FIG. 176] Me refiero, 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 a Estados Unidos, donde todavía hoy se encuentra⁹⁴⁷. La

941 Ibidem.

942 (BL: Ms. 20.787).

943 Es lo que ha sido expresado como *lit de justice*.

944 En realidad es una escena de donación, aunque inspirada en este tipo de escenas de cortes que destacan especialmente la figura del legislador.

945 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 (CW: Ms. 2).

946 La imagen, que procede de la WLS, es una copia del siglo XVI de un original fechado hacia 1400: BARLETT, 2002, p. 103.

947 (JPGM: Ludwig, XIV, 4). La interesante peripecia sufrida por el código se explica en IGLESIAS, 1989, pp. 9-10. Véase también DELGADO ECHEVARRÍA, 1988, pp. 129-131. Sumarias re-

aparición, en 1989, de su edición facsímil acompañada por un volumen de estudios, posibilita a todos un fácil acceso al mismo.

Gran parte de la importancia del código se debe a su propia naturaleza. Fue 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 unificado⁹⁴⁸: es lo que González Antón ha denominado «proceso de territorialización empírica» del derecho⁹⁴⁹. 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 Huesca⁹⁵⁰. 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 gobierno⁹⁵¹, 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 Europa⁹⁵², pues su huella puede rastrearse a través de las características internas de los escritos legislativos, y a través de las externas, como es el caso de la miniatura expuesta entre sus páginas⁹⁵³. Es precisamente el conjunto de sus magníficas y diversas ilus-

ferencias en COHEN, 1997, p. 57. Síntesis sobre lo que se conoce actualmente acerca del código en DELGADO ECHEVARRÍA, 2009.

948 Sobre esta diversidad foral vid., entre otras obras, UBIETO, 1989a, pp. 13-16 y 26-41; y DELGADO ECHEVARRÍA, 1997.

949 GONZÁLEZ ANTÓN, 2000, p. 119.

950 El código fue descubierto y editado por TILANDER, 1956, vols. I-III.

951 GONZÁLEZ ANTÓN, 2000, p. 119.

952 En Castilla dicho compendio se llevó a cabo en tiempos de Alfonso X mediante el *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. Más información ibidem, pp. 16-17.

953 Un extenso corpus sobre la miniatura boloñesa contemporánea se encuentra en CONTI, 1981. En opinión de Coll, la asimilación de las técnicas librarias e ilustrativas boloñesas se debió a la importación de códigos de factura italiana y, más adelante, completando, copiando o imitando estos códigos con las tipologías autóctonas de los países de origen de los juristas. Como indicaba Wagner, la preponderancia jurídica boloñesa era, por entonces, manifiesta en todos los países del resto de Europa: WAGNER, 1989, núm. 25, p. 167. La influencia de la universi-

tracciones otro de los elementos que hacen de esta compilación un código de capital importancia⁹⁵⁴.

Examinadas con minuciosidad por Lacarra Ducay⁹⁵⁵, 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 texto⁹⁵⁶; es decir, siempre se someten y siguen el texto correspondiente y, por tanto, muestran muchos de los 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 manuscrito⁹⁵⁷, si bien las de menor dimensión nada tienen que envidiar a aquellas en lo que a técnica y mecanismos de composición se refiere. Del mismo modo, el código se enriquece con profusión de elementos marginales que evidencia la creatividad del maestro o maestros que intervinieron en su decoración. Más adelante se hará 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, casi siempre, con largo cetro flordelisado o espada desenvainada sostenidos con su mano izquierda⁹⁵⁸. 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 es-

dad de Bolonia en la documentación medieval de la Corona de Aragón fue estudiada por MIRRET, 1915-1916, pp. 137-155. Ambos citados en COLL I ROSELL, 1995a, p. 461.

954 Realizó una descripción de todas ellas WAGNER, 1920. Citado en TILANDER, 1956, p. 12.

955 Quien, además, ofrece un estado de la cuestión acerca de la obra: LACARRA DUCAY, 1989, pp. 115-166.

956 Entonces, en términos de Weitzmann, «de ayuda visual para el texto». WEITZMANN, 1990, pp. 82 y ss.

957 En las láminas se ha empleado, por razones prácticas, el mismo espacio para cada una de las imágenes, de modo que no se diferencian visualmente las capitales introductorias de cada uno de los libros del resto de ilustraciones.

958 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; 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: véase descripción en STEANE, 2001, p. 152.

cena, 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 Grabar que la iconografía de los tribunales, juicios, condenas y ejecuciones, es decir, aquella englobada dentro de lo que podría denominarse «función judicial» era sólo una prerrogativa del poder político, es decir, del emperador o de un magistrado que oficiaba en su nombre; el juez en nuestro caso. Por ello, 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 libertad⁹⁵⁹. Así, del mismo modo que es Jaime I quien decide organizar una nueva compilación de leyes «*por los quales fueros el dito regno sea governado*»⁹⁶⁰, puesto que no es sino a él a quien corresponde tal función, también es su persona quien posee el derecho de su aplicación⁹⁶¹. Y de ahí el porqué de su iconografía⁹⁶².

Sintetizados, a grandes pinceladas, los aspectos que comparten la mayoría de figuras regias del código, se procederá a comentar, siguiendo en gran parte las opiniones de Lacarra Ducay, las más significativas escenas 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*⁹⁶³ pero, en coherencia con la disposición interna de la obra, se seguirá con el orden por ella impuesto⁹⁶⁴.

La primera, ubicada en el folio 1r, representa, dentro de una gran N⁹⁶⁵, el momento en el cual Jaime I, de acuerdo con los miembros de su corte, encarga al obis-

959 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: Detalles en GRABAR, 1994, p. 55.

960 Vid. prólogo de la obra, fol. 1r.

961 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 ANTÓN, 2000, p. 119.

962 No debe olvidarse que, tal y como había mostrado Cassirer, la idea de la justicia es la principal tarea de un estado desarrollado desde Platón hasta el Renacimiento, por lo que una de las funciones constitucionales originales del príncipe era la de actuar como juez: CASSIRER, 1946, citado en APTEKAR, 1969, p. 13.

963 Se había contabilizado hasta 10 el número de capitales mayores: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 143; LACARRA DUCAY, 1989, p. 117, aunque luego rectifica en la p. 160; y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 331, entre otros. Son nueve, puesto que la que encabeza el libro primero es de tamaño mediano.

964 El orden se verá interrumpido en los casos en los que la similitud entre miniaturas obligue a proceder a un análisis común.

965 De «*Nos don Iaumes*»

po de Huesca, Vidal de Cañellas, la ejecución de la compilación jurídica⁹⁶⁶. De los dos registros en los que se divide la composición, incumbe al presente estudio el superior, pues es allí donde se encuentra dispuesto el soberano⁹⁶⁷. 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 Montearagón⁹⁶⁸; 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 obra⁹⁶⁹. 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 le intitula el texto⁹⁷⁰. 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 no debe ser interpretada como una imagen de presentación⁹⁷¹, exhibe al rey con una serie de particularidades que merecen ser señaladas.

Por un lado, 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 en la indumentaria que viste, porque aquí se compone de una especie de sobrecota o pellote gris que deja al descubierto la parte superior de su saya⁹⁷².

[FIG. 177] Mucho menos interesante por su diminuta proporción, que sin duda condiciona la composición, es la minúscula A⁹⁷³ ubicada en el folio 24r. De hecho,

966 Esta escena ya fue identificada por Carderera Solano hacia 1860-1880 según cita LACARRA DUCAY, 1989, p. 118.

967 En el inferior se encuentra un grupo de caballeros que charlan animadamente y que ayudan a interpretar la escena como la celebración de las cortes de Huesca, de 1247.

968 (1205-1248) Tío de Jaime I, pues fue hijo de Alfonso II. A él se alude como «*el nuestro noble thio*». Remito al texto de la segunda columna del fol. 1r.

969 Así referidos: «*a la qual cort fueron aplegados [...] don fferando 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 entença*». Ibidem.

970 Véanse las primeras líneas del documento.

971 Puesto que en esta tipología lo representado es la escena de la entrega del libro por parte del copista o traductor al promotor, conforme a DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1976, p. 287. 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.

972 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 ropa de debajo o el cinturón en el caso de las damas: PUIGGARÍ, 1886, p. 110. También se denominaba pellote, y se representa con bastante asiduidad en las *Cantigas*. Al respecto, remito a MENÉNDEZ PIDAL / BERNIS, 1979-1981, pp. 102-103.

973 De «*Auell qui pone procurador*»

es tan escaso su valor iconográfico que ha pasado por alto en el estudio de Lacarra⁹⁷⁴. 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, incluidos los de los *drôleries*.

[FIG. 178] Más rica en su contenido es la A⁹⁷⁵ 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 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*. 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»⁹⁷⁶ 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 distinción⁹⁷⁷. 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 asaber: 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.

974 Si hace referencia, claro está, a la inicial del margen inferior izquierdo: LACARRA DUCAY, 1989, p. 120.

975 De «*Aqueill o aqueillos de quailquiere alteza sean o condicion*».

976 Vid. fol. 49v.

977 MENÉNDEZ PIDAL / BERNIS, 1979-1981, p. 111.

[FIG. 179] 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 del manuscrito. La letra N⁹⁷⁸ 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 parecen haber sido contruidos por magníficos sillares. Podría pensarse que los personajes se integrarían en el interior de alguna estancia de palacio, pero determinadas cuestiones 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 administradores⁹⁷⁹. Esta acertada hipótesis se ve confirmada por el entorno que envuelve a cada grupo de individuos. Por un lado, el fondo bipartito pues, salvo en esta miniatura y en las de los folios 97r⁹⁸⁰ 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 difieren⁹⁸¹. 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. Sí 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 in-

978 De «*Ningun iuyz et ningun*».

979 KAUFFMANN, 1964. Citado en LACARRA DUCAY, 1989, p. 123.

980 Téngase en cuenta que la de este folio 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 núm. 135v evidencia, sin embargo, sólo una estancia. Se añadirá un dato significativo: su fondo es rojo, al igual que todas las estancias coloreadas en las que se ubica el rey.

981 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.

dicar, 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 interés, como los blancos guantes y el calzado del soberano, probablemente con hebilla en su lado externo⁹⁸²; las tocas altas trenzadas de las dos damas sujetas bajo sus barbillas mediante el barboquejo⁹⁸³; o el atavío del hombre de armas compuesto por la usual loriga cubierta por una cota de armas⁹⁸⁴ 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. 180] 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 E⁹⁸⁵, 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, sólo advertir la colocación de una copa de oro en manos de uno de los hombres de armas que detienen al ladrón⁹⁸⁶. 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

982 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 GARCÍA CUADRADO, 1993, p. 173.

983 También llamadas capiellos. Para más información sobre ellos, vid. *ibidem*, p. 155.

984 No debe denominarse a la pieza sobrevesta o sobreseñal porque no aparece decorada con los blasones. Vid. GUERRERO, 1949, p. 122.

985 De «*El fillo qui face roberia, o furto o homicidio*».

986 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, 1949, p. 122.

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. 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, que se observa tendida en el suelo, alude al delito de homicidio. 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 legal⁹⁸⁷. [FIG. 181] La ilustración del folio 244r, que llena la letra Q⁹⁸⁸, 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 códice, 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. Para finalizar, tan sólo queda por mencionar, dentro de este tipo, la ubicada en la letra E⁹⁸⁹ del folio 256v la cual, salvo algunos detalles en la indumentaria de los soldados, como el casco o *capell*, no presenta novedades.

[FIG. 182] Solamente en una ocasión, en la inicial P⁹⁹⁰ del folio 92r, el soberano está representado en el instante en 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 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 embar-

987 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.

988 De «*Quoando quiere et do quiere iudio o*».

989 De «*Establido es por el rey*».

990 De «*Por reuerentia*».

gado 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 acreedores⁹⁹¹. 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 237r⁹⁹². Veamos. [FIG. 183] La letra A⁹⁹³ 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 distintos⁹⁹⁴, 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. 184] Tampoco presenta insignias el soberano inserto en la C⁹⁹⁵ del folio 129r, que ilustra una ley referente a los aparceros 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: en este caso se ha pretendido figurarlo en pie y rehuyendo una actitud mayestática, talante con el que, por el contrario, se acompañaría por los *regalia* propios de su prerrogativa⁹⁹⁶. 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 obte-

991 Fue así interpretada por DELGADO ECHEVARRÍA, 1988, pp. 134-135. Citado por LACARRA DUCAY, 1989, p. 126.

992 Prescindiendo de la inicial del folio 232v, que debe considerarse de otra naturaleza por presentar al rey cabalgando un caballo gualdrapedo y ataviado con su arnés de guerra.

993 De «*Aquel qui quiere que alguna heredad*».

994 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 DUCAY, 1989, p. 127.

995 De «*Contesce que el seynnor rey*».

996 Esta iconografía recuperada por los otónidas que muestra a los reyes en pie y mayestáticos por encontrarse acompañados de sus insignias se encuentra, en el caso del rey de Aragón, en obras más tempranas, como algún ejemplar de las *Actas del concilio de Jaca*. La tipología se mantendrá en obras posteriores, como ilustran las imágenes del *Rollo genealógico de Poblet* o el ya analizado timbre de oro de Juan I.

nerse sobre otro hombre⁹⁹⁷, 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 miniatura⁹⁹⁸. 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 comodidad⁹⁹⁹. 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 C¹⁰⁰⁰, 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 Kauffmann¹⁰⁰¹.

[FIG. 185] La siguiente miniatura, que inicia el libro IV, es la presentada por la D¹⁰⁰² del folio 135v. En ella, al margen de los problemas de identificación de los individuos¹⁰⁰³, se ve, dentro del castillo según indican las torres cilíndricas laterales y 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 superior 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. Para finalizar con esta serie, tan sólo resta hacer mención a la C¹⁰⁰⁴ 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 acom-

997 GARNIER, 1982, p. 199.

998 De acuerdo con M^a Carmen Lacarra, el texto explica que los aparceros 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 DUCAY, 1989, p. 129.

999 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, 1993, p. 177.

1000 De «*contescio que un*».

1001 LACARRA DUCAY, 1989, p. 130.

1002 De «*Del actor qui demandò la hereditat*».

1003 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 muñeca el brazo del otro no es sino un gesto ritual que alude a la fianza o al fiador: DELGADO ECHEVARRÍA, 1988, p. 133.

1004 De «*El seynor rey don pedro estableció [...]*».

pañan, 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. 186] Así, en la primera capital, la S¹⁰⁰⁵ 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 propiedad¹⁰⁰⁶ degüella a tres corderos, pues la ley se refiere a la regulación de este menester. En la segunda, inserto en otra S¹⁰⁰⁷, 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. 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.

[FIG. 187] 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 A¹⁰⁰⁸ 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 Lacarra¹⁰⁰⁹, 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. 188] Siguiendo con el orden establecido por el *In excelsis*, la siguiente ilustración que debe comentarse es la E¹⁰¹⁰ 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

1005 De «*Si algunas posesiones [...]*».

1006 Conforme evidencia la presencia del árbol y parte de una construcción.

1007 De «*Si algun omne en mont que es de comun*».

1008 De «*Assi como por piedat*».

1009 LACARRA DUCAY, 1989, pp. 135-136.

1010 De «*El deudor qui niega la aver*».

de ellos, a dos pleiteantes ante el rey¹⁰¹¹. 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 caballos¹⁰¹². 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 azul, atribuible a lo musulmán y, entonces, identificable con lo negativo, para el deudor¹⁰¹³. Si bien es cierta esta relación de las lunas con los musulmanes¹⁰¹⁴, 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 Luna¹⁰¹⁵. 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. Inicial que guarda estrechas relaciones compositivas con la anterior es la N¹⁰¹⁶ 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

1011 La inicial inaugura la parte perteneciente a los acreedores y deudores y a cómo resolver sus pleitos: LACARRA DUCAY, 1989, p. 136.

1012 Este tipo de escenas de torneo 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: VAN MARLE, 1931, p. 149.

1013 LACARRA DUCAY, 1989, p. 136.

1014 Es posible que la luna fuera un antiguo emblema de Bizancio de acuerdo con Scott-Giles según cita DE RIQUER, 1983, p. 208.

1015 Para más información, *ibidem*, pp. 207-208.

1016 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 DUCAY, 1989, p. 154.

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.

[FIG. 189] 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.

[FIG. 190] 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 Kauffmann¹⁰¹⁷, 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 códice ha sido invariable en su forma pero no en el color, y el cetro, que remata, como siempre, en flor de lis.

[FIG. 191] 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 C¹⁰¹⁸ cuyo campo presenta la marcha de un ejército compuesto por 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

1017 KAUFFMANN, citado ibidem, p. 147.

1018 De «*Contesce que el omne*».

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 códice jurídico.

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*¹⁰¹⁹, 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 jurídico¹⁰²⁰, 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 artífices¹⁰²¹, 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 sarcástico¹⁰²².

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

1019 «*Curiositates*», en algunos textos medievales. RANDALL, 1966, p. 8. 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.

1020 Una de sus características esenciales. La heterogeneidad de estos grotescos y su nula relación con su contexto es lo que, en opinión de Randall, ha llevado a menospreciar su contenido iconográfico: *ibidem*, pp. 8-12.

1021 LACARRA DUCAY, 1989, p. 166 advertía, en su ejecución, diversas manos que, por su carácter uniforme, debieron de trabajar al unísono o con poca diferencia de tiempo.

1022 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?»: JANSON, 1952, p. 163.

su posible procedencia franca¹⁰²³. 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 centuria¹⁰²⁴, 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. 192] 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*¹⁰²⁵, 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 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 siglo¹⁰²⁶. Del mismo modo conviene advertir la utilización de repertorios decorativos similares de inspiración boloñesa en las orlas¹⁰²⁷, 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, 1270-1290¹⁰²⁸, 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 Zandío como el posible traductor del texto latino¹⁰²⁹, 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*¹⁰³⁰, o si, por el contrario, procedía de aquellas tierras ultrapirenai-

1023 Esta influencia ultrapirenaica ya fue advertida por EVANS, 1949, donde sospechaba un origen inglés, y por KAUFFMANN, 1964, quien abogaba por un origen franco. Citados por LACARRA, *ibidem*, fol. 159.

1024 SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 241. Sobre las relaciones artísticas entre la Corona de Aragón y el reino de Francia es imprescindible el trabajo de ESPAÑOL, 2009,

1025 (BnF: Nouv. Acq. Fr. 1098 y Ms. Lat. 1246).

1026 (MCC: Ms. 433/590) y (BAP: Ms. 3142).

1027 Ya advertido por KAUFFMANN. Citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 143.

1028 Aunque Domínguez Bordona desechaba una datación anterior al reinado de Jaime II (1291-1327). *Ibidem*.

1029 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 DUCAY, 1989, p. 165. IBARBURU, 1994b, p. 201 se adscribe a esta hipótesis.

1030 Joaquín Yarza habla de un arte internacional de origen francés: YARZA, 1995b, p. 81.

cas¹⁰³¹. Lo cierto es que el carácter internacional de sus miniaturas permite ambas posibilidades.

[FIG. 193] 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 Tautavel¹⁰³², ilustraciones que, insertas dentro de 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 hispánicas¹⁰³³. En esta misma línea, algunas investigaciones confirmaron la circulación de libros dentro del marco de la Corona a partir del último tercio del siglo XIII¹⁰³⁴, 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 del siglo XIII¹⁰³⁵ y que, pese a no igualarse en calidad ni en maestría a las 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 Mallorca¹⁰³⁶. Invariablemente, en todas ellas, se presenta una compartimentación en tres registros, diferenciada por el color alterno de sus fondos decorados

1031 Domínguez Bordona creyó que pudiera ser francés o catalán: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 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 DUCAY, 1989, p. 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, 1993, p. 331 o YARZA, 1995b, p. 81.

1032 Los cinco conservados en los ADP (Ms. B. 29, 30, 31, 33 y 34). Joan Ainaud había afirmado que con ellas se iniciaba la evolución de la miniatura gótica catalana: AINAUD, 1990, p. 39.

1033 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 135.

1034 Llevadas a cabo por Rubió i Lluch y Sanchís y Sivera, fundamentalmente. *Ibidem*.

1035 Línea que incidió en la progresiva superación de los bizantinismos todavía imperantes: ALCOY, 2000, p. 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 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 TOUBERT, 1990a, p. 358.

1036 Una breve descripción de las mismas se encuentra en DURLIAT, 1989, p. 259.

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 ejemplar¹⁰³⁷, se dispone quien ha sido identificado como Jaime I¹⁰³⁸ sobre el acostumbrado trono de banco que, en tan sólo un caso, se complementa por cojín de rollo¹⁰³⁹. 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. 194] Por sus analogías iconográficas, no se puede evitar la comparación entre estas últimas composiciones y las figuraciones que llenan los campos de la sigilografía contemporánea del soberano aragonés, 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 Aragón¹⁰⁴⁰. 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 respondía, como ocurría en otras manufacturas¹⁰⁴¹, 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 os-

1037 Es semicircular en los casos del *capbreu* de Clayra y de Millás, y en el de Tautavel. El resto presenta dosel trilobulado.

1038 DURLIAT, 1989, p. 259.

1039 El primer ejemplar de las láminas, que corresponde a Argelès.

1040 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.

1041 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.

cura sobre la cual se distingue, bordada, una cruz templaria¹⁰⁴². 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 época¹⁰⁴³. 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*¹⁰⁴⁴. 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.

Estas singulares viñetas, que parecen proceder del mismo *scriptorium*, han sido puestas en relación, sobre todo, con el *Liber ordinationum capituli ecclesiae Elnensis*¹⁰⁴⁵, 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, muestran la *Maiestas Domini* y a las santas Julia y Eulalia. Estas composiciones, pese a sugerir con timidez ciertas influencias de origen italiano¹⁰⁴⁶, 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 pliegados de las figuras.

[FIG. 195] De iconografía muy frecuente es la inicial E¹⁰⁴⁷ del levantino *Libre de Mostaçaf de la ciutat de València*, fechado en 1371¹⁰⁴⁸. 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 offici del dit mostaçaf»¹⁰⁴⁹. Y es que el libro fue encomendado por los

1042 Durliat advierte que la capa de los templarios era, sin embargo, blanca: DURLIAT, 1989, p. 259.

1043 Según cita ibídem, de acuerdo con ALART, 1867, p. 60.

1044 Adviértanse las concomitancias entre las primeras representaciones con el tipo iconográfico propio de las escenas de donación.

1045 (MMP: Ms. 70). Véase DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 136; DURLIAT, 1989, pp. 159-260; o AINAUD, 1990, p. 39.

1046 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: ALCOY, 2000, p. 69.

1047 De «*En nom de nostre senyor deu*».

1048 La fecha figura en el folio 76, donde se cita una ordenanza sobre mercaderes que data del 27 de octubre de 1371. MATEU IBARS, 1969, p. 122 (AHCB: Ms. 1/71).

1049 JORGENSEN, 1985, p. 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 es-

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 *mostaçaf*, este último recientemente instalado en la ciudad condal¹⁰⁵⁰. La iluminación, que se reduce a la primera página y que quizás fue obra de Mateu Terres¹⁰⁵¹, 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 código, 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 internacional¹⁰⁵², donde se encuentra la imagen figurativa del rey de Aragón. 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 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, 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

tados cristianos medievales en estrecho contacto con el Islam: RIERA, 2000, pp. 14 y ss. No fue hasta 1339, bajo el cetro de Pedro IV, cuando, siguiendo las ordenanzas de Valencia, se adoptó para la ciudad de Barcelona.

1050 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*, p. 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, 1964, p. 40. Sobre la figura del *mostaçaf*, vid. SEVILLANO, 1953, pp. 525-538 y, del mismo autor, 1957, pp. 163-274. Vid también CABESTANY, 1974, pp. 43-45; RIERA, 1983, pp. 21-25; BAJET, 1994. Todos ellos citados en RIERA, 2000.

1051 Quien había iluminado unos libros de privilegios de la ciudad de Valencia. VILLALBA, 1964, p. 40. La posibilidad de esta autoría también la mantiene AGUILERA (coord.), 1988, vol. II, p. 178.

1052 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, 1958, p. 165.

una miniatura poco interesada por la búsqueda de perspectiva y espacialidad. En este sentido, Vicente Aguilera comentaba que, quizás, el intento más conseguido de la época se encontraba en el campo de esta inicial¹⁰⁵³.

[FIG. 196] De origen valenciano y fechado ya hacia 1407-1412 es el *Llibre del consolat de mar*¹⁰⁵⁴, 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 Mediterráneo¹⁰⁵⁵. A pesar del origen barcelonés de su núcleo central, fue en Valencia donde adquirió su formulación definitiva, precisamente la ciudad donde se encargó esta copia¹⁰⁵⁶. Pese a 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 Crespi¹⁰⁵⁷, quien debía iluminarlo, se conocen bastantes detalles acerca del acuerdo y las instrucciones del jurado gracias a las profundas investigaciones de José Sanchís Sivera¹⁰⁵⁸. 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 Valencia¹⁰⁵⁹.

Con temas que se refieren a la historia del Consulado, sus ilustraciones, multitud de orlas que tañen perfiles todavía italianizantes, viñetas e iniciales, guardan ciertas analogías con las del ya examinado *Aureum Opus* alcireño¹⁰⁶⁰ y evidencian,

1053 AGUILERA (coord.), 1988, vol. II, p. 283.

1054 Se conserva en el AMV (sign. A.23). Existe una edición facsímil de 1977.

1055 FERRANDO, 1977, p. XVII.

1056 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*, pp. XVII-XIX. Más información acerca del contenido del códice en *Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico...*, 1955, y el artículo de ALMELA, 1946. Citados en VILLALBA, 1958, p. 31, n. 21.

1057 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, 1960, p. 12. Parece ser que pudo poseer una *botica* o tienda de libreros 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, 1958, p. 27.

1058 SANCHÍS, 1912, vol. IV, pp. 211-246, 296-328 y 444-472; vol. VII, pp. 25-103.

1059 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, magnifica e sumptuosa [...] per modo que dins breu temps hi haie tals principis que sia honor e ornament de aquesta insigne ciutat» (AMV: *Manuals de Consells*, A. 42, fols. 66v, 67r y 67v). En VILLALBA, 1958, p. 31.

1060 Sobre estos parecidos, *ibidem*, pp. 36-37.

a pesar de su despreocupación por la perspectiva y la tosquedad en la ejecución¹⁰⁶¹, gran realismo. Bien es cierto que todas sus miniaturas no suponen ninguna innovación relevante¹⁰⁶², 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 valenciana¹⁰⁶³, y por cuidar ciertos pormenores que conciernen, sobre todo, a la indumentaria¹⁰⁶⁴. 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.

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 trazo¹⁰⁶⁵. 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. 197] Menos saturada está la inicial P¹⁰⁶⁶, 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 negros¹⁰⁶⁷, 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 exhibe corona sobre su cabeza y cetro flordelisado en su mano derecha insignias que, junto al pomo, [FIG. 198] vuelve a ostentar el soberano del folio 101r quien, en pie, encabeza el «*translat de la clausu[l]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*»¹⁰⁶⁸.

1061 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.

1062 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 165.

1063 Recuérdese el *Llibre dels furs* y el ya mencionado *Aureum Opus*, por ejemplo.

1064 Advertido ya por, entre otros, VILLALBA, 1964, p. 59; y AGUILERA (coord.), 1988, p. 292.

1065 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.

1066 De «*Petrus dei gratia rex Aragonum, Valencie, Sardinie et corsice, comesque Barchinone*».

1067 Tipología de suelo también observado en la inicial ubicada bajo la viñeta del folio 15r.

1068 FERRANDO, 1977, p. XXXV.

Es dentro de un estilo calificado como de «híbrido»¹⁰⁶⁹, 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*¹⁰⁷⁰. 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 IV¹⁰⁷¹. [FIG. 199] 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. 200] 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. 201] De volumen mucho mayor es la composición de la N¹⁰⁷² inicial del folio 82r¹⁰⁷³. En ella, cuyo campo ha sido cubierto con pan de oro engalanado con la conocida decoración de fina filigrana blanca¹⁰⁷⁴, 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 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. 202] 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*¹⁰⁷⁵, código elaborado en 1413 a raíz de las súplicas de las cortes de Bar-

1069 En términos de DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 163.

1070 (ARM: 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: URGELL, 2000a, p. 88.

1071 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: MUT, 1991a, p. 336.

1072 De «*Nos petrus dei gra*».

1073 Este mismo folio contiene orla de la cual pende roleo blasonado con escudo cuartelado de Aragón y Mallorca.

1074 Filigrana que, por otro lado, se repite en la caja exterior de la inicial.

1075 (ACA: Cód. Gen. 1.1).

celona 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 latín¹⁰⁷⁶. 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 Dionís¹⁰⁷⁷. 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 II¹⁰⁷⁸. Tal y como ya se ha adelantado, el primer folio de esta compilación contiene, además de una espléndida orla, una inicial C¹⁰⁷⁹ 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 cuadriculada. Imberbe y sentado sobre trono elevado mediante tarima, luce cetro largo sin remate y alta corona flordelisada que se 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 documento¹⁰⁸⁰, a veces para autentificar o validar su contenido. Los espacios que ocupa suelen ser iniciales, pequeños marcos que,

1076 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*».

1077 Todos ellos citados en el primer folio.

1078 DE BROCA, 1918, pp. 375-377.

1079 «*Constitucions generals de Catalunya en llur primitiva ordinacio*».

1080 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 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1979a, pp. 229-239.

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 ilustran¹⁰⁸¹. 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 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 excepciones¹⁰⁸², 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 dóseles 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 1495¹⁰⁸³.

1081 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.

1082 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 Ramon 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.

1083 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.

2.1.2. Conjunto religioso

Este segundo gran bloque está formado por aquellos códices 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*¹⁰⁸⁴, diploma otorgado en 1054 por la reina Estefanía, viuda de García, rey de Navarra¹⁰⁸⁵. [FIG. 203] 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 pergamino¹⁰⁸⁶ 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 parecida¹⁰⁸⁷ 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 levantado¹⁰⁸⁸. 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 paleocristiano¹⁰⁸⁹.

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

1084 Actualmente en la RAH.

1085 La mayor parte de anotaciones relativas a la iconografía pertenecen al estudio que de esta obra hizo DE SILVA, 1980, pp. 260-261.

1086 Parece ser que ha sido recortado en tres piezas.

1087 Soledad de Silva ya afirmaba que la composición se había hecho «al estilo» de los antiguos mosaicos: DE SILVA, 1980, p. 261.

1088 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: FRANCASTEL, 1978, pp. 67-68.

1089 Como evidencian, por citar un sólo ejemplo conocido, las pinturas murales fechadas a finales del siglo IV del cubículo de León, en las catacumbas de Comodila de Roma.

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 Pirineos¹⁰⁹⁰. De la reina Estefanía todavía es menos lo que puede 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. 204] 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*¹⁰⁹¹ 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 hispano puede encontrarse un único ejemplo parecido que es un año posterior al najerense¹⁰⁹². 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 3r¹⁰⁹³ muestra una composición de discutida interpretación¹⁰⁹⁴. 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 identificación¹⁰⁹⁵, lo que la llevaba a sospechar en una influencia del manuscrito riojano sobre el leonés¹⁰⁹⁶. Cierta o no dicha influencia, conviene apuntar que en lo que a iconografía se refiere ambas figuraciones no proponen la misma significación, pues la

1090 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. ISLA, 1999. Sobre el arca-relicario, remito al reciente artículo de BANGO, 2000c, pp. 228-229 por el estudio y las referencias bibliográficas que aporta sobre ella.

1091 (SBB: MSC Bibl. 95). DE HAMEL, 2001, p. 64.

1092 Según la noticia que aparece en el folio 208, en la que se cita a quién ordenó su elaboración, quienes la llevaron a cabo y el año de su confección. DÍAZ Y DÍAZ, 1983, pp. 279 y ss. Citado en ISLA, 1999, p. 186.

1093 Antes folio 6r.

1094 Existen varios estudios sobre sus miniaturas. Entre ellos, SICART, 1981; y YARZA, 1980, p. 104. Una de las referencias más recientes y que aporta abundante bibliografía es la de CASTIÑEIRAS, 2000, pp. 232-234.

1095 Díaz y Díaz lo identifica con el copista y 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, 1999, p. 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, 1994⁷, pp. 167-168. Más información sobre la problemática identificación en GALVÁN, 2001, p. 39 y n. 31-34.

1096 DE SILVA, 1980, p. 261.

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 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. 205] 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 1255¹⁰⁹⁷. 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 Cataluña¹⁰⁹⁸. 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 originales¹⁰⁹⁹.

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 Invención 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 Castilla¹¹⁰⁰. 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

1097 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 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 GONZÁLEZ, 2000, p. 41. Rocío Sánchez Ameijeiras considera que el esquema de este cartulario compostelano no obedeció a un patrón de jerarquía social probablemente por la caída en desgracia del tesorero Bernardo después de haber ascendido a la cancellería regia. De acuerdo con la historiadora, la finalidad de la ilustración de este códice era la de seguir un *stemma* genealógico, pero como genealogía institucional y no carnal para subrayar la estrecha relación entre reino e infantazgo con la sede jacobea: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2009, pp. 61-65.

1098 En Galicia, Asturias y Portugal se denominan *tumbos*; en Castilla se refieren a ellos como *beceros*; en Aragón son *cabreos* y en Cataluña *capbreus*: DÍAZ Y DÍAZ, 1985, p. 11.

1099 *Ibidem*, p. 12.

1100 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 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, 2001, p. 40 y n. 55.

cuales es la que interesa en el presente estudio¹¹⁰¹. De todas ellas, nos afecta la que ilustra el texto del folio 38v pues, única miniatura del códice que exhibe a un monarca ajeno a la corona asturleonese y de Castilla, presenta al rey aragonés Pedro I¹¹⁰². Comparte con la mayoría de figuraciones el marco cuadrangular¹¹⁰³ con decoración en los cantos o vértices, en este caso muy simplificada, el fondo monocromo¹¹⁰⁴ 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 persona¹¹⁰⁵. 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 regias¹¹⁰⁶. 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 real¹¹⁰⁷, cuando sí mantienen la dignidad aunque dentro de una condición de viudedad¹¹⁰⁸, y en el más excepcional caso de Pedro I.

1101 MORALEJO, 1985a.

1102 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: LUCAS, 1998, pp. 200-201. Conforme a Rocío Sánchez Ameijeiras, la ilustración de Pedro I junto con el conde de Portugal Enrique de Borgoña y las infantas Sancha y Teresa responderían al deseo de plasmar el ideario político de Compostela: SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2009, p. 65.

1103 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 Milán, el más antiguo fragmento de códice ilustrado que se conserva. WEITZMANN, 1990, p. 77.

1104 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.

1105 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2000, p. 47.

1106 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.

1107 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.

1108 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 viude-

¿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, foránea, marcada además por el estigma de una bastardía original¹¹⁰⁹. Otra teoría relaciona esta carencia con 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)¹¹¹⁰. 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 Moralejo¹¹¹¹, que parece identificarlo con la iconografía propia de san Pedro y que se observa en otros documentos medievales¹¹¹². ¿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 XI¹¹¹³. Teniendo en cuenta el sig-

dad, 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, 1998, pp. 194-197.

1109 MORALEJO, 1985a, p. 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 hermanastros: 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. DURÁN GUDIOL, 1993b, p. 20.

1110 Teoría indicada, aunque no compartida, por MORALEJO, 1985a, p. 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. CASTIÑEIRAS, 2002, p. 192.

1111 *Ibidem*.

1112 Como parece manifestar también la *Donación de Pedro I a la catedral de San Pedro de Jaca*, de finales del siglo XII, como se verá más adelante.

1113 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* tras infeudar su reino a la Santa Sede. 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.

nificado de la elección de este singular nombre¹¹¹⁴, 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 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, como ocurría en los códices anteriores, reemplaza al soberano en persona y, por tanto, valida el documento que ilustra¹¹¹⁵: 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 1098¹¹¹⁶. 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 cartulario¹¹¹⁷ 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 Santiago¹¹¹⁸. Entre los consecuentes más inmediatos, dentro del reino castellanoleonés, destaca el inconcluso *Libro de*

1114 «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»: LALIENA, 1993, p. 32.

1115 Algo advertido por varios estudiosos, como 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, 1985a; e IBARBURU, 1999, pp. 349-350.

1116 Que, según parece, habían sido propiedades de Ibn Abtalib: LUCAS, 1998, p. 206.

1117 Que son las que conciernen al presente análisis. Han sido distinguidas hasta cuatro etapas en la iluminación del códice. Sintetizadas en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, pp. 315-316.

1118 En particular la Majestad del contrafuerte derecho de la portada: MORALEJO, 1985a, p. 48.

las estampas de la catedral de León el cual debió de ser comisionado por Manrique, obispo de León hasta 1205, hacia 1200¹¹¹⁹. Por desgracia, en el ámbito de la Corona de Aragón se desconocen cartularios de esta índole con efigies regias entronizadas.

De mediados de esta misma centuria, es decir, del siglo XII, y ya dentro del marco aragonés, sobresalen las distintas versiones¹¹²⁰, 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 perdido¹¹²¹, 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 Jaca¹¹²², 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 real¹¹²³, y otro que, pese a exhibirla, lamentablemente no ha podido ser estudiado directamente.

1119 *Testamentos de los reyes de León*, Archivo de la Catedral (Cód. 25). Fue publicada una edición facsímil en 1997. Un estudio de sus miniaturas –GALVÁN, 1997, 123 pp.–, acompañaba la edición. Vid. también, GALVÁN, 2000, p. 125.

1120 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. LACARRA DUCAY, 1993; o BUESA, 1991, p. 170.

1121 CARRERO, 2000b, p. 106. 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, 1991, p. 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.

1122 UBIETO, 1964, p. 187. En opinión de 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: DURÁN GUDIOL, 1973. Citado en LACARRA, 1993, pp. 72-73.

1123 (ACH: Ms. AH 2-70) que, según Durán, fue realizado después de 1155. Incluye un total de nueve figuras alineadas en la parte inferior y ataviadas con casulla e 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: LACARRA / MORTE, 1984, p. 135. La miniatura se publica en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, fig. 72.

[FIG. 206] Por cronología, el primer ejemplar¹¹²⁴, escrito en letra mozárabe lo que puede ser muy significativo en aras de otorgarle una mayor antigüedad, despliega una disposición que se organiza por registros –texto-figuración-texto-figuración–¹¹²⁵, 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 1063¹¹²⁶. 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 1140¹¹²⁷ con la posible intervención del maestro Juan, clérigo de la cancellería de la curia pontificia y abogado de la parte aragonesa en el pleito ante la Santa Sede sobre los límites de la nueva diócesis¹¹²⁸. 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 renovador en sentido naturalista tomado, muy probablemente, de los talleres pontificios»¹¹²⁹.

En esta representación el rey se encuentra, junto al heredero al trono, en el espacio en principio destinado, como se ha advertido, al crismón¹¹³⁰. Con respec-

1124 (ACH: Perg. 2-47).

1125 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, GRABAR, 1936, p. 209.

1126 Ambos autores citados en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 162.

1127 No obstante, Ubieto proponía que la versión más antigua fue falsificada bastante antes, entre 1096 y 1101, mientras que Buesa proponía el período que transcurre entre 1104-1130. Vid. BUESA, 1991, p. 170.

1128 Citado en LACARRA / MORTE, 1984, p. 132.

1129 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 BAV. También encontraron parentescos con los *Rollos del Exultet*, de origen siciliano. Ibídem, p. 133.

1130 Durán especifica que ambos se encuentran sentados. DURÁN GUDIOL, 1993a, p. 284. Quizás son las franjas horizontales sostenidas por una estrecha banda curva que se distinguen en

to 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 personajes¹¹³¹, 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*»¹¹³² corroboran la hipótesis.

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 nueve¹¹³³. 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 sucesor¹¹³⁴, en líneas generales coincide con el resto de ejemplares.

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, 1982, p. 113.

1131 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 LANOË-VILLÈNE, 1926-1936, pp. 26-32.

1132 Conforme a la transcripción que, procedente de la edición de DURÁN GUDIOL, 1962, se ofrece en UBIETO, 1964, Apéndice, doc. 1.

1133 Pues fueron nueve las personalidades que asistieron al concilio entre obispos, arzobispos, preladados y abades.

1134 En este sentido conviene recalcar la singularidad de este pergamino.

El segundo documento de las *Actas* conservado en el Archivo capitular de Huesca tan sólo lo conozco por una descripción ofrecida por M^a Carmen Lacarra y Carmen Morte¹¹³⁵. La copia es bastante tardía, de hacia 1285-1300¹¹³⁶, 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 copias¹¹³⁷, 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 lineal¹¹³⁸ 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»¹¹³⁹.

[FIG. 207] 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*¹¹⁴⁰. El ma-

1135 LACARRA / MORTE, 1984, p. 139.

1136 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*, pp. 139-140.

1137 DURÁN GUDIOL, 1993a, p. 286; LACARRA, 1993, p. 73 y, más recientemente, CARRERO, 2000b, p. 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 Íñigo 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 GUDIOL, 1993b, p. 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, confirma la identificación con los dos hermanos del mismo nombre.

1138 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, 1992a, pp. 274-275.

1139 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 / MORTE, 1984, p. 140.

1140 Identificado por detrás como «Concilio Nacional de Jaca. Año 1063, Acta original número 1». LACARRA, 1993, p. 71. Sumarias y primerizas descripciones de estos tres cartularios se en-

nuscrito 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 izquierdo¹¹⁴¹, 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 mano¹¹⁴², 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 pomos de los infantes¹¹⁴³ o los báculos de los obispos que, en relación con los elementos soberanos, sorprenden por su acentuación.

[FIG. 208] 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 mediocridad del trabajo de su artesano con respecto al del primero¹¹⁴⁴. El esquema 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

cuentran en PORTER, 1924, p. 176, y en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. I, p. 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 DURÁN GUDIOL, 1993a, p. 327.

1141 Y, por tanto, en el lugar tradicionalmente reservado al crismón, al menos en la mayor parte de la documentación de la cancellería regia del momento. Remito también a SERRANO COLL, 2009b, pp. 31-34.

1142 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, 1982, p. 174.

1143 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 Pantomacrator sostiene con tres dedos una pequeña esfera sobre la cual se lee el término «tierra». Cito a MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, 1998, p. 106 y n. 22.

1144 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, 1993, p. 71.

sus respectivos atributos, aunque todo ello estampado con poca pericia y destreza. En general, se tiene la impresión de que este códice no es más que una tosca copia del anterior.

[FIG. 209] Algo más desigual es el tercer ejemplar¹¹⁴⁵ porque, aunque se mantiene el mismo esquema compositivo, la posición del rey y de sus acólitos varía sensiblemente. Y es que las tres figuras, 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 sucesor¹¹⁴⁶. Y del elo-cuente tocado del tercer personaje, que me lleva a sospechar si no se trataría del obispo de la diócesis. 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 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 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 alzadas¹¹⁴⁷. Y es que los cristianos, estimaba Schapiro, encontraron en este gesto un atributo corriente de poder que fue transferido del dios de la biblia hebrea y de las imágenes de las divinidades y soberanos paganos a las representaciones de Cristo y, de ahí, a las otras imágenes de autoridad¹¹⁴⁸. De esta manera, ya en el siglo V, se encuentran testimonios iconográficos en los que Moisés alza sus brazos¹¹⁴⁹, 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 Salomón¹¹⁵⁰. Quizás no sea extraordinaria esta identificación pues, en este mismo entorno jaqués y conforme a

1145 Por detrás lleva escrito: «Copia del Concilio de Jaca. Hay otra además legalizada y el original bajo el número 1». *Ibidem*.

1146 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.

1147 ROBERTS (ed.), 1998, p. 55.

1148 SHAPIRO, 2000, pp. 50-65.

1149 Como el mosaico de la batalla contra los amalecitas, en Santa Maria Maggiore, de Roma.

1150 Como se aprecia en el folio 7 de los *Evangelios de Metz* (BnF: Ms. lat. 11961): SCHAPIRO, 2000, p. 64.

los estudios de Simon¹¹⁵¹, es posible relacionar al rey de Aragón con Moisés en uno de los capiteles del pórtico occidental de la catedral de San Pedro de Jaca, sobre el que volveré más adelante.

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.

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 concilio¹¹⁵², y al folio 347v del *Códice Emilianense*, que ilustra el *Ordo de celebrando concilio*, donde se muestra una asamblea eclesiástica en presencia del rey¹¹⁵³. Según Walter, quien analizó con bastante profundidad la iconografía de los concilios¹¹⁵⁴, ambas escenas, como ocurre con las aludidas representaciones de los reyes aragoneses, no parecen tener precedente por su originalidad¹¹⁵⁵, 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 no existieron. En esta misma línea, 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 los retratos de los miembros de todos los concilios¹¹⁵⁶. De hecho, en los distintos reinos germánicos de occidente, obedeciendo a

1151 SIMON, 2001, pp. 209-219.

1152 Siguiendo la identificación que, de la escena, hace ANTOLÍN, 1916, p. 404.

1153 CARRERO, 2000b, p. 106. Antolín describió la escena como «el rey sentado y un grupo de nobles»: ANTOLÍN, 1916, p. 367. Más noticias sobre el *Ordo* en MUNIER, 1963, pp. 250-271; DE SILVA, 1981, pp. 121-124 y 398; y GODOY, 1995, pp. 120-122.

1154 WALTER, 1970b, núm. 13, pp. 227 y ss. Citado en YARZA, 1997c, p. 41.

1155 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 carularios 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*, p. 85, n. 27.

1156 Encabezando estos retratos parietales, suele encontrarse la figura del emperador que convocó el sínodo como su presidente: GRABAR, 1998, p. 69.

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 emperadores¹¹⁵⁷. Es decir, pese a no haberse conservado ilustraciones de esta tipología en miniatura¹¹⁵⁸ 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 De Silva, quien advertía que esta solución como medio de garantizar la autenticidad de las actas 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 autenticidad¹¹⁵⁹.

En relación con el esquema del rey acompañado por sus hijos conviene advertir que no es extraño en la miniatura peninsular del momento. [FIG. 210] Recuérdese, por ejemplo, la viñeta de la portada del *Cartulario de Valdeiglesias*, de la segunda mitad de esta centuria¹¹⁶⁰, donde, en tres compartimentos, aparece 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 Jaca¹¹⁶¹, mientras que en otras 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.

1157 GRABAR, 1994, p. 70 y n. 25.

1158 Si se tiene en cuenta que el repertorio de Walter es extenso y exhaustivo.

1159 DE SILVA, 1984, p. 412.

1160 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 HSA de Nueva York. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 59.

1161 Según afirma el texto: [...] *Volumus notum fieri* [...]

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 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 reino¹¹⁶². 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 soberanos¹¹⁶³. 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 obispos 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. 211] 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*¹¹⁶⁴. 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 1063¹¹⁶⁵. 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 resolver¹¹⁶⁶. En síntesis, y al margen de Domínguez Bordona, quien erróneamente juzgó el documento como verdadero al datarlo en el año 1063¹¹⁶⁷, 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 1100¹¹⁶⁸. Sin

1162 GRABAR, 1936, p. 100.

1163 GRABAR, 1998, pp. 68 y ss. También BESANÇON, 1994, p. 152.

1164 (MDJ: Docs. Reales, Leg. I, núm. 3).

1165 LAPEÑA, 1993b, p. 292. La carta parece ser una copia de un documento teórico 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: CARRERO, 2000d, p. 125.

1166 *Ibidem*.

1167 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. I, p. 170.

1168 BALAGUER, citada por LAPEÑA, 1993b, p. 292.

embargo, por otro lado, Ubieto Arteta sospecha que, por las fórmulas empleadas en el escrito, se trata de una obra más avanzada, de hacia 1200¹¹⁶⁹. 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 décadas¹¹⁷⁰.

Quizás procedente del escritorio del monasterio de San Juan de la Peña, donde según Porter debía de encontrarse un grupo de excelentes iluminadores¹¹⁷¹, 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 cruzadas¹¹⁷², 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 donación¹¹⁷³.

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*», «*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 hijo¹¹⁷⁴, tan sólo quien ostenta título real se encuentra sentado en el trono y con los *regalia* propios de su rango.

1169 Sobre las cronologías de las distintas versiones de las Actas, vid., entre otros, UBIETO, 1964.

1170 LAPEÑA, 1993b, p. 292.

1171 PORTER, 1924, p. 176.

1172 Definida como «una postura extraña y tenida por nada urbana en la Edad Media» por SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 36. 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, 1982, p. 229.

1173 LACARRA DUCAY, 1993, p. 74.

1174 Algo que, en contra de lo que opina 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. LAPEÑA, 1993b, p. 292.

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 miniatura¹¹⁷⁵, y con la pintura mural de la zona, datada en el tercer cuarto del siglo XII, advertidas por Lacarra y luego recordadas por Carrero en una obra más reciente¹¹⁷⁶.

[FIG. 212] Nueva escena de dotación es la presentada en la copia de la *Donación de Pedro I al obispo de Huesca*, de finales del siglo XII¹¹⁷⁷ y conservada en el Archivo Diocesano de Jaca¹¹⁷⁸. Quizás también procedente del *scriptorium* de San Juan de la Peña en virtud de sus parecidos con el documento anterior¹¹⁷⁹, 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 monásticas¹¹⁸⁰. Y también, claro está, los innumerables conflictos entre las diócesis, motivo o causa de todas estas falsificaciones documentales¹¹⁸¹. De hecho, de esta misma carta se han catalogado hasta siete copias¹¹⁸², 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 1098¹¹⁸³, el pergamino alude a la donación realizada por Pedro I, rey de Aragón y de Navarra según se cita¹¹⁸⁴, a la catedral de Huesca de los diversos diezmos de la ciudad, donación hecha en mano y en presencia

1175 PORTER, 1924, p. 176.

1176 CARRERO, 2000d, p. 125.

1177 LAPEÑA, 1993a, p. 252. Este documento es una copia de otro anterior fechado en el siglo XI cuyo original se conserva en la catedral de Huesca. SIMON, 1993, p. 292.

1178 (Leg. 1. Docs. Reales 10, E).

1179 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, 1933, p. 170; y DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 62. La simbiosis entre las tradiciones locales y las influencias foráneas fueron percibidas en SIMON, 1993, p. 292.

1180 CARRERO, 2000c, p. 124.

1181 En opinión de 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: LAPEÑA, 1993a, p. 252.

1182 SIMON, 1993, p. 292.

1183 CARRERO, 2000c, p. 124.

1184 «Ego PETRVS Sanzius dei gracia aragonensium et pampilonensium rex».

del obispo¹¹⁸⁵. 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 signatura¹¹⁸⁶. 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 documento¹¹⁸⁷.

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 magistral¹¹⁸⁸. 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, acaso inspirada en el apóstol Pedro, 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 alusión a su dignidad regia.

Parece que desapercibidos por la mayoría de investigadores, descuelan los objetos sostenidos por el monarca que quizás debieran identificarse con un estilete y una tablilla de cera¹¹⁸⁹. 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 XV¹¹⁹⁰. 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. 213] 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 Alençon¹¹⁹¹, de mediados del siglo XI, en cuyo interior fi-

1185 LACARRA, 1993, p. 74. Pedro fue obispo de esta ciudad de 1086 a 1099: CARRERO, 2000c, p. 124.

1186 SIMON, 1993, p. 292. Conste que esta carta sí porta crismón en el encabezamiento.

1187 Que Lacarra, en consonancia con el románico avanzado que evidencia el dibujo, sitúa dentro de la segunda mitad del siglo XII: LACARRA, 1993, p. 74.

1188 Lapeña señala que este respaldo le recuerda a algunas capitales de otros manuscritos aragoneses. LAPEÑA, 1993a, p. 252.

1189 Advertido ya en SERRANO COLL, 2009b, pp. 33-34.

1190 BOHIGAS, 1933, p. 10. 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. Más información en SCHELLER, 1963, p. 2, y STEANE, 2001, p. 233.

1191 (Ms. 11). *Epistula Gratiani Augusti Ambrosio* [...]. Texto de Oderic Vital: SED-RAJNA, 1988, p. 195.

gura el retrato 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 nuevo¹¹⁹², aspecto este último que otorgaba un carácter efímero al documento allí expuesto: la imagen parece indicarnos que el documento definitivo fue elaborado en la cancellería eclesiástica.

Al otro lado, se observa al prelado de la diócesis quien, sentado en silla de tijera, de la que sobresale las cabezas y garras de animal que concluyen sus remates superiores e inferiores, adelanta su mano derecha para alcanzar la tablilla que le ofrece el soberano. Entre ambos, y con unos trazos apenas perceptibles, se encuentra la signatura regia en caracteres árabes para evitar, según Ubieta Arteta, posibles falsificaciones¹¹⁹³. En este sentido, tampoco debe olvidarse, como recuerda con acierto Simon, la influencia árabe en la educación de los príncipes cristianos¹¹⁹⁴, influjo que se hizo extensivo en la vertiente artística: en este sentido es ilustrativa una de las monedas de Pedro I que ha sido atribuida a un tal Bufange que Moralejo supuso de origen musulmán¹¹⁹⁵.

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 dicha¹¹⁹⁶, el preciso instante en el cual el rey otorga su carta, recién concluida aunque provisional, a otro dignatario.

[FIG. 214] La segunda copia ilustrada de esta donación se conserva en el Archivo Capitular de Huesca¹¹⁹⁷ y, a pesar de la unanimidad cuando se afirma que pertenece a fechas más tardías que la anterior, en el momento de precisar no existe acuerdo. Ha sido propuesta, para la miniatura, una cronología cercana a 1300, pues su

1192 *Ibidem*, pp. 9-10.

1193 UBIETO, 1951, pp. 18-19. Citado en CARRERO, 2000c, p. 124.

1194 Simon, en la estela de UBIETO, 1951, pp. 18-19, 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, 1993, p. 292.

1195 MORALEJO, 1984b, p. 303. Más detalles en el capítulo dedicado a numismática.

1196 WEITZMANN, 1959, p. 125 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.

1197 (Pergaminos, 2-102).

estilo, más avanzado, corresponde al gótico lineal¹¹⁹⁸, aunque la mayoría de autores concluyen que podría incluirse en un momento anterior inserto en el siglo XIII¹¹⁹⁹.

La influencia del primer códice 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, 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 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, 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.

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 Valldecrist*¹²⁰⁰. Mandado compilar por Martín el Humano¹²⁰¹ y fechado en Valencia el 17 de marzo de 1404, según consta en la validación real dispuesta en

1198 LAPEÑA, 1993a, p. 252. Aunque la letra es de tipo carolino y corresponde a finales del siglo XII: LACARRA / MORTE, 1984, p. 141.

1199 Bucher precisa que la escena puede ser datable en el 2º ¼ del siglo XIII y que podría ser atribuida al maestro principal de la Biblia de Pamplona: BUCHER, 1970, p. 58.

1200 De los distintos privilegios de la cartuja (Ms. I-4 y I-5 y Ms. 947) destacan, por sus iluminaciones, el conservado en la BC (Ms. 947) y el que se guarda en el ACSg (Ms. I-4). Sólo habían pasado 20 años desde su fundación cuando los reyes de la Corona se ocuparon de ratificar sus concesiones. En el manuscrito se reflejan las primeras dotaciones: GIMENO BLAY, 1985, pp. 503-504.

1201 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: ibídem, pp. 504 y 507.

el propio pergamino¹²⁰², 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 cierto modo aislado¹²⁰³. 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 retablos¹²⁰⁴.

[FIG. 215] La iluminación figurada comienza en la capital I del folio 1r¹²⁰⁵. Acompañado por dos cupidones provistos con flechas¹²⁰⁶, el Ceremonioso sienta sobre trono gótico-humanístico cuya estructura se ajusta al propio cuerpo de la inicial. Ataviado 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. 216] De más pequeña dimensión es la N¹²⁰⁷ 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 realeza¹²⁰⁸. 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. 217] Algo distinta es la N¹²⁰⁹ del folio 31r, donde figura, sobre fondo rojizo con fina, ensortijada y ágil decoración vegetal de oro, Martín I, conocido como el Humano. Imberbe, sienta sobre un trono de cuyos extremos emergen dos pináculos góticos y porta, además de cetro, pomo y corona rematada por elevadas cruces, collar idéntico al de su predecesor. 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.

1202 BOHIGAS, 1964, p. 45. Más adelante Gimeno transcribía «*Valencie, XVII die martii, anno a Nativitate Domini M^o CCCC^o quarto*»: GIMENO BLAY, 1985, p. 509.

1203 BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 258. Su arte peculiar fue definido como «posición intermedia entre lo genuinamente valenciano y el lenguaje catalán»: PLANAS, 1992b, p. 550.

1204 POST, 1938, vol. VII.II, p. 775, figs. 294-295. Citado en BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 258.

1205 De «*In dei nomine*». En realidad, existe una primera inicial decorada, aunque sólo mediante *putti*, hojas y flores.

1206 Colocados sobre el trono y sobre los que se han advertido analogías con los que se encuentran en algunas orlas del *Breviario del rey Martín*: BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 258, y PLANAS, 1992b, p. 550, quien señalaba, además, que son una versión más «popular» de los dispuestos en dicho breviario y en otros códices de la misma escuela.

1207 De «*Nos Johannes*».

1208 Parece ser que ha saltado el oro de los remates de la corona, que debían de ser apuntados.

1209 De «*Nos Martinus*».

[FIG. 218] 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*¹²¹⁰. Aunque esta vez se presenta en pie ante el cuerpo de una I¹²¹¹, inicial ubicada dentro de una estancia de suelo uniforme y muro cuadriculado, comparte con las anteriores el tipo de indumentaria e insignias empleadas. 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. 219] También ligada al ambiente eclesiástico, la siguiente figuración de un rey se inserta en los legajos de la catedral levantina que componen el célebre *Liber instrumentorum*¹²¹². Mandado redactar e iluminar por Hugo de Lupià i Bages, cabildeo de la seo valenciana entre 1396 y 1427¹²¹³, su primer folio muestra un recuadro rectangular en cuyo interior, quien ha sido identificado con Jaime I¹²¹⁴, se presenta ante la Virgen y el Niño para hacer la promesa de dotación a la nueva iglesia¹²¹⁵. 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 código llevada a cabo por Villalba¹²¹⁶, la intervención directa de Domingo Crespi en su decoración miniada¹²¹⁷, hay más consenso en atribuir la obra a su yerno Domingo Atzuara, quien aparece citado en los libros de obras de la catedral, o, quizás, a algún otro miembro de su taller¹²¹⁸. Esta paternidad no está reñida, no obstante, con el entorno Crespi, pues Atzuara se ha-

1210 (ACS: Ms. I.-4). Sobre los códigos de la cartuja remito a SÁNCHEZ ALMELA, 1999, p. 258.

1211 De «*In nomine*». La parte superior de la capital se observa sobre la cabeza coronada del rey.

1212 (ACpV: Ms. 162).

1213 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 165 y BOHIGAS, 1960, vol. II.II, p. 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 código, la obra se concluyó en 1414: ALEIXANDRE, 1999, p. 280. Sus armas figuran, pendientes, en la zona inferior de la orla del folio iluminado.

1214 En el texto se lee: «*Nos Jacobus Dei gracia Rex Aragonum et Regni Maioricarum Comes Barchinone et Urgelli*».

1215 En el texto se lee: «*Instrumentum quo dominus rex promisit dotare ecclessiam*», ALEIXANDRE, 1977, p. 181.

1216 VILLALBA, 1958, pp. 35 y ss. y, de la misma autora, 1964, p. 59.

1217 Autoría errónea sostenida por SANCHÍS, 1930, p. 29. Citado en BOHIGAS, 1964, p. 46.

1218 Entre ellos, Pedro Cardona, Pedro Soler, Guillem Carbonell, Juan Sánchez o Leonardo Crespi: ALEIXANDRE, 1999, p. 280. Es el mismo taller que según Bordona, quien aboga por un maestro distinto que él denomina «maestro del Liber Instrumentorum», realizó obras como

bía formado en el taller de su suegro hecho que, por otro lado, explica también las semejanzas en cuanto a técnica y estilo¹²¹⁹.

Como se ha dicho, 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 oración¹²²⁰, el obispo y promotor Hugo de Llupià, se presenta ante el Niño bendecidor arropado en los brazos de María¹²²¹. 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 salutación¹²²².

Con acierto señalaba 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 imagen¹²²³. 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 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,

los *Capitols de santa Maria de Betlem* (Ms. 74 de Valencia), el *Communiloquium de Johannes Gallensis*, de la BNP, y un libro de horas del BM (Eg. 2653): BOHIGAS, 1964, pp. 45-46.

1219 ALEIXANDRE, 1999, p. 280.

1220 Su mitra se encuentra en manos del joven tonsurado ubicado justo detrás. El resto de personajes simbolizan el resto del cabildo catedralicio: GARCÍA FLORES, 2000, p. 433.

1221 Conforme a Villalba, es posible que la tipología de la Virgen derive del modelo de *madonnas* 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, 1964, p. 63.

1222 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: PLANAS, 1997-1998, p. 81.

1223 MELERO, 2000, p. 424.

pese a ser quien concedía voluntariamente los fueros, estaba sometido y debía obediencia a Dios¹²²⁴.

Otros

[FIG. 220] La única imagen que se integra dentro de este epígrafe es la que ilustra el *Rolde de la cofradía de San Martín de Valdonsera*, cuya cronología no ha podido precisarse aunque se integra dentro del siglo XIV¹²²⁵. La única referencia al mismo se encuentra en la obra de Domínguez Bordona¹²²⁶ 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 IV¹²²⁷. Aunque el mal estado de conservación del *Rolde* impide un estudio pormenorizado, es posible observar sus características más significativas¹²²⁸. 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 identificarse con Jaime II por ser este monarca quien fundó la cofradía de san Martín¹²²⁹. Ciñe corona floronada a dos alturas, pomo 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.

Se ha podido constatar que la representación de los reyes de Aragón en los códigos jurídicos de carácter religioso es 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 el siglo XIV, cuando fechan las últimas de ellas, apenas una quincena de obras ilustran la riqueza iconográfica en lo que concierne a la representación del rey de Aragón en

1224 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*»

1225 (ADH: Sign. 5-4 XXVII/3). Desde aquí, mi más sincero agradecimiento a don Luis García quien muy amablemente me facilitó las labores de investigación en el Archivo Diocesano oscense. También desearía hacer constar mi reconocimiento a M^a Dolores Barrios, de la Diputación de Huesca, quien me atendió con diligencia y predisposición.

1226 Advertido por del Arco: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. I, p. 172.

1227 Las otras dos presentan a san Martín y a Cristo en Majestad rodeado por el Tetramorfos y el Calvario.

1228 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 AHPH en 1991.

1229 Según noticias del texto.

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 excepción¹²³⁰, siempre se exhibe entronizado y engalanado con sus insignias regias¹²³¹, 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*¹²³²). 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.

2.2. 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 he-

1230 La curiosa representación de Pedro I del *Tumbo A*.

1231 Recuértese, por ejemplo, las preciosas iniciales de los *Privilegios de Valdecríst*, mandados recopilar por el rey Martín I, o el también analizado *Rolde de San Martín*.

1232 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.

terogéneo, lo conforman las obras devocionales de naturaleza literaria que fueron compuestas para los reyes o a instancias de ellos.

2.2.1. 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.

El Libro de Horas

Prescindiendo del precioso *Libro de horas de María de Navarra*¹²³³, libro de hacia 1340-1342¹²³⁴ 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, el primer grupo de representaciones reales se inserta dentro del espléndido *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*¹²³⁵, del que se ha reivindicado que debería denominarse *Libro de horas de fray Joan de Casanova*¹²³⁶, fechado hacia 1442¹²³⁷ y que ha sido considerado como la obra cumbre de Leonardo Crespí¹²³⁸. Y es que en los pergaminos del oracional de Alfonso V, encomendado por el cardenal Joan de Casanova¹²³⁹, se incluyen, pese a su mediana dimensión, miniaturas espectaculares, de ostensible influencia italiana¹²⁴⁰ y flamen-

1233 El códice había pertenecido hasta 1857 a la familia Andrighetti, quienes lo transmitieron por herencia a los Zon. Luego perteneció a los Marcello, los cuales cedieron la obra, por fin, a la BMV en 1974, donde actualmente se guarda (Cód. Lat. I, 104). *Biblioteca Marciana*, 1988, p. 96. La editorial Moleiro publicó el facsímil acompañado por un volumen de estudios en 1996.

1234 PLANAS, 2000, p. 464. La cronología se adelanta un año en ESPAÑOL, 2001c, p. 127. Años antes SAULNIER-PINSARD, 1985, p. 37, apuntaba una amplia cronología que abarcaba los años 1338-1348.

1235 (BL: Add. Ms. 28962). Se dio noticia del códice en *Catalogue of additions...*, 1875, p. 579.

1236 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: ESPAÑOL, 2002-2003, p. 92.

1237 Es la fecha que figura en la miniatura del folio 263v: BOHIGAS, 1985b, p. 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, 1958, p. 181.

1238 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, 1964, p. 105 y, en su apéndice documental, documentos núms. 41-47.

1239 Quien quería obsequiar al rey con un suntuoso libro devocional. Parece ser que murió sin haberlo visto concluido: ESPAÑOL, 2001c, p. 152. Sobre la personalidad del eclesiástico, ESPAÑOL, 2002-2003, pp. 95-96.

1240 BOHIGAS, 1927, p. 437. El autor advierte ciertas analogías con otros códices salidos de la escribanía real, como las *Ordinacions del rei Pere* de la BnF, que serán analizadas más adelante.

ca¹²⁴¹, por su cantidad, por su calidad y, lo que es más significativo, por su variada iconografía¹²⁴² común, no obstante, en la miniatura contemporánea¹²⁴³.

Analizadas en profundidad por Español¹²⁴⁴, 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 Berry¹²⁴⁵ o los del duque y la duquesa de Bedford¹²⁴⁶ 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 áulicos. 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 levantino. De acuerdo con Español, por caminos que no han llegado a dilucidarse, para la realización de algunas de estas composiciones el artesano tomó prestadas, entre otras, unas fórmulas que años antes se habían utilizado en el *Breviario de Martín I*¹²⁴⁷ y en el libro de horas asignado a la mano de Bernat Martorell que se conserva en Barcelona y que fecha con anterioridad a 1444¹²⁴⁸.

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 cardenal¹²⁴⁹, período que, a su vez, corresponde con el momento inicial de la actividad de Leonardo Crespi. Parece ser que tras la muerte del promotor se interrumpieron los trabajos hasta que el misal se concluyó, por fin, en 1443¹²⁵⁰.

[FIG. 221] 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 intimi-

1241 Sobre todo en sus orlas, influencia propia de la última etapa del gótico internacional: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 181.

1242 Aunque en todas de ellas muestran la devoción y piedad de Alfonso V, uno de los principales rasgos de su carácter. Tal y como afirmaba Molina, todos los perfiles biográficos del momento dibujaron el retrato de un fiel ejemplar de acuerdo con los modelos de religiosidad de aquella época: MOLINA, 1988, p. 87.

1243 Véase, al respecto, el estudio de RINGBOM, 1995, en especial la primera parte.

1244 ESPAÑOL, 2002-2003, pp. 91-114.

1245 Realizado en tres fases: hacia 1380, hacia 1404-1409 y hacia 1411.

1246 De hacia 1423-1430.

1247 Obra que será analizada en el siguiente epígrafe.

1248 (AHCB: Ms. A-398). Estas sintonías iconográficas y compositivas fueron advertidas en ESPAÑOL, 2002-2003, p. 102, quien sostiene que también comparten elementos que forman parte del patrimonio de los manuscritos del norte de Francia o de Italia de hacia 1400.

1249 En ninguna de las miniaturas figura con las insignias cardenalicias: *ibidem*, p. 93.

1250 La fecha está contrastada documentalmente: *idem*, p. 99.

dad de su dormitorio, dispuesto para la oración¹²⁵¹. 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 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 crónicas¹²⁵², sino que también compaginaba estas lecturas con las Sagradas Escrituras¹²⁵³.

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 promotor¹²⁵⁴. 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 eclesiástica¹²⁵⁵. En este sentido, es necesario tener en cuenta las afirmaciones de Español cuando sostenía que la composición, pese a recordar a las escenas de presentación¹²⁵⁶, ofrece un espíritu completamente distinto al habitual¹²⁵⁷.

1251 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.

1252 La crónica *Dels fets e dits del gran rey Alfonso* es ilustrativa. 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 aprés*». Entre la 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 libres 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 maravellant-se los metges, en los jorn que yo comenci [a] legir-los en aquell, la sua magestat milorà de la febra e guarí en tres jorns perfectament*». Todos los fragmentos proceden de su libro I: BECCADELLI, 1990 [1455]. Diversas son, también, las referencias a esta cuestión en MARINEO, 1974 [1524], fol. LVIIv y en ZURITA, *Anales*, lib. XVI, cap. XLVII, por ejemplo.

1253 PLANAS, 2000, p. 465.

1254 El cardenal de San Sixto, Joan de Casanova: BOHIGAS, 1960, p. 35. En esta misma línea se sitúan las últimas investigaciones: ESPAÑOL, 2002-2003, p. 104.

1255 Fundamentalmente los promotores.

1256 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 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.

1257 ESPAÑOL, 2002-2003, p. 104.

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 época¹²⁵⁸. 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 cuartelado en sotuer con las armas de Aragón y Sicilia¹²⁵⁹. Destaca también el precioso ventanal de perfil gótico, del tipo elaborado seriadamente en Gerona¹²⁶⁰, con su festejador y sus portillos de madera semiabiertos que permiten distinguir el bello paisaje que rodea el palacio¹²⁶¹. Y sus limpios muros, de muy buena mampostería, que han sido cubiertos por magnífico tapiz, o *drap de pared*¹²⁶², 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 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. 222] Se presume de menor valor documental la viñeta del folio 38r¹²⁶³, pues el marco en el que se desarrolla la escena, también de oración, se intuye más fic-

1258 VILLALBA, 1964, p. 109 sospechaba que el artesano se habría inspirado, quizás, en alguna de las estancias del palacio real. ESPAÑOL, 2001c, p. 153, 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.

1259 Este tipo de suelo está documentado en algunos palacios de época del Magnánimo. Véase por ejemplo, DE OSMA, 1909. Citado en VILLALBA, 1964, p. 106, n. 23. Con respecto a este palacio napolitano DÍEZ DEL CORRAL, 1992, p. 57 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. También son clarificadoras las obras de GONZÁLEZ MARTÍ, 1944-1952, especialmente el tercer volumen, pp. 7-18, y la de ALGARRA, 1996, pp. 270-289.

1260 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, 2002, pp. 89-95.

1261 Paisaje que VILLALBA, 1964, p. 109 destaca por ser el primero que se encuentra en la miniatura valenciana.

1262 Este tipo de tapices, que ornaban las paredes de las estancias palaciegas, componían diversos ciclos lo que, de acuerdo con 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, 2002, p. 84.

1263 Que inicia las oraciones y los salmos de David: «*Psalmus compilatus ex soliloquiis david ad consolationem domini regis*».

ticio. 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 dominicos¹²⁶⁴. 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. 223] 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 el 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 rasgadas¹²⁶⁵. 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 Aragón¹²⁶⁶. 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 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. 224] Dentro de una M¹²⁶⁷ inicial, sobre campo cargado con malla negra que conforma cuadrillos rojos, amarillos y azules con decoración de puntos en sus esquinas, se recorta la figura del monarca, de nuevo, orante y acompañado por un

1264 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, 2001c, p. 152.

1265 Abertura que, muy frecuente en el siglo XV, dejaba al descubierto parte de la camisa o de la prenda de debajo: PUIGGARÍ, 1886, p. 153.

1266 Cuando menos, no se mencionan en los de Barcelona, Gerona, Perpiñán, Tarragona, Tortosa y Lérida. Véase ADROER, 2003. Tampoco los hubo en los palacios mallorquines de Palma, Valldemossa, Sineu y Manacor: DURLIAT, 1989, pp. 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.

1267 De «*Miserere mei domine*», pues precede el miserere y otras oraciones recomendables para obtener ciertas gracias.

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 mal¹²⁶⁸.

[FIG. 225] Parecidas en su composición, es decir, inicial en la que Alfonso observa la escena de la viñeta superior, son las capitales G y D¹²⁶⁹ 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.

[FIG. 226] De acuerdo con el texto que le sigue, «*Preces pro intransibilibus bellis contra paganos*», la siguiente representación se refiere a la guerra contra los infieles, motivo por el cual lo que se exhibe es una efigie del rey como *miles Christi*¹²⁷⁰. 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 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 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 emerge manojo de plumas con los tonos de Aragón; sobre su arnés, del que pueden distinguirse todas

1268 Que simbolizan la peste, la guerra y el hambre, plagas con las que se castigan el orgullo, la avaricia y la lujuria: VILLALBA, 1964, pp. 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. Bohigas intentó identificar el lugar, que presumió Gaeta y, más adelante, Ponza, donde el Magnánimo fue derrotado por los genoveses: BOHIGAS, 1927, p. 438 y BOHIGAS, 1960, p. 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, 2001c, p. 64.

1269 De «*Grande flore virginali*» y «*Domine*», respectivamente.

1270 Recordaba 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, 2002-2003, p. 107.

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. 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 maestro de Alcañiz o Marzal de Sax, por ejemplo¹²⁷¹.

[FIG. 227] 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 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 invoca en el primer versículo: «*Dominus illuminatio mea*».

[FIG. 228] Es en el folio 281v donde se encuentra una de las miniaturas más bellas y reproducidas del códice 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 Virgen¹²⁷². Al igual que ocurría en anteriores escenas, el cuidado en los detalles del escenario obliga a describirla con detenimiento, pues guarda, su iconografía, alto valor documental¹²⁷³. 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 privacidad¹²⁷⁴, lo destacan visualmente al mismo tiempo que

1271 VILLALBA, 1964, pp. 113-114. En el capítulo dedicado a pintura, se retomará esta cuestión.

1272 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, 2002-2003, p. 106 y n. 98.

1273 Se ha llegado a suponer que la capilla puede corresponder a la del Palacio Mayor de Barcelona: ESPAÑOL, 2001c, p. 152.

1274 Algunas veces, el aislamiento era todavía mayor y se conseguía encerrándose en una caseta. 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...*, p. 9.

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. 229] Esta escena, impregnada de preciosos detalles alusivos a las telas y a los tapices, así como a elementos constructivos como el ventanal bífido o el pavimento, 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 dominicale*, de hacia 1457¹²⁷⁵, 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.

[FIG. 230] 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 arbol angélico¹²⁷⁶. 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.

[FIG. 231] 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

Citado en ESPAÑOL, 2002-2003, p. 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 andados 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): TINTÓ, 1979, pp. 317-318.

1275 (BRB: Ms. 9092). DELAISSE, 1959, p. 172. 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 *Évangélique 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. Reproducción en CHANCEL-BARDELOT (dir.), 2004, núm. cat. 55.

1276 Pues el monarca ha invocado a María: «*Ave maria gracia plena*».

de la inicial P¹²⁷⁷, 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 Bautista¹²⁷⁸. 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. 232] 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 unicornio¹²⁷⁹. Se ha calificado la escena de original, pues esta representación parece ser una variante iconográfica muy poco frecuente de la Danza de la Muerte¹²⁸⁰.

[FIG. 233] Pero una de las viñetas de mayor valor iconográfico es, sin duda, la que obsequia el folio 383v¹²⁸¹, donde se presenta, sobre fondo cuadriculado, el duelo por el difunto soberano¹²⁸² conforme a un esquema compositivo similar a una serie de escenas relativas a la muerte o a las exequias de santos de la época¹²⁸³. Según las tesis de 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 oración¹²⁸⁴.

1277 De «*Pie et crandibilis domine*».

1278 Pues la viñeta inicia las oraciones a Jesucristo.

1279 De acuerdo con el análisis de ESPAÑOL, 2002-2003, p. 102. La obra, de Jean Colombe, se encuentra en las *Muy ricas horas del Duque de Berry*, en el primer tondo del folio 86v.

1280 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 345.

1281 Folio en el que se inician los matines de difuntos; «*In matutinis defunctorum*»: BOHIGAS, 1960, p. 36.

1282 Es la única escena de este tipo que ha podido recopilarse en la iconografía del rey de Aragón. En Castilla, sin embargo, consta, cuando 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 (BMEE: Ms. O. I. 4): ANTOLÍN, 1916, vol. II, p. 573.

1283 ESPAÑOL, 2002-2003, p. 106, 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...*, 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.

1284 Por ello, el cuerpo del difunto no solía figurar corrupto, y predominaban las oraciones y las luminarias. Más detalles en ALEXANDRE-BIDON, 1993a, pp. 83-94.

En el folio, sobre camastro encubertado con preciosa tela carmín, bordada en oro y rodeada con negro festón con losanges palados y brocado en oro¹²⁸⁵, yace el cuerpo del rey Fernando, fácilmente reconocible, a pesar del convencionalismo del retrato, por las blancas letras que señalan: «*Rex Ferdinandum*»¹²⁸⁶. Inerte, el anciano rey ha sido engalanado, como requiere la usanza, con todas sus insignias¹²⁸⁷. 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 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 Aragón¹²⁸⁸. 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 León¹²⁸⁹.

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,

1285 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 BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, p. 15.

1286 Lo que constituye un verdadero *unicum*. ESPAÑOL, 2002-2003, p. 107, encontraba, para tal identificación, una explicación relacionada con la fisonomía del representado. Sostenía que los rasgos fisonómicos 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.

1287 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 rahonable 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 estoç damunt als pits. E sia posat en lo cadafal á la part del cap un crucifixi de rahonable altaria*». Conforme a la edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, pp. 14-15.

1288 DE OSMA, 1909, pp. 64 y ss. 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 MASSIP, 1996, p. 379, donde también se ofrece bibliografía al respecto.

1289 Remito a DE SAGARRA, 1916-1932, p. 131.

quizás Benedicto XIII¹²⁹⁰, se encuentran en oración¹²⁹¹. 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 alma¹²⁹². O quizás se encuentren en el momento del *Kyrie eleyson* y del *paternoster* al que también hacía referencia Longares¹²⁹³. En un extremo, cerca de sus pies, grupo de cuatro o cinco dolientes. El estampado que visten estos plañideros, paño blanco con listeles horizontales de colores¹²⁹⁴, 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 muerte¹²⁹⁵. 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*¹²⁹⁶, que, según denuncian las manchas de cera que salpican la superficie de madera, llevan tiempo ar-

1290 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: PEREIRA, 1999, pp. 301-309.

1291 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*». Edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, p. 14.

1292 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. 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: PEREDA, 2001, p. 59.

1293 Tras realizarse las misas «*en numero conuinent*» 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*». Edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, pp. 15-16.

1294 Ya hace años Pastoureau señalaba que la muerte no siempre ha sido negra, o al menos solamente negra: PASTOUREAU, 1993, pp. 97-108.

1295 De finales del siglo XIII data la decoración de la tumba de Sancho Sáiz de Carrillo, parcialmente conservada en el CAMC (Ohio). Parte de la ornamentación pictórica, que se encuentra en el MNAC, 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*.

1296 En el capítulo «*De la luminaria ques deu encendre hon es lo cos*», conforme a la edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, p. 13. Más tempranamente, las ordenaciones de Pedro IV hacían hincapié en esta cuestión: «*E ordonam que 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 bran-*

diendo¹²⁹⁷. 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 Sicilia¹²⁹⁸, la flanquean a ambos lados¹²⁹⁹.

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 aguileño¹³⁰⁰. 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 tenía¹³⁰¹. La autora logra encontrar una explicación para tal originalidad: la imposición del promotor imbuido por un ambiente italiano tras su nombramiento como cardenal¹³⁰². La hipótesis podría entrar en contradicción con la datación de las miniaturas, pues, de acuerdo con la iconografía de fray Joan de Casanova, se entiende que fueron realizadas antes de 1430, año en el que fue nombrado cardenal¹³⁰³. 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 Crespi, si bien es verdad que sí se observa en otra obra suya posterior, la célebre *Descendentia dominorum regum Siciliae*.

El Breviario

Este epígrafe está constituido por el análisis de la colección de excelentes miniaturas que ilustran los folios del *Breviario del rey Martín*¹³⁰⁴ que, salvo una única excep-

dons 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 (BMN: Ms. 5986).

- 1297 Esta «bona luminaria de brandons» debía arder «de nit et de dia [...] los quals de continuo cremem», conforme a la edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, p. 15.
- 1298 Por lo que algunos han identificado la estancia como la cámara mayor del palacio: ESPAÑOL, 2001c, p. 152. No en vano, 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 sirva*, según edición de BOFARULL Y SARTÓRIO, 1886, p. 14.
- 1299 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 a CARRERES ZACARÉS, 1923, pp. 235-252; y SABATÉ, 1994.
- 1300 ESPAÑOL, 2002-2003, p. 106.
- 1301 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 Crespi según DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 181 o YARZA, 1995b, p. 111.
- 1302 ESPAÑOL, 2002-2003, p. 106.
- 1303 Cuando menos la primera, en la que se representa a Joan de Casanova como obispo y al rey Alfonso con esta característica fisonómica.
- 1304 O *Breviarium Secundum Usum Cisterciensem*, nombre que designa el uso litúrgico del libro; la abadía cisterciense de Poblet, lugar de sepultura de los reyes de Aragón. PORCHER, 1952, introducción. El códice hoy se conserva en la BnF (Ms. Rothschild 2529) y de él se ha dicho

ción¹³⁰⁵, han sido fechadas entre 1398-1410 y 1420-1430¹³⁰⁶. 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, hazlo– y el obituario de los reyes de Aragón¹³⁰⁷. 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 1403¹³⁰⁸. No debe pasar por alto, sin embargo, la estrecha relación de este libro de rezos con el cenobio populeitano, 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 necrológica se evocaba a sus predecesores, no era sino otra vía de exaltación dinástica, deseo de dignificación monárquica que también se 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 palacio¹³⁰⁹.

Llevada a cabo por más de un miniaturista de difícil identidad¹³¹⁰, como mínimo dos según se desprende de una epístola enviada por el soberano desde Valen-

que quizás sea la producción más rica de la Península de principios del siglo XV. SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 267. Un estudio completo y reciente, y que pone de manifiesto el carácter poliédrico de este códice, en PLANAS, 2009.

1305 El folio 444v, que fue añadido al códice en tiempos de Alfonso V el Magnánimo.

1306 AVRIL *et alii*, 1982, pp. 108.

1307 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*, pp. 109-110. Sobre el obituario como exaltación de la monarquía, PLANAS, 2009, pp. 59-61.

1308 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, 1952, introducción. Según cita Planas, esta carta fue publicada por RUBIÓ, 1908, vol. I, p. 397, doc. CCCXLVI; PLANAS, 2000, p. 462. Más detalles sobre las misivas en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 166, y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 342.

1309 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: ANNEQUIN, 1989, p. 10. En el ámbito de la Corona y, en concreto, dentro del reinado del Humano, PLANAS, 2000, p. 462; PLANAS, 2001, p. 585; MIQUEL, 2008, pp. 50-69; y PLANAS, 2009, pp. 17-27.

1310 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, 1958, p. 181.

cia¹³¹¹ aunque cuatro según otras suposiciones¹³¹², su decoración figurada rezuma claras influencias no sólo procedentes del arte italiano, sino también del francés¹³¹³, trazos foráneos propios del gótico internacional¹³¹⁴ que aquí aunaron con postulados artísticos autóctonos de la Corona, tanto catalanes como valencianos¹³¹⁵. Sus modelos de confección, plurales, denuncian influjos parisinos que recuerdan, entre otros, a Jacquemart de Hesdin en sus *Ricas horas del duque de Berry*¹³¹⁶, a Jean Pucelle en su *Breviario de Belleville* y, más adelante en el tiempo, en sus *Grandes Horas de Jean de Berry*¹³¹⁷.

[FIG. 234] La primera figuración que engrosa el corpus de imágenes del rey de Aragón¹³¹⁸ se encuentra en la inicial D¹³¹⁹ del folio 42r. De acuerdo con el carácter privado de este tipo de libro religioso¹³²⁰, la escena reproduce a un grupo de perso-

1311 Dirigida al abad del monasterio de Sant 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, 1952, introducción.

1312 Completo estado de la cuestión sobre este tema y acotación de lo que pudo realizar cada uno de ellos, en PLANAS, 2009, pp. 139-158.

1313 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, 1958, p. 181.

1314 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: ANNEQUIN, 1989, pp. 7-10 y 110.

1315 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 en otros lugares: YARZA, 2001b, p. 56.

1316 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*: BUENDÍA, 1989, p. 8.

1317 De entre otros, PORCHER, 1952, introducción; AVRIL *et alii*, 1982, p. 108; YARZA, 1995b, p. 116; o ESPAÑOL, 2001c, p. 149.

1318 La decisión de integrar estas imágenes en el repertorio iconográfico se debe a que en ellas se observa, como se verá, cierta distinción con respecto al resto de figuraciones de reyes bíblicos.

1319 De «Deus».

1320 Aunque inicialmente estos volúmenes eran empleados 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, 1994, p. 25 y, a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, LEROCQUAIS, 1927 y *Les psautiers...*, vol. I, 1940-1941. Citados, ambos, en PLANAS, 2000, p. 462.

nas 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.

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 peninsular¹³²¹. 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 tierra¹³²², 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 imaginarias inspiradas en la iconografía antes propia de los visionarios o de los santos en éxtasis¹³²³.

[FIG. 235] También orante se presenta en la siguiente composición, ubicada en el campo de una I¹³²⁴. 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. 236] Más interesante es la miniatura del folio 248, donde se representa la procesión del *Corpus Christi* y en la que, según Planas, vuelve a evidenciarse la promoción regia de este sensacional códice¹³²⁵. 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

1321 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.

1322 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: PICARD, 1935, citado en RÉAU, 1996, p. 609.

1323 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, 1995, pp. 27-32.

1324 De «*Inclina domine*».

1325 PLANAS, 2001, p. 591.

las herejías¹³²⁶, consta, en el transcurso de la ceremonia, la participación de personajes de la familia real desde el año siguiente, 1321¹³²⁷. De esta manera, de acuerdo con la tradicional iconografía utilizada en otras miniaturas y en otros soportes¹³²⁸, 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 hopa 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 acontecimientos históricos de la ciudad condal que han sido debidamente contrastados. [FIG. 237] Con gran acierto, la autora ponía en relación esta composición con la ubicada en el folio 90 de los *Oficios de devoción privada de El Escorial*¹³²⁹, 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 confirmarlo¹³³⁰. 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 miniaturas¹³³¹. 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 soberano¹³³². Para su ejecución,

1326 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 I SANPERE, 1975b, vol. II, p. 530.

1327 Durante aquel año estuvo presente, y participó en la procesión, el infante Martín cuando todavía era duque de Montblanc: PLANAS, 2001, p. 591. Más información sobre la fiesta del Corpus en, entre otros, «La festa del Corpus», en DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. II, pp. 529-571, donde sintetiza un trabajo anterior completísimo titulado *La fiesta del corpus* que se publicó en 1943; y los más recientes análisis de LLOMPART, 1966a, pp. 25-46 y, también de LLOMPART, 1969, pp. 181-210.

1328 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: LLOMPART, 1999, p. 17.

1329 (BMEE: Ms.a.III.1). Algo que ya señaló en PLANAS, 1992b, p. 170.

1330 PLANAS, 1991, pp. 54-55. La amplia hopa 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, 1992b, p. 472.

1331 Cuando normalmente es eclesiástico. Obsérvese esta misma escena en el *Misal de Sant Cugat* (ACA: 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, 2001, p. 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. Reproducción en CARBONELL / SUREDÀ, 1997, p. 218, fig. 170.

1332 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: PLANAS, 1992b, pp. 471-472. Más información sobre la iconografía de este códice escurialense en el trabajo monográfico de PLA-

quizás el miniaturista pudo inspirarse, de acuerdo con lo dicho en estas últimas líneas, en alguna de las procesiones barcelonesas.

[FIG. 238] Es hacia 1420-1430 cuando Alfonso V decide completar el manuscrito, quizás con la ayuda de Leonardo Crespí¹³³³, 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*»¹³³⁴. No debe olvidarse 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*». Recuerdese que había intervenido a favor de los aragoneses en sucesivas conquistas, tal y como hacen constar, tempranamente, las líneas de diversas crónicas¹³³⁵, el interés por la obtención de sus reliquias¹³³⁶ 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 G¹³³⁷ muestra, en su interior, al rey Alfonso V, de joven apariencia, en oración¹³³⁸. Arrodillado sobre cojín carmesí cantonado con borlas y en compañía de una pareja de monjes que le observan con solicitud¹³³⁹, el soberano se inclina hacia

NAS, 1994, pp. 93-124. Sobre el carácter cortesano que adquirió la fiesta por la participación, en ella, de miembros reales, véase DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. II, p. 555.

1333 Hijo de Domingo Crespí: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 181; YARZA, 1995b, p. 111.

1334 *Catalogue des livres...*, tome III, 1893, p. 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: PLANAS, 1999, p. 199, n. 28. Detalles sobre el oficio de san Jorge y su devoción en la Corona, en PLANAS, 2009, pp. 135-138.

1335 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 elesia de San Jorge de las Boqueras*»: ORCÁSTEGUI, 1986, cap. 18, pp. 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*, párr. 84. Más adelante, 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.

1336 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, 1999, p. 199.

1337 De «*Georgi miles*».

1338 Todo ello acompañado por una completa orla de pequeñas hojitas de oro apuntadas y dentadas tan usuales de la miniatura francesa.

1339 Cistercienses, identifica DOMÍNGUEZ BORDONA 1958, p. 181. Aunque Bohigas las describe como «dos mujeres con hábito religioso»: BOHIGAS, 1960, vol. II,II, p. 41.

el atril abundantemente encubertado para disponerse a leer el libro, supuestamente de oraciones, que tiene en sus manos.

De 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; 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 flameante conocido con el nombre de *siti perillós*, todas ellas enseñas frecuentes en la miniatura, sobre todo italiana¹³⁴⁰, y, entre otros soportes artísticos, su sigilografía.

El Misal

[FIG. 239] Al encargo del obispo Joan Ermengol se debió la realización de la única obra a estudiar, el *Misal de santa Eulalia*¹³⁴¹, iluminado en 1403 por el sacerdote Rafael Destorrents con la ayuda de otros miembros de su taller¹³⁴², parece ser que más dedicado a la pintura de retablos¹³⁴³. Muestra también de la importante producción de libros de lujo a inicios del siglo XV, sobre sus pergaminos descansan varias mi-

1340 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 en DE CASTRIS, 1998, pp. 502-517. Sobre el significado de esta divisa y sus connotaciones caballerescas, remito a MOLINA, 2011, pp. 11-44.

1341 *Missale ad Barcinonensis ecclesiae Consuetudinem* (Cód. 116): MADURELL, 1980, p. 141. Actualmente se conserva en el ACB: 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: BOHIGAS, 1977, y FÁBREGA, 1977, pp. 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): PLANAS, 1984, pp. 33-36. Se ofrece un listado de su repertorio iconográfico en *Missal de santa Eulàlia...*, 1977 y en JANINI, 1977, pp. 35-36.

1342 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, contrataba con Joan Ermengol la confección de un misal «*de letres perfilades et florejades 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 MADURELL, 1952, p. 166, doc. 597, citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, pp. 163-164; PLANAS, 1998, p. 116; PLANAS, 1985, p. 194; ALCOY, 2000, p. 116. Sobre la autoría de Rafael Destorrents, véase también, MADURELL, 1953, pp. 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, 1993, p. 343.

1343 Aunque la iluminación de libros también debió de ser notable según SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 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, 2002, p. 302.

niaturas, una de gran formato y hasta 18 iniciales figuradas, dos de las 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 ellos¹³⁴⁴, 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 Baleares¹³⁴⁵. Ha llegado a suponerse que el miniaturista pudo haber efectuado 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 Melec¹³⁴⁶.

La primera miniatura, ubicada en el recto del primer folio que se refiere al Juicio Final¹³⁴⁷, 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 sociales¹³⁴⁸. Así pues, además de la novedosa composición en la que la iluminación rodea, por los cuatro lados, la caja de escritura¹³⁴⁹, se pone de manifiesto el desvanecimiento de las jerarquías una vez las almas abandonaban el mundo material.

1344 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 164.

1345 Sobre la progresión del triunfo del estilo internacional, AZCÁRATE, 1990, p. 354.

1346 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, PLANAS, 1984 y PLANAS, 1985, pp. 229-239; YARZA, 1995b, pp. 112-113. Por otro lado, 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 BUVc; 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 de París: BOHIGAS, 1977, p. 63.

1347 Esta iconografía, señalaba 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, 1998, p. 118.

1348 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, conforme a Yarza, Joan Armengol, promotor del códice, no quiso comprometerse con el episcopado: YARZA, 1985, p. 135.

1349 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, ESPAÑOL, 2002, p. 302 indicaba que el miniaturista pudo haber concebido este fo-

[FIG. 240] 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 Arenas¹³⁵⁰, 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 Ceremonioso¹³⁵¹ lo que identificaría al soberano con Pedro IV. Lo cierto es que este 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 manifiesto¹³⁵², 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, de espaldas, ha sido explicada por su propia identificación; el hecho de que se encuentre sin mostrar el rostro podría indicar que este rey, se supone que Pedro IV, había fallecido cuando se concluyó el misal¹³⁵³.

[FIG. 241] No es difícil suponer que el miniaturista debió de utilizar, como modelo, alguna composición relativa a la dormición de la Virgen¹³⁵⁴ o, como indica-

lio 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.

1350 En concreto, en la iglesia de Santa María de las Arenas, en el emplazamiento de la actual basílica de Santa María del Mar: BOHIGAS, 1977, p. 30.

1351 Advertido ya por Bohigas quien, por otro lado, identificaba al rey de espaldas con Jaime II: *ibidem*. Más adelante, Planas concluía que el monarca figurado podría identificarse con Pedro IV. Entre otras referencias, PLANAS, 1984, p. 51.

1352 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, fratre nostre, e la reina dona Maria, muller nostra, e la reina dona Eliscén, 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. 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.

1353 De no ser así, supone PLANAS, 1984, p. 51, se habría representado de frente. Se reafirma en PLANAS, 1998, p. 126, y 1992b, p. 441.

1354 Obsérvense, por citar un ejemplo, los parecidos iconográficos entre la escena del códice barcelonés con el manuscrito boloñés conservado en la WC (inv. M338) de finales del siglo XIV.

ba Planas, quien más ha estudiado la iluminación del códice, algunas escenas del traslado de la Virgen procedentes, sobre todo de Italia¹³⁵⁵. 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 sacro¹³⁵⁶.

La Miscelánea de textos devocionales de una abadía

[FIG. 242] Este manuscrito, que integra miniaturas de finales del siglo XIV¹³⁵⁷ y otras contemporáneas al reinado del Magnánimo, es el conocido como *Llibre vermell de Montserrat*¹³⁵⁸. De todas ellas, interesa al presente estudio la que encabeza la bula de indulgencia plenaria que Nicolás V concedió a los cofrades de la abadía¹³⁵⁹, pues presenta a Alfonso V y su esposa 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 limitada¹³⁶⁰ que algunos han emplazado dentro de los cánones calificados de hispano-flamencos¹³⁶¹.

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 Santes Creus de Guerau Gener y Lluís Borrassà, ambos conservados en el MNAC.

- 1355 De características similares al compartimento del retablo de la Coronación de la Virgen de Ducio; donde se representa el entierro de María: PLANAS, 1992b, p. 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, 1984, p. 45.
- 1356 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 la efigie de Pedro IV.
- 1357 Que podrían ser obra del ermitaño montserratino fray Antonio de Verjós, antiguo escribano de la cancellería real a quien tanto elogiaba Juan I: *Llibre vermell...*, 1989, p. 26. El libro se estaba copiando en 1399 según consta en un pasaje que habla de las 6 edades del mundo: BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 259.
- 1358 (BAM: Ms. 1). El volumen recibe este nombre por las tapas de terciopelo rojo que lo encubrían: OLIVAR, 1969, p. 17, y 1989, núm. 225, p. 332. Se compone de 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: *Llibre vermell...*, 1989, p. 9.
- 1359 BOHIGAS, 1962, p. 53.
- 1360 Es, precisamente, este tipo de factura tan autónomo lo que ha llevado a colocar esta obra antes de la parte dedicada a las manufacturas promovidas por el Magnánimo, mucho más uniformes.
- 1361 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 214. PLANAS, 1998, p. 177. Se ha definido la decoración de *Llibre vermell* como una «derivación poco afortunada» de las aportaciones hechas por Pere García de Benavarri. Más detalles en ALCOY, 2000, p. 131.

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.

2.2.2. Libros literarios

[FIG. 243] 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 parte¹³⁶². 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 1284¹³⁶³. 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»¹³⁶⁴. 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

1362 CHICO, 2000, p. 432. Reciente estudio del manuscrito en FERNÁNDEZ / RUIZ SOUZA (dirs.), 2011.

1363 De los distintos ejemplares destacan: 1) El llamado Códice Toledano (BNM: Ms. 10069), compuesto por 127 cantigas cantadas y sin miniatura. 2) El conocido como Códice *Princeps* o De los Músicos (BMEE: 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, (BMEE: T.I.1), que es el que aquí va a analizarse. 4) El bautizado como Códice de Florencia (BNFI: antigua Maglia Becchiana, Ms. B.R.20), que no es sino el segundo volumen del códice anterior y que presenta una idéntica organización. CHICO, 2000, p. 432.

1364 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 112. De él, AVRIL, 1979, p. 43 diría que es la realización más impresionante y original de los talleres de iluminadores castellanos del siglo XIII.

encabezada por la sentencia «*C. os mouros pediron mercee al rei don James Daragon.*», presenta al Conquistador con toda su fastuosidad y magnificencia¹³⁶⁵.

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 Jaime I haciendo acto de clemencia¹³⁶⁶. Es, en términos de Weitzmann, una ayuda visual para el texto, porque no hace sino aclararlo y complementarlo¹³⁶⁷. 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 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 texto¹³⁶⁸.

Se ha creído conveniente incluir 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 en majestad; esto es, 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

1365 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: GUERRERO, 1956, p. 40.

1366 Esta manera de distribuir mediante arquitecturas las miniaturas es única entre los códices de la época. Sobre ella, Guerrero ha visto ciertos paralelismos en obras de marfil y vidrieras francesas contemporáneas: GUERRERO, 1949, pp. 22-23.

1367 WEITZMANN, 1990, pp. 82 y ss. 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, 1986a, especialmente pp. 193-194.

1368 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 MAN.

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 capricho del artista, concierne a la fisonomía 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 código, imberbe y con espeso cabello oscuro¹³⁶⁹. La diferencia de edad de trece años entre ambos soberanos, pues el aragonés había nacido en 1208 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 código se pinta con dibujo muy fino aplicado directamente sobre el pergamino¹³⁷⁰, 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 se han destacado las bizantinas, las musulmanas, las de Italia del sur, las inglesas y las francesas¹³⁷¹. Por otro, en cuanto a la composición, conviene señalar 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 narración naturalista¹³⁷² derivada del contenido anecdótico de las poesías del rey sabio¹³⁷³.

1369 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 códigos que efigian al soberano: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1979a, p. 234.

1370 Aunque, excepcionalmente, hay algunas escenas presentadas sobre fondo de oro bruñido.

1371 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 328. Yarza advierte composiciones de los textos del tipo de al-Maggamat de al-Hariri que luego son usadas en las cantigas, y las influencias italianas quizás en conexión, según resaltaba Domínguez, con la admiración que el rey sentía por Federico II: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1973, pp. 345-358; YARZA, 1986a, p. 194.

1372 Con cierto «acento sentimental», en términos de DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 111. 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. En este sentido es preciso recordar las conclusiones de 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, 1977, pp. 100-109.

1373 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, 1932, p. 15.

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 códice¹³⁷⁴. 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 aglutinadora¹³⁷⁵. 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 rey¹³⁷⁶.

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 conformado por la convivencia de la cultura y costumbres cristianas, árabes y judías¹³⁷⁷.

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 II¹³⁷⁸. 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. De hecho, Ainaud de Lasarte había advertido ciertas influencias procedentes de los Cantos a la

1374 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 328. Si bien algunos autores creyeron que se trataba de miniaturistas españoles formados en la escuela francesa de su tiempo: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 117. También los consideraron de clara tradición francesa Valmar, Guerrero Lovillo o Nella Aita, entre otros. 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, dadas las relaciones entre Alfonso X con los Staufen. Para más información sobre esta materia, vid. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1973, pp. 347-358. Citados, todos ellos, GARCÍA CUADRADO, 1993, p. 53.

1375 AZCÁRATE, 1990, p. 291. Amador de los Ríos pensó que las ilustraciones se pintaron en Sevilla, aunque Guerrero estableció, para su ejecución, tres ciudades: Sevilla, Toledo y Murcia. Todos citados en LÓPEZ SERRANO, 1974, p. 60.

1376 *Ibidem*.

1377 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, p. 10.

1378 La *Biblia Maciejowsky* se conserva en la PML: Ms. 638. El *Psalterio de san Luis* se encuentra en la BnF: Ms. lat. 10525. El *Tratado de halconería* o *De arte venandi cum avibus* puede consultarse en la BAV: Ms. Pal. Lat. 1701. AVRIL, 1979, pp. 15, 24, 47 y 49.

Virgen castellanos en algunos ciclos murales de los palacios barceloneses de finales del siglo XIII¹³⁷⁹, 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.

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 plástica¹³⁸⁰.

Suele ceñir corona sobre su cabeza y casi siempre se muestra arrodillado con las manos unidas al frente en señal de oración. Salvo en algunas 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. 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 del 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 exclusivo¹³⁸¹, 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.

1379 AINAUD, 1969, citado en ALCOY, 1998b, p. 312.

1380 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.

1381 Véanse las aludidas *Cantigas de Santa María*, por ejemplo. 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.

2.3. Códices de carácter histórico

2.3.1. Crónicas

Precedentes: imágenes de los reyes pamploneses

[FIG. 244] La primera reseña interesante a la hora de conocer lo que será la iconografía del rey de Aragón se encuentra en el folio 428r del *Códice Albeldense*¹³⁸² fechado a finales del siglo X en el monasterio riojano de san Martín de Albelda, concretamente hacia el año 976, para el abad Maurelio¹³⁸³. Manifestación del neogoticismo¹³⁸⁴ y de la influencia asturiana que se acusa igualmente en las piezas suntuarias encargadas por los monarcas pamploneses del siglo X¹³⁸⁵, y conocida también con el nombre de *Codex Vigilanus*¹³⁸⁶ por haber sido, con probabilidad, el monje Vigila su autor¹³⁸⁷, es un completo código que contiene una colección de concilios hispánicos y el *Fuero Juzgo* junto con otros textos legales, patristicos e históricos¹³⁸⁸. Embellecido con numerosas ilustraciones valoradas¹³⁸⁹ con desigual interés¹³⁹⁰, destaca,

1382 (BMEE: d.I.2).

1383 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, p. 23; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 31. La obra básica para el conocimiento de su iconografía es la de DE SILVA, 1984. Estudio más reciente, aunque escueto, en SÁENZ, 2006, pp. 59-62.

1384 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 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a, p. 187.

1385 Como la hermosa cruz de san Esteban. Conforme a LACARRA, 1972, pp. 97-98, 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. Citado ibidem, p. 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. Ídem, p. 189.

1386 *O Codex conciliorum Vigilanus seu Albeldensis*: MILLARES, 1963, p. 18.

1387 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: ESCOLAR, 1993b, p. 82.

1388 Ibidem, p. 82.

1389 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, 1916, p. 404. La iconografía de los distintos concilios representados fue analizada por WALTER 1970b, pp. 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, 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 IBARBURU, 1994a, pp. 53-57. 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: YARZA, 2003a, p. 209.

1390 Silva recordaba que 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

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 arquetipos¹³⁹¹, induce a pensar que la gran miniatura no hacía sino recordar el importante papel que tenían los concilios visigodos como instrumentos del poder regio¹³⁹².

Así, el folio se encuentra dividido en nueve secciones que, a modo de planchas metálicas esmaltadas que remiten a obras sacras de orfebrería¹³⁹³, se colocan en el interior de un enmarque muy decorativo. Cada una de ellas es ocupada 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 X¹³⁹⁴. En la zona superior, como ya se ha adelantado, aparecen los reyes visigodos que ordenaron el *Fuero Juzgo*: «CINDAS-VINCTUS REX - RECESVINCTUS REX - EGICA REX»¹³⁹⁵. Debajo, los reyes en cuyo tiempo se escribió el código: «URRACA REGINA – SANCIO REX – RANIMIRUS REX»¹³⁹⁶. 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 De Sil-

era de un rey, de un obispo, de un sacerdote y un monje en el tiempo que el libro se escribió»: DE MORALES, 1561, fols. XIIv-XIIIr. Citado en DE SILVA, 1984, p. 47, n. 50.

1391 Son los monarcas más sobresalientes en la refundición del caudal jurídico incorporado por el código en cuestión: MARTÍN DUQUE, 2002, pp. 529-530. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a, p. 194, n. 35.

1392 WILLIAMS, 1977b, p. 100; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 307. En el registro inferior figuran los escribas, que fueron también, quizás, los iluminadores: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 31.

1393 Según denuncian las cabezas de clavos que ornamentan las cuatro esquinas de todos los recuadros donde se ubican los personajes. Diríase que el artista ha pretendido emular una obra de orfebrería; sea relicario, sea tapa de Evangeliario, etc. Esta referencia compositiva a obras sacras, sobre la que nadie ha llamado la atención, resulta de singular interés.

1394 DE SILVA, 1980, p. 261. 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, 1996a, p. 194.

1395 Y en el margen, «*hii sunt reges qui obtaverunt librum iudicum*»: ANTOLÍN, 1916, vol. I, p. 404. De ahí que porten un rollo en sus manos; en clara alusión al escrito que mandaron escribir.

1396 Y en el margen también, «*in tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri huius discurrente era TXIII*». Ibidem.

va 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 iconográficas¹³⁹⁷, 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 frontera¹³⁹⁸. 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 justicia¹³⁹⁹. 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. Sí los llevan los escribas del registro inferior, ejecutores materiales del encargo regio. Llegados a este punto cabe la 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 siglos¹⁴⁰⁰. Parece ser que, a la falta de otro tipo de explicaciones de carácter práctico o material, los cristianos adoptaron el código con el deseo de diferenciarse de los judíos y en protesta contra las costumbres paganas y judías. Así, se aferraron a la utilización del código para contraponerse al rollo pagano y a la tora, aunque el rollo no desapareció sino que fue empleado durante toda la Edad Media¹⁴⁰¹. De hecho, son numerosos los ejemplos conservados que indican esta continuidad, quizás

1397 No en vano 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»: YARZA, 1997c, p. 37.

1398 Se le intitula *rex* por ser hijo de reyes: MARTÍN DUQUE, 2002, p. 529.

1399 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 DÍAZ Y DÍAZ, 1979. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996a, p. 193, n. 31.

1400 Consta la existencia de libros de hojas, llamadas *membranae* a partir del siglo I en Roma: PÄCHT, 1993, p. 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, 2001, p. 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.

1401 SIRAT, 1988, p. 21. 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*»: STEANE, 2001, pp. 234-236.

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 hispana¹⁴⁰², 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 distinto¹⁴⁰³. 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 mozárabe¹⁴⁰⁴. Esta modificación de las fórmulas mozárabes quizás pudo deberse, según notas de Domínguez Bordona, al conocimiento del arte prerrománico del resto de Europa, algo que también se insinuaba en otros escritorios peninsulares¹⁴⁰⁵. Dentro de estas 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 Pijoan¹⁴⁰⁶ 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 Guilman¹⁴⁰⁷. 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 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 folio¹⁴⁰⁸. Advertía el autor, que esto ocurrió muy poco después de la inven-

1402 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 BNE, también del siglo X aunque contiene muy escasas miniaturas: DE SILVA, 1980, p. 258.

1403 ESCOLAR, 1993b, p. 82.

1404 YARZA, 1994⁷, p. 118.

1405 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, 1958, p. 31. En términos de Camón Aznar, son diferencias de matiz y no de escuela las que separan al albeldense del Beato de Gerona: CAMÓN AZNAR, 1960, p. 35.

1406 PIJOAN, 1954, p. 510.

1407 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, p. 9.

1408 WEITZMANN, 1990, p. 81.

ción 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 mismo¹⁴⁰⁹. 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 refiere¹⁴¹⁰. Queda por descifrar, sin embargo, la posible significación de estas figuraciones en códices de este tipo. Para ello, es preciso seguir los postulados de 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, 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 firma¹⁴¹¹. 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 representantes¹⁴¹². 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»¹⁴¹³.

La segunda cuestión fue abordada, hace ya algún tiempo, por Menéndez Pidal¹⁴¹⁴, 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*¹⁴¹⁵. El historiador se

1409 Idea también compartida por TOUBERT, 1990b, pp. 361 y ss.

1410 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. Citado ibídem, p. 82.

1411 GRABAR, 1994, p. 68.

1412 GRABAR, 1998, p. 68.

1413 Ibídem, p. 69. Esta cuestión será retomada algo más adelante.

1414 MENÉNDEZ PIDAL, 1958, pp. 34 y ss.

1415 Una espléndida publicación del Beato es la de *El Beato...*, 1991. Incluye un estudio de las miniaturas realizado por Williams en las pp. 165-221.

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*»¹⁴¹⁶. 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 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 mazdeísta¹⁴¹⁷ que, más adelante, seguirían empleando en monedas y platos repujados¹⁴¹⁸. 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 península¹⁴¹⁹. 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 miniatura¹⁴²⁰, 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 XIII¹⁴²¹. 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 analizado.

1416 MENÉNDEZ PIDAL, 1958, p. 34.

1417 En honor a Mazda, divinidad suprema de la religión de los antiguos persas.

1418 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 detalle, TOYNBEE, 1978, pp. 171 y ss. 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. Advuértase que los emperadores romanos también lo habían utilizado como símbolo de apoteosis: BRÉHIER, 1918.

1419 MENÉNDEZ PIDAL, 1958, p. 34.

1420 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. Carderera y Solano, que apunta diversas dudas sobre la primera escultura, ofrece un grabado y un pequeño estudio en CARDERERA, 1855-1864, pp. 8 y 13, n. 2. Por otro lado, en lo que concierne a la portada soriana, véase, en cuanto al desacuerdo con dichas identificaciones, LOZANO LÓPEZ, 2006, pp. 175-180.

1421 Estos dos últimos conocidos también como *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, conservado en el ACO 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 AHN (Ms. 1046), muestra a Alfonso VIII (1158-1214) y la reina Leonor con este mismo complemento.

[FIG. 245] 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 Emilianense*¹⁴²², de características tan similares al primero que sorprende a cualquier observador. De todas las figuraciones que ofrece el manuscrito, interesa la del folio 453r¹⁴²³ por presentar a los monarcas navarros que ordenaron la compilación. La composición, como se sabe, repite el mismo esquema que el de Vigilano: en el registro superior, los reyes visigodos «*CINDASVINTUS REX – RECESVINTUS REX – EGICA REX*»¹⁴²⁴; en el central, los soberanos en cuyo tiempo se escribió el código «*URACA REGINA – SANCIO REX – RANIMIRUS REX*»¹⁴²⁵; 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 similitud de los personajes, pues han sido dispuestos y mantienen, salvo en el caso de los escritores, portos, 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.

Es verdad que el tratamiento de las figuras no es el mismo, pues difieren en el canon, en los plegados de las túnicas¹⁴²⁶ y en la aplicación del color, pero la similitud iconográfica es patente, tanto en el tema como en las características de la com-

1422 Actualmente se conserva, junto al de Vigilano, en el la BMEE (d.I.1, aunque la anterior signatura era I.F.1 – I.H.1). ANTOLÍN, 1916, vol. I, p. 367. Parece ser que fue concluido hacia 992-994: POZA, 2000a, p. 105.

1423 Se trata del folio CCCCLXX de la foliación antigua: ANTOLÍN, 1916, vol. I, p. 367.

1424 Y al margen, «*Hii sunt reges qui abtaverunt librum Iudicum*»: ibídem, p. 367.

1425 Y en el margen «*In tempore horum regum atque regine perfectum est opus libri huius. Discurrente era TXXX*»: ídem.

1426 Que han sido definidos como pliegues dentados: POZA, 2000a.

posición. 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 uno 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 código Vigilano había sido el foco inspirador del posterior procedente de San Millán¹⁴²⁷. 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 modelo¹⁴²⁸, razonamiento que fue aceptado con gran prontitud por parte de los estudiosos¹⁴²⁹. Y es que, como sintetizaba Yarza, las diferencias entre el albeldense y el emilianense son las suficientes como para pensar que el primero no fue modelo del segundo¹⁴³⁰. 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 analizado¹⁴³¹.

1427 Entre los seguidores de esta teoría cabe apuntar a DOMÍNGUEZ BORDONA, 1932, p. 8, y DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. II, p. 24; CAMÓN AZNAR, 1960, p. 36; PIJOAN, 1954, p. 506; PIJOAN, 1966, p. 46; DE SILVA, 1984, pp. 69-70; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1993, p. 307; YARZA, 1995a; y POZA, 2000a, p. 105.

1428 La primera referencia encontrada data de 1963, pues se integra en la obra de MILLARES, 1963, vol. I, p. 18. Sin embargo, esta tesis no parece desprenderse de la bibliografía que ofrece del manuscrito.

1429 Tesis tan convincente que llevó a numerosos autores a cambiar de opinión. Fue el caso de DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, p. 9, o YARZA, 1997c, pp. 36 y ss. WILLIAMS, 1977b, p. 100, abogaba por una versión iluminada en ámbito toledano que habría servido de modelo a Vigila para su código.

1430 Algo que ha continuado reiterando. YARZA, 2000, p. 276, n. 33. Ya lo advertía DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962, p. 9 cuando explicaba que «las diferencias entre uno y otro se justifican tal vez mejor considerándolos como copias independientes de un mismo modelo».

1431 YARZA, 1997c, pp. 36-37, n. 27. De hecho, Williams sólo 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: WILLIAMS, 1977b, p. 100.

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 retratístico¹⁴³². 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 De Silva, no debió de ser esta la única razón pues, de acuerdo con 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 vigente¹⁴³³. 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 favor¹⁴³⁴. De este modo, podría concluirse que la ilustración en ambos códices no es sino un homenaje a los comitentes 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 aparte¹⁴³⁵.

La imagen del rey de Aragón en las crónicas

[FIG. 246] El primer grupo de figuraciones 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*¹⁴³⁶. Redacción encomendada por el abad de Poblet Ponç de Copons a Celestí Destorrens en 1343 según indica el *explicit*¹⁴³⁷, todavía hoy es núcleo de investigaciones con el incentivo de indagar, entre otras cuestiones, la verdadera

1432 Cito a DE SILVA, 1980, pp. 259-260.

1433 DÍAZ Y DÍAZ, 1979. Citado por DE SILVA, 1984, p. 419.

1434 *Ibidem*.

1435 Generalmente situadas a la cabeza de la obra o sobre los primeros folios haciendo la función de frontispicio. Para más información, TOUBERT, 1990b, pp. 361-363.

1436 (BUB: Ms. 1). Existe una edición facsímil en *Libre dels feyts...*, 1972. Donación de Jerónimo Besora, canónigo de Lérida, el código había pertenecido también al convento de San José de Carmelitas: MATEU, 1969, p. 83. El análisis iconográfico de este cartulario ya apareció publicado en SERRANO COLL, 2008, pp. 147-157.

1437 «*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* ». *Libre dels feyts...*, 1972. SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 50 ofrecía la errónea datación de 1413.

autoría del código original, del que se supone ésta es copia¹⁴³⁸. 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 superviso directamente su redacción¹⁴³⁹. Es preciso recordar que la práctica de la historiografía, género literario en clara expansión durante este período¹⁴⁴⁰, lejos de ser ajena a las cortes medievales estaba, en algunos casos, directamente relacionada con las familias reales. Entre las obras más tempranas que lo ejemplifican destaca la bizantina *Alexiada*, relatada por la princesa Ana Comnena (1083-1150), quien explica las gestas de su padre, el emperador Alejo Comneno¹⁴⁴¹. 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 1276¹⁴⁴² utilizando la divulgación histórica como forma, quizás, de reafirmación personal y social ante los peligros que inestabilizaban al reino¹⁴⁴³.

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 banquete¹⁴⁴⁴. Nada tiene de extraño la ilustración de este tipo de trabajos históricos en el gótico; iniciada esta usanza por Giraldus Cambre-

1438 Se ha verificado que la redacción más antigua de la crónica debe de fecharse entre 1313 y 1327.

1439 DE RIQUER / VALVERDE, 1985, p. 390; ROYES, 1992, p. 10; SOLDEVILA, 1967, pp. 49 y ss. Sobre el sistema de redacción de la crónica castellana remito a, entre otros, SOLALINDE, 1915, pp. 286 y ss. Un trabajo más reciente que concluye que la crónica fue compuesta oralmente por el rey en interacción con un pequeño grupo de personas es el de PUJOL, 2011, pp. 741-759.

1440 Las crónicas locales comenzaron a aparecer en el siglo IX. Entre las más importantes se señalarán 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, 1994, p. 39. También destacan, en ámbito francés, la *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 Matthew 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.

1441 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.

1442 Algo que nunca haría su yerno Alfonso X quien, a pesar de redactar numerosas obras históricas, se abstuvo de narrar su propio reinado. *Libre dels feyts...*, 1972, p. 6.

1443 ROYES, 1992, p. 10. Nuevas y fundamentales aportaciones en AURELL, 2012.

1444 Fue recortado su folio 65r, que también estaba ilustrado, aunque se conoce su iconografía a raíz del ms. 69 de la BUB, reproducción del código de Poblet.

visis y Matthew Paris, quienes incorporaron dibujos marginales en algunas de sus obras, se comenzó a generalizar la iluminación de textos de esta índole. Y es que, como ya se ha adelantado, 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*»¹⁴⁴⁵; cenobio éste en cuya biblioteca dicha crónica debía guardarse en recuerdo y memoria de los reyes que allí recibían sepultura¹⁴⁴⁶ con clara finalidad propagandística y de legitimación por evocar el poder y la gloria de la dinastía entronizada.

Primero atribuidas a Ramón Destorrens¹⁴⁴⁷, aunque luego se han advertido afinidades con la obra de Ferrer Bassa¹⁴⁴⁸, sus miniaturas reflejan que, pese a no ser el ejemplar destinado al propio monarca¹⁴⁴⁹, el libro es de gran riqueza¹⁴⁵⁰. 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 retratístico¹⁴⁵¹, la figura soberana se manifiesta, ataviado con distinta indumentaria, con diversas actitudes. Muy peculiar es la R¹⁴⁵² del folio 1r, cuyo campo exhibe al llamado Conquistador en posición devota. Así, el monarca, colocado con el usual gesto de oración, esto es, arrodillado y con las manos unidas, aparece orante luciendo, como 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

1445 BRACÓNS, 1989, P. 220.

1446 La carta en la que Pedro IV 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, 2000, p. 185.

1447 Cuando menos la miniatura relativa al banquete durante el cual fue aprobado el proyecto de la conquista de Mallorca: SANPERE, 1924. Citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. I, p. 1933.

1448 BOHIGAS, 1960, p. 110. AZCÁRATE, 1990, p. 317.

1449 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 lligiem lo llibre o Crònica del senyor rei En Jacme*»: PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3.

1450 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, 2000, p. 101.

1451 Valor que les otorgaba SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 50.

1452 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, 1983, p. 17.

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 obras¹⁴⁵³. Así pues, el carácter de esta primera figuración está plenamente justificado.

[FIG. 247] 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 muestran al soberano en pie mirando y señalando con su mano izquierda el texto que encabezan. 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, cuadriculado 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.

[FIG. 248] También son bustos en perfil que indican al texto los que se hallan en los folios 120v, 149v, 159v, 166v, 176v, 182r y 189v¹⁴⁵⁴. Incluyendo las dos cuyo mal estado de conservación ha borrado, prácticamente en su totalidad, la efigie iluminada¹⁴⁵⁵, 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 manos¹⁴⁵⁶. Algunas veces ostenta, sobre sus ropas, manto abrochado mediante cincha suspendida entre bordados enganches.

[FIG. 249] De mayor belleza son las letras E de los folios 133r, 194v y 198v. Sobre el usual fondo cuadriculado 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 miniaturista consigue, como 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

1453 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 feïtes, e per dar exempli a tots los altres hòmens del món, que facen ço que nos harem feit, de metre sa fe en aques Senyor qui és tan poderós*». *Ibidem*.

1454 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.

1455 Las de los folios 120v y 176v.

1456 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.

largo del siglo XIII¹⁴⁵⁷, y la loba, en estas figuraciones siempre complementada por alas o maneras que permiten asomar el sayo de debajo.

[FIG. 250] Es, sin embargo, la viñeta del folio 27v la miniatura que ha recibido mayor atención por parte de la historiografía. En el interior de un espacio enmarcado por delgada faja azul se desarrolla una 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 ofreció dicho convite en la ciudad de Tarragona, y otros magnates¹⁴⁵⁸ convencen al rey para la ocupación de la isla mallorquina¹⁴⁵⁹, por lo que corresponde a un acto de gobierno, muy distinto al de los banquetes de gala celebrados con ocasión de bodas y coronaciones reales¹⁴⁶⁰. 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 Mallorca¹⁴⁶¹. Otros, sin embargo, han identificado al mercader con el primer individuo de la mesa destinada a los magnates¹⁴⁶². 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 ha-

1457 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, 1993, pp. 95-96.

1458 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: FUSTER, 1972, p. 17.

1459 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 menjar, 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 menjar 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*, párr. 47.

1460 Observación advertida por RUBIÓ I BALAGUER, 1985, p. 244. 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, disfrutaban de un banquete amenizado por un espectáculo relativo a la primera cruzada. Sobre el espectáculo ritualizado que solían ser los banquetes remito a LADERO, 2004b, pp. 104-113 y figs. bloque IV.

1461 Entre ellos, SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 50 o BOHIGAS, 1960, vol. II. I, p. 109.

1462 Como es el caso de DE RIQUER / VALVERDE, 1968, p. 350, o FUSTER, 1972, p. 17, quienes lo identifican con un *coper*.

lla 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 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. 251] 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 realizó en 1619. 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 Alcañiz¹⁴⁶³. 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. 252] 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 Barbastro¹⁴⁶⁴. 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 Bohigas¹⁴⁶⁵, 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 perla-

1463 «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 [...] poguéssim entrar al regne de València», JAIME I: *Libre dels feyts*, párr. 127.

1464 (BC: Barcelona, Ms. 1734). La primera representació 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».

1465 BOHIGAS, 1960, vol. II.II, p. 62.

da 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 cambio de cierto dinero, el rey de Mallorca¹⁴⁶⁶. 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 mallorquín¹⁴⁶⁷. 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 fianza¹⁴⁶⁸.

[FIG. 253] Puede considerarse también 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*¹⁴⁶⁹. Versión también basada en el *Libre dels feyts*, la iluminación 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. 254] 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*¹⁴⁷⁰ realizada en catalán por el canónigo de Valencia Jordi Centelles¹⁴⁷¹ a partir de la versión original de Antonio Beccadelli Panormitano¹⁴⁷². De influencia italiana, la viñeta, de página entera, muestra

1466 JAIME I: *Libre dels feyts*, párr. 87.

1467 «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 plaia. E anam-hi, e menaren-nos a la casa on ell era, e descavalcam nós e don Nuno guarnts». Ibidem.

1468 «E metem-hi dos freres preicadors 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 volíem-nos reposar, e era ja lo sol post»: ídem. Pere Marsili identificaba a estos dos frailes predicadores con Miquel de Fabra y con su compañero, Berenguer de Castellbisbal.

1469 (ARM: Palma, Cód. 40). Sobre Pere Marsili y su relación con la corte, CANELLAS / TRENCHS, 1988a, p. 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 nostri»: RUBIÓ, 1908, vol. I, doc. XLVII, p. 58.

1470 (BC: Ms. 1715). Parece que procede del legado Bonsoms: BOHIGAS, 1960, vol. II, p. 69.

1471 Según consta en el *incipit*. Quizás sea su escudo el que se presenta en la orla del mismo folio.

1472 BOHIGAS, 1964, pp. 46-47. La obra original, *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*, se encuentra conservada en la BAV (Vat. Lat. 1565). Recuérdese que Antonio Beccadelli fue un

al rey entronizado que, cual príncipe ideal –así se le describe en los folios del manuscrito¹⁴⁷³–, 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 catedral. Imberbe, luce delicada corona flordelisada sobre bonete y viste amplia ropa bajo largo paletote 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 renacimiento¹⁴⁷⁴. 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 epígrafe 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. 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 ella¹⁴⁷⁵, 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*.

2.3.2. Genealogías

[FIG. 255] La primera obra, ejecutada para y en el entorno de la corte, es la preciosa serie de retratos dispuesta dentro del *Rollo genealógico de Poblet*¹⁴⁷⁶, ejemplar que,

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 / TRENCHS, 1988b, p. 88.

1473 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 interés es el estudio que realiza, sobre el mismo, DURAN GRAU, 1990, pp. 5-68.

1474 CANELLAS / TRENCHS, 1988b, p. 47.

1475 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.

1476 Actualmente se guarda en la Biblioteca de dicho cenobio.

por desgracia, hoy se encuentra en muy mal estado de conservación¹⁴⁷⁷. Anterior a 1409¹⁴⁷⁸, la genealogía tiene que ser entendida dentro de la política de prestigio y del marco de exacerbación dinástica acaudillados primero por el Ceremonioso y proseguidos después hasta Alfonso el Magnánimo mediante la promoción de manufacturas destinadas a la exaltación regia. Sin temor 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 populeitano, 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* populeitano, se recordará 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 inaugural que dirigió a las cortes catalanas reunidas en Perpiñán el 26 de enero de 1406¹⁴⁷⁹.

En esta misma línea y siguiendo los postulados de Tormo, quien afirmaba que «la genealogía es lo que justifica, lo que consagra, lo que autoriza, lo que legitima y lo que dignifica»¹⁴⁸⁰, 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 rememorar 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 Poblet¹⁴⁸¹, 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. [FIG. 256] Derivado del modelo de las genealogías bíblicas, en los que

1477 Existe la edición facsímil *Genealogia dels Comtes...*, que se acompaña del estudio llevado a cabo por GIMENO / SERRA, 1997.

1478 PLANAS, 1998, p. 192, considera que por la inclusión del malogrado Martín el Joven como último vástago de la genealogía, el código debe de ser anterior a su fallecimiento, acaecido el 25 de julio de 1409. 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: MASSÓ, 1905, p. 495. Citado en SERRA, 2002-2003, p. 58, n. 2.

1479 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*»: ALBERT / GASSIOT (eds.), 1928, p. 59. Citado ibidem, p. 61, n. 33.

1480 TORMO, 1916, p. 10.

1481 PLANAS, 1998, p. 192.

el diagrama de círculos era la forma predilecta¹⁴⁸², no es difícil hallar precedentes aunque, es verdad, fuera del entorno peninsular, como la *Genealogia regum Francorum*, de Bernardo Gui, del siglo XIII¹⁴⁸³, el *Rollo genealógico de los reyes de Gran Bretaña*¹⁴⁸⁴, o la más o menos contemporánea *Chronologie universelle d'Orleans*¹⁴⁸⁵. Por otro lado, no conviene olvidar la *Genealogia regum Francorum, Navarre et Aragonum et comitum Barchinone* que, quizás, según Amadeo Serra¹⁴⁸⁶, 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 Destorrents¹⁴⁸⁷. Lejos de poder establecer conexiones claras con el mencionado iluminador como efectivo autor del código, 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 Sant Cugat, perteneciente al *Breviario del rey Martín*¹⁴⁸⁸.

El rollo populetano¹⁴⁸⁹ 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

1482 Sobre este modelo bíblico y su adaptación a las genealogías principescas, remito a MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2000, p. 434. 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, 1994, p. 108.

1483 Más similares contemporáneos en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2000, pp. 435 y ss. y en KLAPISCH-ZUBER, 2000, donde se evidencia el uso de estas genealogías con el fin de perdurar y legitimar el poder (reseña aparecida en MORENO I MEYERHOFF, 2001, pp. 105-106).

1484 Probablemente elaborado para Eduardo I (1272-1307) con el fin de legitimar sus campañas contra los escoceses. Hoy se divide en dos partes: una se conserva en la BLO (Ms. Bodl. Rolls 3) y la otra en la BL (Cotton Galba Charter XIV.4). Sobre esta genealogía remito a *Age of Chivalry...*, 1992, pp. 200-201.

1485 Genealogía cuya finalidad era, asimismo, la de poner acento en la continuidad dinástica en momentos de crisis. Detalles en RAYNAUD, 1993, pp. 235-268 y KLAPISCH-ZUBER, 2000.

1486 SERRA, 2002-2003, p. 71. Su problemática datación y su compleja ejecución en varias fases ha obligado a que sea analizada más adelante.

1487 Domínguez Bordona le atribuye una vinculación «hasta cierto punto»: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 164. Planas, pese a advertir algunas similitudes en los rostros, cree que se debe a otra mano: PLANAS, 1992b, p. 610.

1488 (AHCb: Ms. L/35) y (BnF: Ms. lat. 5264 y Ms. Rothschild 2529), respectivamente. Códices que, opina, debieron de 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, 1998, p. 195.

1489 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.: ALTISENT, 1989, 405. Pese a haber sido uno de los soportes más comunes para la cultura escrita en la antigüedad, los rollos continua-

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, dentro de los vástagos, aclarando su grado de parentesco¹⁴⁹⁰, por lo que no se trata de una simple genealogía según la sucesión de la prole, sino según la sucesión en la corona¹⁴⁹¹; en este sentido, conviene recordar los términos de Serra, quien sostenía que más que una genealogía propiamente dicha se trataba de una serie dinástica¹⁴⁹².

[FIG. 257] 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 miniatura¹⁴⁹³, 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*¹⁴⁹⁴. 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*¹⁴⁹⁵. 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 cuando menos, algunos de ellos¹⁴⁹⁶.

ron empleándose en la Edad Media para contener genealogías, pues su formato largo y continuo era el más adecuado: detalles en SERRA, 2002-2003, p. 64.

1490 Lo que indica unos conocimientos previos sobre la historia de la dinastía. Serra cree que es verosímil suponer que el miniaturista trabajara con un modelo de referencia suministrado por la propia corte: ibídem, p. 71.

1491 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, 2000, p. 440.

1492 SERRA, 2002-2003, p. 58.

1493 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: RAYNAUD, 1997, p. 93.

1494 (BnF: Ms. lat. 10484) y (MMA: The Cloisters, Acc. 54 1.2), respectivamente: WALTER / WOLF, 2001, pp. 208-209.

1495 (BdA: Ms. 5212) y (BnF: Ms. Français 13091): PLANAS, 1992b, p. 610; y AVRIL, 1979, p. 107, respectivamente.

1496 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1958, p. 164; BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 257. En otra 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: *Genealogía de los reyes de Aragón*, 2000, p. 382.

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 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 enfermizo del Humano no hacía sino reflejar su verdadero semblante¹⁴⁹⁷. [FIG. 258] Es verdad que, como ya hemos observado 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 crónicas¹⁴⁹⁸. Pero no debe olvidarse que estos mismos tipos, casi idénticos, fueron también acuñados por sus sucesores, por lo que esta suposición, 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 genealogía.

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. [FIG. 259] En líneas generales, y al margen de la aislada representación de Martín el Joven, los condes llevan cubierta su cabeza con las *garlandas*¹⁴⁹⁹, 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 florde-lisadas¹⁵⁰⁰, largo cetro rematado en flor de lis y, en su mano izquierda, pomo crucífero. [FIG. 260] 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 cin-

1497 PLANAS, 1998, pp. 195-196.

1498 En ellas se hace eco de la mala salud y del exceso de peso del rey Martín. Zurita explicaba: «la desconfianza de poder tener hijos, porque estaba doliente de cuartana 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.

1499 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. Sobre ellas, SCHRAMM, 1960, p. 65.

1500 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.

cha con hebilla, cuchillo enfundado asido con su mano izquierda. Quizás esta alteración se deba al puñal que el monarca empleó, según citan las crónicas, para destruir los privilegios de la unión¹⁵⁰¹; de ahí su otro sobrenombre, pues además de Ceremonioso, se le conoce también como *el del punyalel*. Visten todos ellos distintas indumentarias, aunque predominan los sayos cubiertos por ropas, a veces pellotes y, encima, amplios mantos. [FIG. 261] 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. 262] Al margen de la representación de Ramón Berenguer IV y Petronila¹⁵⁰², llama la atención el caso particular que personifica Martín el Joven; único de la dinastía que no figura inserto en un círculo y quizás destinatario de la genealogía¹⁵⁰³. Acaso añadido por una segunda mano¹⁵⁰⁴, viste arnés de caballero, pues todavía era primogénito y no rey de Aragón¹⁵⁰⁵, 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.

[FIG. 263] 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 franceses¹⁵⁰⁶, 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 Aristóteles¹⁵⁰⁷. [FIG. 264] 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 estudio¹⁵⁰⁸, esquemas tradicionales adaptados con el fin de

1501 «*nós* [Pedro IV], *moguts de gran ira, gitam la mà al punyab*», 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 FLUVIÀ, 1992-1993, p. 7.

1502 Imagen que aquí, por sobrepasar el tema objeto de estudio, no se analizará.

1503 Conforme a las suposiciones de SERRA. Así, 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, 2002-2003, p. 74.

1504 ALCOY, 2000, p. 112.

1505 Suposición de TORMO, 1916, p. 60.

1506 PLANAS, 1998, p. 195. En este sentido conviene recordar también los ya aludidos préstamos entre las cancillerías regias francesa y aragonesa, algo ya recalcado por esta misma autora en su tesis doctoral.

1507 RUSSO, 1995, pp. 180 y ss.

1508 Más información sobre la evolución de este tipo de retratos en GRABAR, 1994, pp. 65 y ss.

asumir un efecto de legitimidad porque no hacen sino magnificar el carisma del soberano¹⁵⁰⁹. En este 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 presbítero¹⁵¹⁰. Por su parte, 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 letras¹⁵¹¹, algo que tampoco estaría en desacuerdo con el carácter del Humano.

[FIG. 265] Muy interesante a nivel iconográfico es la miniatura del folio 8v de la *Descendentia dominorum regum Siciliae*¹⁵¹², obra encargada en 1437 por Alfonso V al ya conocido miniaturista Leonardo Crespí¹⁵¹³ 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 época¹⁵¹⁴. 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 Normandía¹⁵¹⁵; es decir, tal y como sintetizaba Español, el

1509 RUSSO, 1995, pp. 180 y ss. Aunque el texto del libro asentado en el facistol hoy resulta ilegible, en las fotos antiguas pueden distinguirse algunas palabras inscritas, quizás las del comienzo del *Miserere* según Serra: «*Miserere mei Deus, Secundum magnam misericordiam tuam*»: SERRA, 2002-2003, p. 71, n. 94. Me pregunto si esta iconografía pudo mostrar plásticamente el apoyo del monarca al nuevo tipo de devoción privada que se estaba implantando en ese momento. Sobre esta cuestión, remito a SERRANO COLL (e.p.)

1510 IRADIEL I MALLOL, 2002, p. 153.

1511 BEAUNE, 1989, p. 18.

1512 (BUVc: Ms. 394, *Olim*, 806): GUTIÉRREZ DEL CAÑO, 1913, vol. III, p. 123; y ALCINA, 2000, pp. 246-248. En realidad la obra fue escrita, bajo la forma de alegato jurídico-genealógico más que histórico, por Rosell, notario valenciano: CANELLAS / TRENCHS, 1988b, p. 101.

1513 Fue copiada por Daniel Baro y encuadrada por Juan Castellar: VILLALBA, 1964, p. 89; y SÁNCHEZ MARIANA, 1993a, p. 267. Consta que el 11 de marzo de 1437 Leonardo Crespí cobró una cantidad «*per illuminar lo principi del llibre de les succeions 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, 1960, vol. II, p. 33. Sus obras conocidas son cuantiosas, aunque existe documentación de muchas otras que todavía hoy no han sido localizadas, como la *Epistola 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.), 1988, vol. II, p. 294.

1514 Más información sobre las claves que definen, en el Nápoles de Alfonso V, el uso de la cultura como instrumento de propaganda en BENTLEY, 1987, pp. 222-241. Citado en MOLINA, 2001, p. 520.

1515 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 RÉFFICE, 1995, vol. VI, p. 489.

manuscrito tiene su razón de ser en las aspiraciones políticas del rey aragonés hacia aquellas tierras italianas¹⁵¹⁶.

Integrada dentro del grupo de las genealogías presentadas dentro de formas arquitectónicas, desarrolladas a partir del siglo XII¹⁵¹⁷, la presente iluminación muestra dos columnas¹⁵¹⁸, 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 napolitano¹⁵¹⁹. Un joven personaje, ataviado con vestiduras y complementos de la época, entre los que destaca la espléndida corona sobre bonete¹⁵²⁰, la magnífica espada y la ropa corta palada¹⁵²¹, 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 indiscutible¹⁵²², su adhesión al vetusto linaje. El pulcro tratamiento de su figura, que contrasta con la más esquemática de Roger, hizo pensar a Almarche que, acaso, era un verdadero retrato del monarca¹⁵²³.

[FIG. 266] También dentro de la primera mitad del siglo XV habría que situar la tercera obra, la *Genealogia regum Navarre et Aragonie*¹⁵²⁴ realizada por Jaume Domè-

1516 ESPAÑOL, 2001c, p. 127. Esta tesis es también la defendida por TOSCANO, 2001, p. 82, por ejemplo.

1517 Ya en la primera mitad de aquella centuria, en la *Crónica de Eckhart de Aura* (GEB: Ms. lat. fol. 295), se imagina la secuencia dinástica dentro de un alto edificio: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2000, p. 439.

1518 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 efígie *del Normando*, quien fue rey de la isla *per acquisitionem*, es decir, por derecho de conquista, se inicia con la inscripción «*Gradus parentele descendens lineae et ascendens inter dominum regem alfonsum feliciter nunc regnantem et alios reges Sicilie*»: BOHIGAS, 1960, vol. II.II, p. 33.

1519 Villalba encontró semejanzas con las torres levantinas del Cuarte: VILLALBA, 1964, p. 90.

1520 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, p. ej.

1521 Confundida, en alguna ocasión, con un escudo de Aragón: CABEZA, 1998, p. 494. Lo reitera en CABEZA, 1999, p. 44.

1522 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.

1523 ALMARCHE, 1920, pp. 14-22. Citado en VILLALBA, 1964, p. 89.

1524 (BC: Ms 246). Sus folios 10v y 11r están dedicados al «*Arbor Genealogie Regum Francorum*», según reza su encabezamiento. También en estos folios se observan figuraciones: bajo un círculo

nech¹⁵²⁵ a instancias de don Juan, quien luego sería Juan I¹⁵²⁶, y cuya ilustración ha sido adscrita dentro del estilo internacional¹⁵²⁷.

Siguiendo el mismo esquema que ya se ha visto en la genealogía del *rollo de Poblet*¹⁵²⁸, 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 efiados con fino trazo negro a veces rellenado con tenue rayado rojo, verde, azul o amarillo¹⁵²⁹.

[FIG. 267] De la dinastía de Navarra sobresalen las figuraciones de García Jiménez, Ramiro I y Ramiro II. Barbados y 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 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,

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, 1960, vol. II.I, pp. 256-257. No obstante, Serra advierte distintas etapas 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, 2002-2003, p. 71, esp. n. 99.

1525 Aparece también como Domenge. 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 / TRENCHS, 1988a, pp. 41-42.

1526 BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 256; o SERRA, 2002-2003, p. 71.

1527 BOHIGAS, 1960, vol. II.I, p. 257. Algo que no comparte PLANAS, 1992b p. 611.

1528 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.

1529 García Jiménez, Guifredo, Ramiro I, Ramiro II, Ramón Berenguer IV y Petronila. Erróneamente ALCOY, 2000, p. 112 señalaba otras identificaciones: Juan I, como duque de Gerona, y Pedro IV el Ceremonioso. 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 Aragone, Ducis Gerunde et Comitibus 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, 2002-2003, pp. 71-72.

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.

A partir de la unión entre Petronila y Ramón Berenguer IV, también representados, 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 dinástica¹⁵³⁰.

...

Del análisis de todas estas genealogías¹⁵³¹, 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 célebre *Rollo genealógico de Poblet*, lo cierto es que ya a inicios del siglo XV se observan unos rasgos que se mantendrán a lo largo de toda la centuria. 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 Barcelona¹⁵³² 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*¹⁵³³; es por ello que la mayoría de estas ilustraciones tienen que ser entendidas, más que como genealogías, como verdaderas series dinásticas.

1530 SERRA, 2002-2003, p. 72.

1531 Como se ve, se han descartado en el presente análisis, por fechar en tiempos de los Reyes Católicos y por insertarse en una órbita cultural muy divergente a la que aquí se trata, el *Árbol genealógico de los reyes de España*, la *Divina Retribución* y el *Chronicon Genealogicum Mundi*.

1532 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*.

1533 KANTOROWICZ, 1985, p. 15.

2.4. Códices de carácter diverso

2.4.1. Liturgia regia

[FIG. 268] Muy similares a la *Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona*, son las iluminaciones de las suntuosas *Ordinacions de cort*¹⁵³⁴, 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 1370-1380¹⁵³⁵, 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 consagrar e ells mateix se coronaran*»¹⁵³⁶. 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 apartados¹⁵³⁷. 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 casa¹⁵³⁸; 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 mismo¹⁵³⁹.

- 1534 Consta emplazado en tierras francesas desde 1503: AVRIL *et alii*, 1982, pp. 95-96. Antes perteneciente a Du Puy, actualmente se conserva en la BnF (Ms. esp. 99).
- 1535 COLL, 1995-1996, p. 230. Esta datación coincide con la teoría de BOHIGAS, 1962, p. 47, quien sostenía que el manuscrito podría haber sido realizado hacia los alrededores de 1369 precisamente por las coincidencias entre las miniaturas de ambos códices. En un principio llegó a sugerir, incluso, que los dos podían ser fruto de la misma mano, aunque más adelante sostuvo que si bien advertía la mano de dos dibujantes diferentes, procedían de una misma escuela o taller: BOHIGAS, 1985b, p. 114.
- 1536 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, por lo que no se incluyen en este repertorio iconográfico.
- 1537 «*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 terc rey darago*» en el inicio de las líneas referentes a la ceremonia de coronación (fol. 129r).
- 1538 RUBÍO, 1908, vol. I, núms. CLXXIX-CLXXX, CCCXLIX y CCCL, pp. 182-183, 317 y 318; y vol. II, núms. CVII, CXXIV, CCLXXX y CCCIV, pp. 101, 124, 273 y 295-296. Todos ellos descritos en BOHIGAS, 1985b, pp. 111-114.
- 1539 Se conservaba en el ACA 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*, p. 114.

Es verdad que no hay que considerar la redacción de estas ordenaciones como algo insólito, pues anteriores a su composición, fechada en octubre de 1344¹⁵⁴⁰, son otras ordenaciones escritas pertenecientes a, entre otras cancillerías, Francia, Castilla y, como ya se ha visto en el epígrafe precedente, Mallorca¹⁵⁴¹. Igualmente, pese a no constar sobre pergamino, son conocidas algunas prácticas con esta misma finalidad en tiempos de Jaime II¹⁵⁴². Existe la posibilidad de que el Justo pudiera haber tomado como modelo algunas ordenaciones de la casa de Hohenstaufen, anteriores reyes de Nápoles y Sicilia¹⁵⁴³, aunque tampoco puede descartarse la posible influencia de la Real Casa aragonesa, 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 Aragón¹⁵⁴⁴. 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 Schena, quien ha estudiado en profundidad las *Ordinacions*, no es del todo casual que las leyes del rey aragonés sean de 1344, es decir, de poco después de la anexión del reino de Mallorca al de Aragón. No obstante, 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 jurídicos¹⁵⁴⁵.

Mandado ornar con «*letras d'or*» y «*ab histories de divesos colors*», según citan documentos que se refieren a otros libros de ordenanzas similares de la misma época¹⁵⁴⁶, el manuscrito se convierte en uno de los más bellos ejemplares de todos los

1540 (ACA: Barcelona. Reg. 1529) según publica BOFARULL I MASCARÓ, 1847-1876. Citado en SEVILLANO, 1950, p. 141.

1541 Los soberanos franceses redactaron sus ordenanzas de palacio entre 1261 (con las ordenanzas de san Luis) y 1350: SCHENA, 1983, p. 25 y LLOMPART / DURLIAT, 1991, p. 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*.

1542 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: FINKE, 1908, pp. XXX-XLVII, y II (1922) pp. XVI-XXV. Citado en SEVILLANO, 1950, p. 139.

1543 Quienes, a su vez, las habrían adoptado, tal vez, de la corte pontificia: SEVILLANO, 1972, p. 257. 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 / DURLIAT, 1991, p. 17.

1544 *Ibidem*.

1545 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: detalles en SCHENA, 1983, pp. 27-29.

1546 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, 1908, vol. II, núm. CVII. Citado en BOHIGAS, 1985b, p. 114.

que integran la miniatura italogótica del momento. En líneas generales, salvo en el apéndice destinado a la ceremonia de coronación, destaca la notable 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 redondel¹⁵⁴⁷, atiende a cada uno de los oficiales cuyas ordenaciones él mismo encabeza.

Las disposiciones de Pedro IV comienzan con un primer folio que ha sido iluminado en 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 N¹⁵⁴⁸, la más espléndida del códice, cuyo interior presenta al rey entronizado en compañía de diversos consejeros seglares 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. 269] Menos espectacular por su tamaño e iconografía es la inicial D del folio 2v que inicia el apartado dedicado a los mayordomos¹⁵⁴⁹. Esta vez colocado a la izquierda de la composición, Pedro IV, con corona flordelisada e igualmente dispuesto 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 él¹⁵⁵⁰. 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 justificado¹⁵⁵¹.

1547 Capa corta o manto orbicular que se colocaba sobre los hombros: PUIGGARÍ, 1886, p. 128.

1548 De «*Nos en pere per la gracia de deu rey darago*».

1549 «*Dels mayordomens*».

1550 AVRIL *et alii*, 1982, p. 95.

1551 Entre sus obligaciones, debía dirigir el protocolo de su servicio y de sus subordinados. Sobre las funciones de todos estos oficiales, véanse, entre otros, MAYER, 1926; SCHENA, 1983; y PALACIOS, 1994.

[FIG. 270] 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 habitaba¹⁵⁵².

[FIG. 271] La inicial D¹⁵⁵³ 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 de él 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 Corona¹⁵⁵⁴. Que luzca una visible bolsa roja en la que se encuentran bordados dos escudos con los palos de Aragón, debe ser entendido como un indicador de su cargo oficial¹⁵⁵⁵.

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 1353¹⁵⁵⁶, según consta en una carta expedida en Valencia¹⁵⁵⁷, 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*»¹⁵⁵⁸.

1552 PALACIOS, 1994, p. 72.

1553 «*Dels alguatzils*».

1554 PALACIOS, 1994, p. 73.

1555 Elemento que también porta el individuo que lee al rey en el folio 1r.

1556 Utilizando como modelos para la nueva composición diversos *ordos*, como el ya aludido borgoñón o el Ordo de Durand. 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 *Código de Toledo*, según investigaciones de PALACIOS, 1975, pp. 264-267.

1557 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: PALACIOS, 1992, p. 127.

1558 Según explican los respectivos *incipit* de los folios 129r y 148r.

[FIG. 272] 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 cabeza¹⁵⁵⁹. 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 oficiante¹⁵⁶⁰ aunque, una vez colocada la corona sobre su cabeza, sus hermanos los infantes, incluido Juan, arzobispo de Toledo, pudieron acercarse para aderezársela¹⁵⁶¹. 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 Palacios, a los ojos del pueblo simbolizaba la entrega del reino¹⁵⁶². 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 entorpecer la imagen de su soberanía¹⁵⁶³ y esta miniatura ejemplifica, con claridad, esta voluntad. De esta manera, vestido con

1559 El códice 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, 1975, p. 237. Igualmente, el códice 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, 1994, p. 222. De modo similar, el códice del Lázaro Galdiano dice: «*E aquesta oración dita el rey prenga la corona de sobre l altar e ell mismo pòsela en su cabeça sin ayuda de otra persona*». Cito a VICENTE DE VERA (coord.), 1992, p. 33.

1560 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.

1561 «*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-li*». Ibidem. Lo mismo recoge Zurita: «*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.

1562 PALACIOS, 1975, p. 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, 1992, p. 125.

1563 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, 1975. Ténganse 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, SESMA, 1992, pp. 87-102 y, mucho más reciente, AURELL y SERRANO COLL, 2014.

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 realeza¹⁵⁶⁴.

[FIG. 273] Dejando a un lado la segunda parte del ceremonial que está destinada a describir cómo deben ser coronadas las reinas de Aragón¹⁵⁶⁵, el siguiente cartulario, prácticamente idéntico al anterior, salvo en el dibujo y en la utilización del color, es el *Ceremonial de Consagración y de Coronación de los reyes de Aragón*, fechado también en la segunda mitad del siglo XIV¹⁵⁶⁶. 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 Valencia¹⁵⁶⁷. 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), podrían indicar la procedencia del código de los talleres reales.

Las evidentes analogías establecidas entre las iniciales de este código con las del anterior obliga a aceptar la dependencia de uno de ellos respecto del otro¹⁵⁶⁸, [FIG. 274] lo mismo que sucede con el siguiente manuscrito a analizar, el llamado

1564 También en este ceremonial se especifica cómo deben ir vestidos y aseados los futuros reyes. Las disposiciones referentes a la indumentaria se mencionarán en el capítulo dedicado a la escultura, en concreto en las notas que conciernen a la sepultura de Pedro IV.

1565 Sobre la relevancia de la iconografía que representa esta segunda liturgia, y lo que supone para las representaciones de coronaciones de las reinas en el ámbito europeo medieval, véase SERRANO COLL, 2008c, pp. 145-174.

1566 (BFLG: Ms. R. 14.425). En 1992 vio la luz su edición facsímil, que se acompañaba de un volumen dedicado a transcripción y estudios. Breve descripción en los diversos catálogos de las numerosas exposiciones en las que ha sido solicitado el código: Además de YEVES, 1998, p. 785, remito a YEVES, 1997, pp. 104-107; CENTELLAS, 2002, pp. 190-191; o la reseña aparecida en *El Marqués de Santillana...*, 2001, vol. I, p. 149. Estudio precioso y más reciente es el de PÉREZ MONZÓN, 2010. 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 fue solicitado en Nueva York para ser expuesto junto con la *Guía de perplejos* de Maimónides y el retablo de San Marcos –PML–, obras con las que el cartulario ha sido relacionado artísticamente. Le agradezco su dedicación y amabilidad, gratitud que quiero hacer extensiva a la Sra. Mercedes Tostón, bibliotecaria de dicha fundación.

1567 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, 1994, p. 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, 1960, vol. II.I, p. 166; PALACIOS, 1975, pp. 259-264, y 1992, pp. 127-131; SCHENA, 1983, p. 42; YEVES, 2000, p. 95; o ESPAÑOL, 2001c, pp. 146-147.

1568 Bohigas supuso, por la mayor mediocridad de las miniaturas del código madrileño con respecto al parisino, que el segundo era copia del primero: BOHIGAS, 1962, p. 48.

«Manuscrito de san Miguel de los Reyes» de las «Ordinacions» de Pedro IV¹⁵⁶⁹ que perteneció al palacio real de Valencia según consta en una nota del siglo XVIII¹⁵⁷⁰. 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 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 la figuración del folio 98.

[FIG. 275] Encabezando «*De la manera con los reys darago se faran consegrar e ells mateys se coronaran*» el campo de una N¹⁵⁷¹ 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 siniestra¹⁵⁷². Señalaba 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 ordenaciones¹⁵⁷³, no contradecía su espíritu ya que su rito prescribía con determinación que la dignidad real no procedía de la consagración o unción episcopal.

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 Bohigas, las diferencias en la ejecución de las orlas y de los rostros, mucho más redondeados, lo acercan al *Psalterio anglocatalán* de Pa-

1569 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 *El Manuscrito de San Miguel de los Reyes...*, 1994, que se acompañaba de un volumen dedicado a su estudio – PALACIOS, 1994– y su traducción, elaborada por el protonotario de Aragón Miguel Clemente en 1562.

1570 BOHIGAS, 1967, núm. 10, p. 102.

1571 De «*Nos en p per la gra*».

1572 Que el rey presente aspecto joven –sólo en el folio 1r aparece con incipiente barba– hizo sospechar a Bohigas, junto a otros motivos de orden estilístico, que este códice era anterior al conservado en París (Ms. Esp. 99): BOHIGAS, 1967, p. 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*, p. 111. 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, 1994, p. 58.

1573 «*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, 1994, pp. 220-222.

rís, al *Decreto de Graciano* de Londres y al *Llibre verd* de Barcelona que, aunque de manos diferentes, parecen producto de la misma escuela¹⁵⁷⁴. De todos modos, este manuscrito plasma, como 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 Froissart¹⁵⁷⁵, el *Ceremonial de coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra*¹⁵⁷⁶ y, ya realizada en ámbito hispano, el *Pontifical hispalense*¹⁵⁷⁷. 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 código 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 altar¹⁵⁷⁸.

[FIG. 276] Es fuera del entorno barcelonés y dentro del castellano-leonés donde se adscribe el siguiente código que versa sobre las coronaciones de los reyes de Aragón, el *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*¹⁵⁷⁹, fechado, en sus inicios, en la primera mitad del siglo XIV¹⁵⁸⁰. 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 Coimbra¹⁵⁸¹, con la finalidad de establecer todas las formalidades de

1574 BOHIGAS, 1967, p. 109.

1575 BnF (Fr. 2675). Ya del siglo XV.

1576 Se conserva en el AGN. Data de finales del siglo XIV. Idoate no descarta que este ceremonial hubiese sido realizado en la Península. IDOATE, 1953, p. 155. Citado en DE SILVA, 1988, p. 85.

1577 Encargado el 10 de mayo de 1390 por Juan de Guzmán. Hoy se guarda en la BCS: Sig. BB 149-13. LAGUNA, 2000, p. 94.

1578 «sin ayuda de otra persona», indica en varias ocasiones el ceremonial. *Ceremonial...*, 1992, pp. 33-34. Más detalles sobre esta cuestión en SERRANO COLL, 2008c.

1579 (BMEE: Man. & III.3).

1580 Aunque han sido defendidas otras dataciones. Algunas lo colocan a mediados del siglo XIV, como AZCÁRATE, 1990, p. 292; aunque otros lo consideran de finales de siglo, como MIGUÉLEZ, 1917, vol. II, p. 302; y DEL ARCO, 1942, p. 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: GUERRERO, 1956, p. 31. También sostenía que era de principios de siglo DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. II, p. 95. Así pues, existe divergencia de opiniones en lo que se refiere tanto al momento en el que se redactó como en la identificación del monarca al cual dicho código iba dirigido: PÉREZ MONZÓN, 2000, p. 97.

1581 GALVÁN, 2001, p. 42.

la consagración y coronación de los reyes de Castilla según el ritual del Sacro Romano Imperio¹⁵⁸². Una segunda parte, desde los folios 35r a 59r, contiene el ceremonial que ordenó escribir Pedro III de Aragón, según algunos autores¹⁵⁸³, 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 añadiendo¹⁵⁸⁴. Sin embargo, el apéndice escurialense muestra una serie de importantes modificaciones, la más interesante de las cuales concierne al rito de coronación¹⁵⁸⁵. 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.

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 código¹⁵⁸⁶, 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.

El repertorio iconográfico se inicia en el folio 36v, donde se observa al rey de Aragón que acude 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 coronarse¹⁵⁸⁷. En una composición dividida en tres registros mediante un marco arquitectónico, solución muy frecuente en la rica decora-

1582 GUERRERO, 1956, p. 29.

1583 Fernández *et alii*, 1894, pp. 556-562 e, incluso, SCHRAMM, 1955, pp. 99-123. Citados, ambos, en PALACIOS, 1975. Este autor sostiene que en realidad se trata del ceremonial redactado por Pedro IV que fue escrito entre enero y abril de 1336: *ibidem*, pp. 232 y 239.

1584 En la rúbrica XII «*De benedictione regum*» y XIII «*De benedictione reginae*». En opinión de Galindo, este pontifical oscense, con las adiciones marginales, sería el único ritual empleado en Aragón antes de Pedro IV: GALINDO, 1930, p. 129. Citado en PALACIOS, 1992, p. 22, n. 52.

1585 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, 1975, pp. 233-234.

1586 Quizás la coronación de Alfonso XI de Castilla: PALACIOS, 1975, p. 232.

1587 La elección de esta ciudad por parte del Papa venía facilitada por el hecho de que, según 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: PALACIOS, 1975, p. 106.

ción 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 armas¹⁵⁸⁸. [FIG. 277] 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 altar¹⁵⁸⁹. 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. 278] La primera de ellas, en el registro superior de la capital E¹⁵⁹⁰, 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 colocados los atributos regios, que todavía permanecen. La ausencia de color impide observar si el monarca lleva manto y garnacha, vestimenta prescrita en el ceremonial¹⁵⁹¹, aunque la ilustración del folio 38v [FIG. 279] podría corroborarlo pues, conforme al texto que ilustra, se distingue al rey que, en la sacristía y en compañía de eclesiásticos, se despoja de ella¹⁵⁹².

[FIG. 280] 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 ceremonial¹⁵⁹³. [FIG. 281] Conforme a lo indicado por las ordenaciones, el folio 40v presenta al futuro soberano arrodillado y

1588 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.

1589 El texto dispone que, tras descabargar, el rey «[deue fer oration delant el altar mayor. Aquell richombre que leuara la espada deuela poner en meo del altar. El richomne 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.

1590 De «El rey deuese leuantar en lalba».

1591 «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.

1592 «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.

1593 «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 richomne que tiene la corona en un bacin d'argent, çaga todos estos

en oración rodeado por clérigos de alta jerarquía¹⁵⁹⁴. [FIG. 282] 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 persona¹⁵⁹⁵. [FIG. 283] 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 secundario¹⁵⁹⁶.

Como ya se ha advertido, el códice nunca llegó a terminarse, por lo que estos esbozos han permanecido monocromos, al igual que el resto de espacios en blanco destinados, originariamente, a albergar algún tipo de decoración¹⁵⁹⁷. 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. 284] Ahora al margen de los ceremoniales de coronación, puede encontrarse una figuración de Pedro IV, acompañada por escudo con los palos de Ara-

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.

1594 «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 oration. Los prelados sobreditos deuen deçir las ledanias e otras oraciones según que aqui se contiene»: fol. 40v.

1595 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.

1596 «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 día»: fols. 45r-45v.

1597 Los fols. 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.

gón, en las *Ordenances de Pere IV*¹⁵⁹⁸ fechadas hacia 1450-1460¹⁵⁹⁹. 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. 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 que 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 tabiques¹⁶⁰⁰.

[FIG. 285] Es también Pedro IV quien figura representado como autor en la N¹⁶⁰¹ 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*¹⁶⁰². Igualmente acompañado, en el pie del folio, por un escudo palado sostenido por ángeles, lo que indica que el código 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 1461¹⁶⁰³, 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 también 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

1598 (BnF: Ms. Esp. 62; ancien fonds 10217) BOHIGAS, 1985b, p. 117.

1599 Según el tipo de indumentaria: AVRIL *et alii*, 1982, pp. 118-119.

1600 *Ibidem*.

1601 De «*Nos en pere*».

1602 (BnF: Ms. esp. 8). Este manuscrito contiene otras iluminaciones que no son historiadas.

1603 AVRIL *et alii*, 1982, p. 122. La copia de estas ordenaciones, de magnífica caligrafía, fue llevada a cabo por Francesc Vidal: BOHIGAS, 1932, p. 135. Véase también BOHIGAS S., 1985b, p. 117 y BOHIGAS, 1960, p. 48.

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 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* y, después, aunque aquí no se ha analizado por sobrepasar el tema de estudio, 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.

2.4.2. Otros códices

[FIG. 286] 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*¹⁶⁰⁴ por presentar una de las escasas imágenes que se conservan de don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana¹⁶⁰⁵. Escrita por Antonio Aznar en 1480¹⁶⁰⁶, 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 España¹⁶⁰⁷, muestra un retrato, de cuerpo entero, del heredero del reino de Navarra acompa-

1604 *Cartas a los reyes de Aragón, Castilla y Portugal*. (BNM: Vit. 17-3). Fernando de Bolea y Galloz fue secretario del príncipe. Sumario análisis en SÁNCHEZ MARIANA, 1993b, p. 138 y, algo más reciente aunque igual de sintético, en FERNÁNDEZ TERRICABRAS, 2004, pp. 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.

1605 Hijo primogénito de Juan II y Blanca de Navarra.

1606 DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. I, p. 364.

1607 *Ibidem*; y BORDONA, 1958, p. 214.

ñado 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 pecho¹⁶⁰⁸. 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 siniestra¹⁶⁰⁹. Llamán la atención unas irradiaciones que, a modo de fulgores, se distinguen por detrás de su cabeza procurando, como resultado, una especie de aureola que lo asimila a los beatos¹⁶¹⁰. [FIG. 287] Esta iconografía, que guarda parecido con un curioso grabado en cobre de finales del siglo XV¹⁶¹¹ donde el príncipe toca el cuello de una joven para curarla de algún padecimiento, en razón a sus vínculos familiares con la dinastía capeta¹⁶¹², no hace sino poner de manifiesto la devoción popular hacia un miembro de la casa real que gozó del aprecio y cariño de las gentes en oposición a sus conocidas desavenencias con su propio padre, quien llegó incluso a encarcelarlo tras acusarlo de conspiración¹⁶¹³. Su inesperada muerte, acaecida en 1461 bajo la apariencia de una pleuresía¹⁶¹⁴, junto a la estima que los súbditos le tenían para contrarrestar, con toda seguridad, el poder monárquico¹⁶¹⁵, conllevó a una exaltación hacia el príncipe que

1608 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: FORTÚN (dir.), 1991, p. 43.

1609 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, 1933, p. 364.

1610 Es decir, la reservada a quienes todavía no habían sido canonizados por la iglesia.

1611 (BNM). 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, 1988, p. 91.

1612 Sobre esta cuestión remito a la clásica obra de BLOCH, 1924.

1613 Son muy ilustrativos los capítulos que dedica Zurita a esta cuestión. 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.

1614 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 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 RODRÍGUEZ I LÓPEZ-ROS, 1999, pp. 19-24.

1615 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 FALCÓN, 1993, p. 161.

pronto le convirtió en objeto de veneración¹⁶¹⁶, devoción todavía ostensible en el siglo XVIII, tres siglos después de su súbita defunción¹⁶¹⁷ pese a que la jerarquía romana nunca le reconociera tal dignidad.

Con esta curiosa imagen perteneciente al Príncipe de Viana, constatación de las fórmulas de percepción popular e institucional de la santidad local¹⁶¹⁸, se cierra el grueso muestrario de imágenes del rey de Aragón en la miniatura que, además de numeroso, evidencia tener una rica variedad iconográfica.

1616 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. Carlos, 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, 1855-1864, lám. XL-VIII, n. 2. Por otra parte, LLOMPART, 1977-1980, p. 249 menciona, en el inventario mallorquín de María, viuda de Odón Vizcaíno, un papel pintado con una imagen dedicada al *Beatus Karles*. Citado en MOLINA, 1988, p. 92. Se volverá sobre este aspecto en el capítulo dedicado a escultura.

1617 MARTÍNEZ FERRANDO, 1970², p. 1862.

1618 Noticias sobre el fanatismo devocional acaecido tras la muerte del Príncipe de Viana en MOLINA, 1996, p. 138 y n. 56, donde aporta abundante bibliografía.

La pintura

1. Introducción

Las figuraciones exhibidas en el soporte de la pintura son menos abundantes, pero 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, que 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.

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 manufactura¹⁶¹⁹. Estos pintores también fueron solicitados para decorar las galeras

1619 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: YARZA, 1986b, pp. 382-390. Por otra parte, a Ponç Colomer se le pagó, en 1413,

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 reales¹⁶²⁰, y también para decorar estancias palatinas o las insignias de los reyes¹⁶²¹.

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 Yarza, en materia artística¹⁶²². En esta misma línea, se atestigua la movilidad de ciertos 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 ejemplo¹⁶²³. 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 lugar¹⁶²⁴, algo que, sin duda, también debe hacerse extensivo hasta entrado el siglo XVI.

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 pintu-

200 florines de oro de Aragón por hacer pintar «*lo entremés, quod fuit factum in celebracione festi intraitus serenissimorum regis et regine*»: YARZA, 1987a, p. 160.

1620 Fue el caso de Martí Mayol o de Rafael Mòger, ambos pintores de Mallorca de la primera mitad del siglo XIV: LLOMPART, 1987, pp. 16 y 29.

1621 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: SANPERE, 1906, pp. 260-266.

1622 YARZA, 1997a, p. 53.

1623 YARZA, 1995a, p. 141. Más adelante se hará referencia a una desaparecida tabla que este pintor realizó en la ciudad italiana destinada al Magnánimo.

1624 JOSÉ PITARCH, 1982, p. 3.

ra como elemento de propaganda, el hombre medieval y, sobre todo, sus soberanos, tuvieron conciencia del uso que debía hacerse de las empresas artísticas. Este interés culminó en tiempos de Fernando II, rey que, aunque aquí no se analiza, tuvo, como se verá, una actitud artística con claros precedentes desde finales del siglo XIII.

2. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura: descripción y tipologías

2.1. 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. Estos últimos aspiraron ser también históricos, pues cuando se evocaron iconográficamente fueron tenidos como tales.

2.1.1. Hechos históricos

[FIG. 288] La primera imagen de un rey de Aragón en soporte pictórico se encuentra en uno de los conjuntos parietales que decoraba los muros de una de las salas del Palacio Aguilar de Barcelona¹⁶²⁵. Fechada hacia 1285-1290¹⁶²⁶, esta decoración mural descubierta en 1961¹⁶²⁷ formaba un friso de unos 2 m de altura 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 malograran parte de sus pinturas, hecho que, sin duda, ha incidido negativamente en este repertorio pues, probablemente, el soberano debió de aparecer en otras escenas, como la de las cortes de Barcelona o la de la flota a punto de desembarcar en suelo insular, esta última perdida casi en su totalidad¹⁶²⁸.

1625 Ubicado en la calle Montcada de Barcelona, hoy es la actual sede del Museo Picasso. Ahora se conservan en el MNAC (núm. inv. 71.448). El discurso que ahora se inicia aparece, algo abreviado, en SERRANO COLL, 2008, pp. 170-208.

1626 SESMA, 2000, p. 86. Los primeros investigadores que trataron las pinturas abogaron por una datación más temprana, como manifiesta, entre otros, DURÁN I SANPERE, 1961, p. 31. Coll abrió algo más el arco cronológico hasta 1295: COLL, 1992b, p. 130. Otros, no precisaron más que ubicarlas a finales del siglo XIII, como CIRICI, 1971, p. 78, quien especifica, además, la sucesión de propiedades sufrida por el edificio hasta albergar el museo Picaso; o SUREDA I PONS, 1989, p. 62.

1627 Fueron vistas por vez primera en el mes de enero de aquel año por Joaquim Pradell: VERRIÉ, 1998, p. 108. Noticias sobre el descubrimiento y los inmediatos trabajos acerca de las mismas, en AINAUD, 1969, pp. 8-11.

1628 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*». Igualmente, en los párrafos donde describe la desapacible travesía hacia Mallorca especifica que, en efecto, él se embarcó en una de las ga-

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 que ha sido identificado como el campanario de la que fue catedral románica¹⁶²⁹, y un gran salón, acaso perteneciente al palacio condal, que alberga un grupo de personajes quienes, sentados, asisten a lo que parece ser una importante reunión¹⁶³⁰: la escena de las cortes. No sería extraño que en el desvanecido lado izquierdo figurase el rey presidiendo la asamblea cuyo fin último era el de decidir la conquista de la isla mallorquina¹⁶³¹. El segundo paño presenta el desembarco de las tropas en Santa Ponça y la conocida batalla de Porto Pí durante la cual, como atestiguan las pinturas y conforme a lo que se conoce documentalmente, Guillermo de Montcada encontró la muerte. El tercero y el último, el mejor conservado y el que muestra la preparación del asalto a la capital de la isla, es donde se advierte con claridad la figura del rey y, por tanto, la que más atañe a este análisis.

Sentado sobre escaño cubierto por un tapiz palado, Jaime I conversa, en su tienda real, con un distinguido grupo de personajes. 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 crónica¹⁶³², cubierta por perpunte¹⁶³³ indica que nos hallamos ante una escena de carácter bélico¹⁶³⁴. De Riquer recordaba que el atavío de guerra perfecto para Jaime I era, cuando no hacía un calor excesivo, el *gonió* y el perpunte encima¹⁶³⁵, lo que, precisamente, lleva en esta composición. No obstante, las mangas paladas que asoman por debajo y que le llegan hasta los codos nos hacen dudar: ¿forman parte de una vestidura interior o se hallan cosidas al perpunte? En general, como se observa en otras

leras, concretamente en la llamada *Montpestller*, quizás para honrar a su ciudad nativa: JAIME I, *Libre dels feyts*, párs. 48 y 57.

1629 *Guia art gòtic*, 1998, p. 22.

1630 Barral la identificó como la antigua sala del trono del palacio condal: BARRAL, 1994c p. 135.

1631 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 feyt puscam complir a honor de Déu*»: JAIME I, *Libre dels feyts*, párr. 48.

1632 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*»: ibídem, párr. 67. Conste que la indumentaria es un aspecto primordial que puede confirmar hipótesis de encuadre temporal para algunas obras de difícil datación. Es ilustrativo, al respecto, el artículo de MEDIANERO, 1998, pp. 599-622.

1633 Lo que cubre al rey no es un sobreseñal: el estampado no reproduce los palos de Aragón, sino florones.

1634 Todos los asistentes llevan la protección del cuello y del mentón cerrada, por lo que asoman sus rostros a través de la *ventalla*, según los términos de las crónicas. Lo más usual era, por lo incómodo de la pieza, llevarla colgando sobre el pecho y atarla a la cofia en el momento de luchar: DE RIQUER, 1968, p. 33.

1635 Ibídem, p. 29. Sobre la difícil distinción entre *ausberg* y *gonió*, remito a las pp. 28-31.

obras coetáneas, lo usual era que el peripunte o el sobreseñal no tuviese mangas y, si las tenía, solían ser idénticas al resto de la prenda¹⁶³⁶. Por otra parte, las obras de indumentaria consultadas no dicen nada al respecto, pues las únicas posibilidades que podrían ofrecer, el brazal y el camisote, no se adaptan, por definición, a este caso¹⁶³⁷. Sin embargo, en el reverso del sello mayor de Pedro III que cuelga de documentos de 1281 y 1285, puede verse un caso parecido al que se ofrece en las pinturas del palacio Aguilar: las mangas exhiben un palado que no coincide con el resto de la vestimenta. Hernández ha intentado explicar esta variedad iconográfica suponiendo que, acaso, bajo el austero peripunte algunos caballeros llevasen sobreseñales¹⁶³⁸. Sin embargo, no debiera descartarse la posibilidad de que se trate de una sola pieza en la que, conforme al impulso del sistema heráldico, se había empleado esta zona visible del atuendo para mostrar el emblema del caballero, por otra parte señal que ya se había integrado en otros elementos de su vestimenta, como manifiestan la cervellera, el escudo, o las gualdrapas que encubertaban el caballo.

Así, ataviado con arnés de guerra, el rey don Jaime se reúne con los cabezas de su milicia en el denso campamento para preparar el asalto a la *Madinat Mayurqa*¹⁶³⁹. Esta escena debió ser relativamente frecuente durante la campaña militar pues, en su crónica, describe más de un consejo previo a la ofensiva¹⁶⁴⁰. 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»¹⁶⁴¹, el acontecimiento no debió de ser muy distinto al que aquí se presenta. También plasma con realismo la fuerte presencia de la nobleza catalana, pues se distinguen distintos linajes y, en 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, tocado con mitra; Ramón de Centelles y algún miembro de la familia Lara, sin duda Nunyo Sans, tío del rey y conde de Rosellón¹⁶⁴². Se destacará la variedad de gestos y actitudes de estos individuos,

1636 En el *Vidal Mayor*, de hacia 1276-1290, el rey lleva sobreseñal sin mangas. No obstante, en las pinturas murales del castillo de Alcañiz, que han sido fechadas en el primer cuarto del siglo XIV, las presenta paladas.

1637 Puesto que los brazales eran piezas de hierro y el camisote era una pieza de mallas: GARCÍA LLANOS, 2000, pp. 188 y ss.; DE RÍQUER, 1968, p. 30.

1638 HERNÁNDEZ CARDONA, 2002, p. 174.

1639 «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 carregar en la host». JAIME I, *Libre dels feyts*, párr. 67.

1640 *Ibidem*, párs. 68, 69 y 81. Algo que debió de ser usual en cualquier campaña bélica. Sirvan de ejemplo algunas miniaturas que decoran las páginas de la traducción española de la *Crónica Troyana* (BMEE: H. I.6) que ilustran, con esquema compositivo muy similar, algunos concilios previos a las batallas.

1641 *Ídem*, párr. 68.

1642 AINAUD, 1969, p. 22. Según Soldevila, este consejo fue restringido: sólo formaron parte de él prelados y barones, quedando excluidos los otros eclesiásticos, los simples caballeros y los hombres de las villas: SOLDEVILA, (1983)[1971], p. 233, § 69, n 1.

quienes evidencian no sólo su participación en las decisiones tomadas por el soberano, sino también una actitud de confianza de los hombres de armas hacia su señor, como demuestra el brazo apoyado sobre la pierna de don Jaime de Gilabert de Cruïlles.

El detalle de la composición se constata por la representación de un episodio que, según consta documentalmente, se produjo: se trata de la presencia retirada del conde de Ampurias. Autosegregado voluntariamente del consejo para manifestar su desacuerdo con las medidas tomadas¹⁶⁴³, conversa animadamente con el cabeza de los soldados aragoneses, Pero Maça, identificado por las mazas que siembran la superficie de sus mangas y cervellera¹⁶⁴⁴.

Se ha afirmado que, 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 lectura¹⁶⁴⁵, 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 tabla¹⁶⁴⁶.

Por sus características, estos murales entrarían dentro del protogótico o gótico lineal, donde la línea constituye y dibuja las formas y donde nace un nuevo concepto de espacio en dos variantes: el abierto y el escenográfico¹⁶⁴⁷. De este modo, aun-

1643 «*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*, párr. 78.

1644 Identificación ya presente en la obra de AINAUD, 1969, p. 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, (1983)[1971], p. 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.

1645 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. CARBONELL / SUREDA, 1997, p. 378.

1646 COLL, 1992b, p. 130.

1647 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, 1989, pp. 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 pe-

que su estilo se ha calificado de áspero, contundente y claro¹⁶⁴⁸, su iconografía evidencia un gran sentido del ritmo y una efectiva proyección del movimiento dentro de un marco espacial que no esconde la convencional interpretación de la naturaleza¹⁶⁴⁹. 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 pintor¹⁶⁵⁰ en lo que a lenguaje narrativo se refiere¹⁶⁵¹. Entre todas las obras con las que se ha relacionado, las más evidentes concomitancias se encuentran con el retablo de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes¹⁶⁵², con la que presenta parecidos estilísticos e iconográficos. Señaladas reiteradamente por Ainaud, también han sido apuntadas otras analogías procedentes del campo de la miniatura, cuyos ejemplos más notables cabe encontrar, prescindiendo de los casos castellanos¹⁶⁵³, en las iluminaciones de los manuscritos de la escuela de San Juan de Acre, datadas entre 1275 y 1291¹⁶⁵⁴, y en los folios de un *Decretum Gratiani*¹⁶⁵⁵ cuyas iluminaciones se relacionan con obras catalanas y mallorquinas de hacia 1300, entre ellas este mural barcelonés¹⁶⁵⁶.

Como queda dicho, estas pinturas aluden a una de las más importantes gestas militares acaudilladas por el rey de Aragón a finales de los años veinte, y se configuran como una de las pocas muestras conservadas de los murales que, sin duda, ornaban múltiples salas de palacios y casas nobles. En esta línea, Ramón Llull se hacía eco, en 1292, en el célebre *Llibre de Contemplació*, del interés que existía en el mundo señorial por erigir hermosas edificaciones y dotarlas de bella ornamenta-

nínsula italiana en contra de la vecina Francia. ALCOLEA, 1980b, pp. 29-30. Azcárate comparaba estas pinturas con las del monasterio de Valbuena en Valladolid. AZCÁRATE, 1974, p. 71. Citado en PAGÈS, 1992, p. 203, n. 19.

1648 ALCOY, 1998a, p. 146.

1649 *Ibidem*. Algo que, por otro lado y como se verá, se hace extensivo al resto de pinturas murales que más adelante se analizan.

1650 «Mestre de la Conquesta de Mallorca», según el nombre acuñado por Guillermo Rosselló Bordoy al relacionarlo con otras pinturas mallorquinas coetáneas. VERRIÉ, 1998, p. 108.

1651 Algo que lo diferencia de los otros pintores catalanes contemporáneos que trabajaban en medios rurales. DE DALMASES / JOSÉ PITARCH, 1985, pág. 222.

1652 Anónimo del siglo XIII que se conserva en la iglesia de San Francisco, en Palma de Mallorca. Varios detalles de las tablas en LLOMPART, 1999, figs. 2-6.

1653 Como, por ejemplo, las procedentes de algunos de los folios de las Cantigas de Santa María (BMEE: Códice escurialense T.I.1), de hacia 1257-1284, con campamentos militares y asaltos a las ciudades en algunos de sus folios.

1654 Escuela creada con motivo de las Cruzadas, según noticias de DE DALMASES / JOSÉ, 1985, p. 222.

1655 (BAV: Ms. A 25).

1656 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, 1998a, p. 147. La misma autora estudia este manuscrito en ALCOY, 2000, pp. 66-68.

ción¹⁶⁵⁷. Y dentro del repertorio decorativo, pese a que el tapiz fue la opción más cálida y suntuosa¹⁶⁵⁸, las pinturas constituyeron, por su menor coste y elevado efectismo, un buen género para esta finalidad. 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 de las pinturas que las guarnecían, bien por su temática –como la sala «*dels timbres*», la «*del faufre*», la «*dels àngels*», la «*de les agulles*», la «*dels paraments*», la «*de les garces*», o la «*dels cavalls*» –, bien por su color –la estancia «*blanca*», la «*daurada*», la «*vermella*» o la «*verda*», por ejemplo–¹⁶⁵⁹. En este sentido se recordará 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 cama¹⁶⁶⁰.

Las pinturas del palacio Aguilar ponen de manifiesto que estas decoraciones también dignificaron mansiones privadas, si bien son escasos los testimonios que, con esta índole profana, se han conservado. Entre los más interesantes, y en el entorno de la Corona de Aragón, se destacará el friso que, de inicios del siglo XIII, decoraba una noble casa de Urgellet¹⁶⁶¹ y, más tardías aunque ya en la Ciudad Condal, las decoraciones del palacio Fiveller de la calle de Lledó, los murales de la torre de Basea y los de la calle Duran i Bas¹⁶⁶². También destacables, aunque ya en un recinto religioso, son las pinturas del pórtico de la colegiata de Sant Vicenç de Cardona, donde se representa el sitio de Gerona de 1285¹⁶⁶³, o la techumbre de la ca-

1657 «*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*»: LLULL, *Llibre de Contemplació*, cap. CIV, 25. Citado en SUREDA, 1977, p. 24.

1658 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. Fuera del entorno aragonés recordaré 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 encortinada de panno de jamet bermejos, labrados todos con letras de oro»: *Castigos e documentos del rey don Sancho*, p.112. Texto extraído de FALOMIR, 1996a, p. 181.

1659 RUBIÓ, 1985, pp. 89-90. También en Navarra las denominaciones de las estancias sugerían los motivos representados en sus muros; en Olite parecen corroborarlo el «apostento de los escudos» o la «torre de los lebreles», por ejemplo: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1998⁴, p. 218. El interés de la monarquía por cuidar y conservar esta decoración pictórica se manifiesta en un documento de 1390 donde 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: ESPAÑOL 2001c, pp. 18-19.

1660 RUBIÓ, 1985, p. 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 JOUBERT, 2004, pp. 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 (BnF: Ms. fr. 603).

1661 En él se representa el ataque a una fortificación: DE DALMASES / JOSÉ, 1985, p. 207.

1662 Por el momento remito, por su carácter conciso y monográfico, al capítulo de ALCOY, 1999b, pp. 101-121.

1663 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

tedral de Teruel que, de finales del siglo XIII, exhibe a unos personajes que siempre se han querido relacionar con la propia vida urbana turolense¹⁶⁶⁴. Con respecto a estas últimas obras, no debe extrañar que se haya ubicado iconografía histórica en algún lugar de un edificio pío, pues aunque aquí es un caso aislado, se conservan otros en el ámbito ultrapirenaico: muestra de ello son 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 idéntica temática, las más tardías de Sainte-Marie-aux-Anglais –Calvados–¹⁶⁶⁵. 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 caballería¹⁶⁶⁶.

Este nuevo género iconográfico que tenía el ámbito civil como medio de inspiración y como lugar de expresión, cuenta con remotos precedentes: 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, de la que se conserva un mosaico de hacia el 300 a.C.¹⁶⁶⁷. 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 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 lulubi¹⁶⁶⁸. Ya inmersos en la cultura egipcia, destaca la tablilla votiva de Narmer, cuyo motivo figurativo no es otro que el de

francés: DE DALMASES / JOSÉ, 1985, p. 222. De carácter épico y militar, se entenderían bajo el prisma de una probable glorificación del vizconde, quien fue gran protagonista del acontecimiento: VERRIÉ, 1998, p. 111.

1664 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 propios de la liturgia sagrada. Además del tradicional trabajo de TORRES BALBÁS, 1953, pp. 81-98, véase también SEBASTIÁN LÓPEZ, 1980, pp. 21-25, citado en LAVADO PARADINAS, 1985, pp. 194-195 y SEBASTIÁN LÓPEZ, 1981. La dificultad de establecer un programa iconográfico unitario y coherente en la techumbre indujo a Yarza a sospechar que los artistas no obedecieron a ningún plan temático preconcebido. Véase, entre sus estudios, YARZA, 1981b, pp. 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, con el momento de conquista en la que estaba sumergida Teruel, por entonces ciudad fronteriza; y también, YARZA, 1981a, pp. 41-57. Trabajo más reciente es el de RICO, 2011, pp. 75-96.

1665 El primer grupo no debe de sobrepasar el reinado de Felipe Augusto (1180-1223), mientras que las últimas podrían fecharse a finales del primer cuarto del siglo XIII: DESCHAMPS / THIBOUT, 1963, pp. 55-66.

1666 *Ibidem*, p. 206.

1667 Las pinturas de Paestum hoy se conservan en el MANp. El mosaico, expuesto también en Nápoles, MNNp, copia la pintura griega de Filoxenio de Eretria, de los siglos IV-III a.C., de la casa de Fauno, en Pompeya: BARRAL, 1994e, pp. 193-194.

1668 La primera obra guardada en el BL, y la segunda en el ML.

la conquista del Delta y la unificación de Egipto¹⁶⁶⁹. Las culturas griega y romana tampoco fueron una excepción en la utilización de la iconografía histórica, pero a partir de esta última parece existir un lapsus que se rompe 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 Hempel, aunque hoy desaparecidas¹⁶⁷⁰, las verdaderas imágenes históricas se observan en los mosaicos con representaciones de las expediciones de Belisario y de su cortejo triunfal en África septentrional e Italia del palacio de Justiniano en Constantinopla o en las escenas de la vida de la reina lombarda Teodolinda¹⁶⁷¹. Ya del siglo IX son las pinturas que ornaban la sala palatina de Aquisgrán e Ingelheim¹⁶⁷² y del siglo siguiente datan la guerra de Hungría y la victoria de Enrique I en Riade en 933, localizadas en el palacio de Meserburgo¹⁶⁷³. Más cercanas y conocidas son las escenas que representan la conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador de la conocida como «tapicería» de Bayeux¹⁶⁷⁴, las gestas de Ricardo I Corazón de León en el castillo de Clarendon, los episodios de la sala pintada de Westminster, los murales de Tour Ferrande, de hacia 1270¹⁶⁷⁵, o el ciclo pictórico de Crouet¹⁶⁷⁶. Puede concluirse, pues, que en el entorno europeo hubo una cierta tradición, discontinua, de recordar acontecimientos contem-

1669 Profundo análisis sobre los precedentes de la pintura histórica en HAMBERG, 1983, pp. 2-21.

1670 Se conocen gracias a ciertas fuentes literarias: HEMPEL, 1983, vol. XIII, pp. 22-25.

1671 Mosaicos que fueron sustituidos en el Quattrocento por otra pintura en la capilla de san Giovanni en Monza, del siglo VI: *ibidem*. Véase también MICHEL, 1962, esp. el epígrafe «temas profanos», pp. 102 y ss.

1672 Que representaban la guerra en España y en Sajonia de Carlomagno, y la conquista de Aquitania por parte de Pipino el Breve, respectivamente: *ibidem*, p. 23; y SERRA DESFILIS, 2002, p. 16.

1673 HEMPEL, 1983, p. 23.

1674 Con escenas como el desembarco de los ingleses en las tierras del conde de Ponthieu, posiblemente muy cercana a la que, con idéntica temática, ornó una parte de los muros del palacio Aguilar y que, por desgracia, ha desaparecido casi por completo.

1675 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 su cabeza a los Hohenstaufen, duques de Suabia, descendientes del enemigo jurado del papa, el emperador Federico II (†1250). Deschamps y 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 / THIBOUT, 1963, pp. 229-231.

1676 Comparte con las pinturas del palacio Aguilar varias 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.

poráneos en imágenes, que no eran sino una crónica visual de un pasado más o menos reciente¹⁶⁷⁷.

Constatada la costumbre en lo que concierne a la decoración de los muros de edificios de distinta naturaleza con composiciones de carácter laico, hay que 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 es protagonista. Cuestión contestada por varios autores mediante diversas hipótesis¹⁶⁷⁸, hoy la razón parece estar muy clara. Estos murales conmemoran la conquista de la isla de Mallorca por parte de Jaime I, que tuvo lugar en 1229 y que se conocía al detalle gracias al número de crónicas y relatos épicos cuyas palabras a él aludía, algunas

1677 Estos ejemplos se extienden a territorios de Alemania –Hessenhof–, del Tirol –Lichtenberg– o de Italia –Novara, Perusa–, por ejemplo: Serra, 2002, p. 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: CAZACU / DUMITRESCU, 1992, p. 99 y MESURET, 1967. El uso de imágenes para conmemorar acontecimientos épicos prosiguió 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 las huestes de Jaime I fueron ayudadas, 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 Pí 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*»: PUIG I CADAFALECH / MIRET, 1909-1910, pp. 416-417, citado en DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. 3, p. 216. No se olvidará aquí 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: SERRA Y GIBERT, 1868², p. 64.

1678 Cirici afirmaba que con estas pinturas se señalaba triunfalmente la nueva presencia del espíritu monárquico: CIRICI, 1959, p. 110. 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 rememorar las grandes gestas de los soberanos como espejo a seguir para todos los reyes, como expuso SUREDA, 1977, pp. 70-72, o SUREDA, 1989, p. 25, entre otros. Algunos 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, 1994f, p. 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: BRACÓNS / TRIADÓ, 2000, p. 99. 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, 1975b, p. 216. Todas estas son hipótesis que no 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.

de las cuales han llegado hasta hoy¹⁶⁷⁹. Estas narraciones fueron elaboradas en los círculos cortesanos de la época en los que, precisamente, habitaban estas imágenes¹⁶⁸⁰; y es que, de acuerdo con Coll i Alentorn, estos textos afirmaban una especie de ideología oficial de la corte y de la dinastía que había encontrado una nueva vía de difusión en las imágenes¹⁶⁸¹.

También 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, ahora independiente por decisión testamentaria del Conquistador: en 1285, el infante Alfonso, quien luego sería Alfonso III, había reconquistado la isla de Mallorca¹⁶⁸². Parece lógico entonces 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 aportan 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 combinada con otras a raíz de las alianzas matrimoniales, en puertas y ventanas de la casa¹⁶⁸³. 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 XIII¹⁶⁸⁴. Que los Caldes estuvieran relacionados con Alfonso III al ser uno de sus miembros, Dolça, aman-

1679 De hecho, gracias a ellas fue posible para los primeros estudiosos identificar sus escenas. Así se expresan Carbonell y 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 / SUREDA, 1997, p. 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 detalles, véase el capítulo de miniatura y, en concreto, el epígrafe dedicado a la decoración de las crónicas.

1680 Algo advertido por SERRA, 2002, p. 18.

1681 Este autor supuso la existencia de un ciclo de miniaturas que podrían haber ilustrado la crónica de Desclot: COLL I ALENTORN, 1991. Citado en SERRA, 2002, p. 18.

1682 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.

1683 Descripción de los emblemas en, entre otros, DURÁN, 1961, p. 31 y, DURÁN, 1975b, p. 215.

1684 AINAUD, 1969, p. 12.

te del Liberal, reconquistador de Mallorca y nieto de Jaime I, es lo que explica la temática de las pinturas¹⁶⁸⁵.

[FIG. 289] El siguiente conjunto de pinturas también es resultado de la corriente de arte profano destinado a ornar 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, descubiertos no hace muchos años a raíz de unos trabajos de restauración¹⁶⁸⁶. [FIG. 290] De hacia 1295-1300¹⁶⁸⁷, esta pintura mural que ha sido pasada a lienzo para que hoy pueda ser contemplada¹⁶⁸⁸, quedó proscrita al iniciarse la construcción de la nueva estancia dedicada a recepciones en 1359 por parte de Pedro IV: la *cambra major* o *cambra dels paraments* que hoy se conoce como Salón del Tinell¹⁶⁸⁹. Su erección fue, precisamente, lo que motivó la anulación de los murales al quedar olvidados en la pared del 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 tiempo, están divididos por los

1685 Ibidem, pp. 23-24. Serra supone que el rey Alfonso podría sentirse halagado por la representación de la gesta de su antepasado que él mismo habría renovado al haber ocupado la isla mallorquina entre 1285-1298: SERRA, 2002, p. 18. 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 poco después fue asesinada: AINAUD, 1969, p. 24. Más información sobre este crimen político entre el siglo XIII y XIV, en AINAUD, 1991-1993, p. 191.

1686 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 Ainaud, hizo que nadie tomara en serio su descubrimiento: AINAUD, 1991-1993, p. 194. Los primeros artículos que se refirieron a ellas fueron los de DURÁN, 1945, pp. 86-88, y 1944, p. 3.

1687 Este es el arco cronológico en el que se mueve la mayor parte de autores, aunque hay quienes lo cierran, entre 1285-1290, como DE DALMASES / JOSÉ, 1985, p. 222. Algunos sólo las ubicaron a finales de siglo, como DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. I, p. 255; SUREDA, 1989, p. 61; o Cirici, quien las supuso de hacia 1300: CIRICI, 1971, p. 34. Otros las consideran del último cuarto de siglo, como AINAUD, 1989, pp. 120-121; y ALCOLEA, 1980a, p. 64. No obstante, existen estudiosos que adelantan la fecha, como Coll y Español, quienes sospechan que son de hacia 1285: COLL, 1992c, p. 198; y ESPAÑOL, 2001c, p. 25. Finalmente, hay quienes la retrasan hasta la última década del siglo XIII, como BLASCO, 1999, p. 133.

1688 En la actualidad se exponen en los muros del Salón del Tinell cubriendo la misma zona que ocupaban en la pared de detrás.

1689 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, 1975b, pp. 237 y 255.



290. Palacio Real de Barcelona. En gris intenso, donde se encontraron las pinturas. Con modificaciones, DURÁN, 1975b, p. 253.

contrafuertes de las arcadas que sustentan la techumbre de la solemne sala¹⁶⁹⁰.

De la decoración pictórica original, que previsiblemente recorrería los cuatro muros de la sala, se conservan tres lienzos, a su vez distribuidos en tres registros, que se corresponden a los tres primeros tramos de la cámara. En todos los casos, el 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, a pesar de su linealismo, despliegan numerosos detalles que ofrecen naturalismo a la composición.

En cuanto a su estilo, calificados de arte lineal y neutralizado, se han entendido como un intermedio entre las regiones estilísticas del románico, del gótico y del arte popular¹⁶⁹¹. No obstante, sus composiciones y su tendencia dinámica y naturalista, sumergen al anónimo pintor, para algunos de origen local, ingenuo y de carácter fuerte¹⁶⁹², dentro de la órbita de los intereses 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 Gudiol¹⁶⁹³, los pigmentos habrían penetrado poco en la preparación. Así, la composición estaría mayoritariamente realizada al fresco reservándose el temple para los contornos y algunos detalles¹⁶⁹⁴. Como ocurriría con la compartimentación de las pinturas del palacio Aguilar, también

1690 Noticias sobre las reformas sufridas por el palacio en, entre otros, AINAUD / GUDIOL / VERRIÉ, 1947, pp. 242-251; DURÁN, 1975b, vol. I, pp. 237 y ss.; o ADROER, 1978, quien analiza la historia del palacio en relación con la vida de los monarcas.

1691 GUDIOL / ALCOLEA / CIRLOT, s/f, pp. 66-67.

1692 CAMÓN, 1966, p. 158.

1693 Citado en BLASCO, 1993, p. 23.

1694 Ibídem.

aquí el anónimo pintor ha querido integrar la totalidad de registros dentro de un todo para evitar 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 inferior¹⁶⁹⁵. 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. Es perceptible también la veracidad en el movimiento de los grupos representados, como atestigua el detalle en las indumentarias, su desigual marcha, la mirada hacia atrás de ciertos individuos o la manera particularizada, en algunos, de portar sus elementos defensivos u ofensivos.

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 taller¹⁶⁹⁶, 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 1292¹⁶⁹⁷, 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.

Es, precisamente, este interés descriptivo lo que ha permitido identificar a los personajes en uno de los fragmentos: 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 algunos como Jaime I¹⁶⁹⁸. En primer plano, ataviado con coraza¹⁶⁹⁹ y 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. Por la ausencia de insignias que determinen su rango regio, sólo el palado que decora la cobertura del animal permite

1695 Estos elementos que irrumpen entre los distintos registros llevan a Blasco a sospechar que no son escenas superpuestas, de modo que los registros no tienen que ser leídos uno detrás del otro. Así, el mural ofrece la idea de avance continuo de ballesteros y lanceros: BLASCO, 1993, p. 40.

1696 Pagès suponía, aunque sin poder argumentar 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, 1992, p. 202.

1697 Una inscripción situada en el frontal, reza: «*anno domini :M:CC:XC:II: nomas: 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 MNAC. *Guia art gòtic*, pp. 40-41.

1698 Todos ellos citados, con profusión, en las crónicas: DURÁN, 1975b, vol. I, p. 254; AINAUD, 1969, p. 24; GUDIOL / ALCOLEA, 1987, p. 28; LIAÑO, 1994, p. 10; y ESPAÑOL, 2001c, p. 25, por ejemplo.

1699 Mientras el resto de caballeros portan cotas de malla: apreciación tomada de AINAUD, 1989, p. 121.

suponer que nos hallamos ante Jaime I. No obstante, 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 plata¹⁷⁰⁰. De acuerdo con sus indagaciones, el linaje que en aquellos tiempos ostentó dicho blasón fue el de los Canet, quienes 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 Desclot¹⁷⁰¹. 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 Conquistador¹⁷⁰², y quien viajó a Francia acompañando al rey de Mallorca¹⁷⁰³. Ambos fueron personajes que constan en las crónicas, aunque no parece que gozasen de tanta preponderancia como para que figurasen con tanta preeminencia en las pinturas del palacio barcelonés, si bien no es imposible tal identificación. 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 improbable, pues ni el azul ni el blanco resultan 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 como Jaime I. Desde luego, si Blasco no está equivocada en lo que concierne a los colores del señal, todos los autores desaciertan en la identificación.

[FIG. 291] 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 regio, la corona, en sus improntas céreas¹⁷⁰⁴.

1700 BLASCO, 1993, p. 60.

1701 La primera referencia que existe en la primera crónica, la de Jaime I, es la siguiente: «*E havienhi 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*, párr. 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, (1983)[1971], § 106, p. 248. 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 honorat, En Jofré de Rocaberti [...] En Ramon de Canet [...]*»: DESCLOT, *Crònica*, cap. XXXII.

1702 JAIME I, *Libre dels feyts*, § 386, p. 344; § 423, p. 356 o § 446, p. 363. Todos ellos se refieren a campañas contra los sarracenos. 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.

1703 (ACA: reg. 59, fol. 66): SOLDEVILA, (1983)[1971], notas cap. LXXXV, p. 633.

1704 La primera pieza que se ha conservado fecha de 1220: DE SAGARRA, 1916-1931, núm. 19.

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. [FIG. 292] 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 que se observa al Conquistador sin corona y con el brazo extendido de análoga forma a como aparece aquí representado. De este modo, 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 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 la sala del palacio que precedió al actual tinell¹⁷⁰⁵, 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 se ha constatado que es real¹⁷⁰⁶, ha ayudado a determinar que la escena se refiere a la conquista de Mallorca¹⁷⁰⁷, épica que, como ya hemos visto, 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 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 I¹⁷⁰⁸ y el carácter monumental del edificio incluso antes de la construcción de la espléndida Sala del Tinell¹⁷⁰⁹.

1705 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 de 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: BARRAL, 1994d, p. 181. Sobre las obras remito a, entre otros, ADROER, 1978; y AINAUD / GUDIOL / VERRIÉ, 1947, pp. 242 y ss.

1706 Por lo que no es puramente decorativa. La dificultad de identificación de algunos escudos no autoriza a suponer su inexistencia o falseamiento por parte del artista: BLASCO, 1993, p. 57.

1707 *Ibidem*, p. 58.

1708 BLASCO, 1999, p. 134.

1709 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

Este grupo de decoración civil se enriquece con otros dos conjuntos que ornamentan sendas construcciones palaciegas de la Ciudad Condal. [Fig. 293] 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 confirmar¹⁷¹⁰. Puig conjeturó que quizás esta estructura pudiera relacionarse con alguno de los ámbitos asociados a las múltiples funciones del antiguo *alfòndec*¹⁷¹¹, lugar donde desarrollaba su actividad el cónsul o representante de los mercaderes¹⁷¹², 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 Mar¹⁷¹³.

De la mano de un pintor que denota una personalidad propia aunque también inmerso en la tónica general a la que pertenecen el resto de pinturas barcelonesas contemporáneas, parecen haber sido inspirados en escenas extraídas de la miniatura o de otros soportes de escaso tamaño, como sellos reales o nobiliarios¹⁷¹⁴. Descrito con cierta profundidad por Alcoy¹⁷¹⁵, el ciclo se encuentra organizado, como también ocurría con las pinturas anteriores, mediante diversos registros que separan figuración y ornamentación. En el inferior, 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

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 Tercer Rey d'Aragó féu obrar aquesta cambra*»: AINAUD / GUDIOL / VERRIÉ, 1947, p. 251.

1710 ALCOY, 1999b, p. 101.

1711 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 SÁNCHEZ, 1978, p. 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: Detalles en BATLLE, 1990, pp. 65-66.

1712 Ibídem, p. 65.

1713 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: *Guia art gòtic*, p. 19. El auge de este barrio se debió a las sucesivas acciones militares exitosas y al tráfico marítimo cada vez más denso e importante.

1714 En opinión de Alcoy, este maestro merece un estudio como figura independiente de los anteriores obradores barceloneses: ALCOY, 1992b, p. 116.

1715 La descripción del mural y la supuesta iconografía que aquí se desarrolla proceden de ibídem, pp. 107-110. Véanse también algunos matices en SERRANO COLL, 2011.

rey de Aragón¹⁷¹⁶. Advirtió 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 posibilidad un soberano aragonés, resultarían vencedores del combate. 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, 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. Como 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 perdida¹⁷¹⁷.

[FIG. 294] 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. Por otro lado, que se ubique en un lugar preeminente, pues encabeza una solemne marcha, incita también a conjeturarlo. Sólo la identificación de Romeu de Marimón con uno de los 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 de Pedro III cuando procedía a reforzar las murallas de la ciudad ante el peligro franco, en 1285¹⁷¹⁸. 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. 295] Es en relación con este argumento o ambiente bélico tal y como debe entenderse otro ornamento; el ubicado en una de las tablas policromadas de la techumbre del palacio del marqués de Llió, en la calle Montcada de Barcelona, enviado que presenta decorado alusivo a combates entre moros y cristianos, a un completo repertorio de embarcaciones típicas de finales del siglo XIII¹⁷¹⁹ y a lo que ha sido identificado como el combate de Pedro III con Carlos de Anjou¹⁷²⁰.

1716 Una segunda franja contiene motivos de carácter anecdótico que parecen extraídos de fábulas y *exempla*.

1717 ALCOY, 1992b, p. 109.

1718 *Ibidem*, p. 120.

1719 Conforme a AINAUD, 1991-1993, p. 193.

1720 Ainaud primero los creyó identificables con Federico de Sicilia y un caballero de la casa de Anjou: AINAUD, 1969, p. 24. Luego supuso que podrían representar a Pedro III y Carlos de Anjou: AINAUD, 1991-1993, p. 193.

Los conflictos entre el aragonés y el franco surgieron tras 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 sus decisiones¹⁷²¹ que generaron 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 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 1282¹⁷²².

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 malvadament e no deguda*»¹⁷²³, derivó en el acuerdo de un combate que debía celebrarse en primero de junio de 1283 en Burdeos¹⁷²⁴ con cien caballeros por bando¹⁷²⁵, acometida que no llegó a celebrarse por incomparecencia del angevino¹⁷²⁶.

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 puedan identificarse con los protagonistas mencionados¹⁷²⁷. Probablemente, este episodio, de características épicas y caballerescas, caló hondo en la sociedad del momento pese a no haberse producido; las narraciones de DescLOT y Muntaner son ilustrativas¹⁷²⁸. [FIG. 296] Los torneos, al igual que los desfiles de flamantes caballeros, fueron temas recurrentes para las decoraciones de las mansiones, tanto en nuestro

1721 Como el cambio del centro político y administrativo a Nápoles y la confiscación de los bienes a quienes habían sido partidarios de los Hohenstaufen: FERRER I MALLOL, 2002b, pp. 123-124.

1722 SALRACH, 1982, p. 448.

1723 Según DESCLOT, *Crònica*, cap. C, p. 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 MUNTANER, *Crònica*, cap. LXXII.

1724 «[...] *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*, p. 487.

1725 *Ibidem*, cap. C, p. 487. 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.

1726 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*», pp. 492-498. Más información sobre el desafío en SOLDEVILA, 1915-1916, pp. 123-172.

1727 Sobre la falsedad de algunos argumentos iconográficos y su utilización por parte de los promotores de las obras artísticas de la Corona de Aragón, remito a SERRANO COLL, 2011.

1728 Sobre esta cuestión, MARTINES, 1996, pp. 347-356.

entorno como en ámbito ultrapirenaico. La vecina Francia ofrece muchos ejemplos que confirman 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. Del amplio elenco, sirvan como ilustración, por plasmar hechos épicos, los aludidos 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 –Vaucluse–, de hacia 1270, que representan el combate de Guillermo de Orange e Ysoré¹⁷²⁹.

Volviendo a la viga barcelonesa, se observa la presencia de dos caballeros fácilmente identificables por los emblemas. [FIG. 297] A la derecha, un jinete con las armas cuarteladas de Aragón y Sicilia, supuestamente Pedro III, arremete contra el ubicado a la izquierda con sembrado de lises con lambel de gules; Carlos de Anjou con bastante probabilidad. 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 1295¹⁷³⁰. 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 sala¹⁷³¹. Es precisamente la ignorancia del linaje al cual pertenece tal emblema lo que dificulta la comprensión y el motivo de la elec-

1729 Además de las conocidas de Saint Jacques des Guérets –Loir et Cher–, Saint Floret –Puy-de-Dôme–, Montfalcon –Isère– o Cindre –Allier–. Más información en DESCHAMPS / THIBOUT, 1963, pp. 227-228, figs. 76-77 y pl. CXL-CXLIII.

1730 Si las hubo anteriores, no se han conservado, no han sido identificadas, o no se han catalogado: DE SAGARRA, 1916-1932, núm. 40. Para más información, remito al capítulo dedicado a los sellos.

1731 Bordura de piezas y grifo de sable sobre campo de oro. Señalaba De Riquer que la de aquí es una excelente representación de grifo heráldico pese a mostrar una variante poco frecuente en la heráldica catalana porque, en lugar de tener cuatro urpas de águila, este grifo presenta

ción de 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. 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 beneficiaban¹⁷³². 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, fechables hacia 1295, y su ubicación parecen sugerir un programa de acuerdo con los intereses de la Corona y de los acaudalados comerciantes del barrio del mar.

[FIG. 298] 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 Pinós¹⁷³³. Fortificación de origen anterior a 1157¹⁷³⁴, posee un grupo de bastimentos medievales en cuyo interior han sido hallados importantes restos que vuelven a poner de manifiesto la eclosión, en aquel período, de murales destinados a narrar y rememorar hechos épicos e históricos. Realizado al fresco¹⁷³⁵ dentro de la órbita del gótico lineal, es-

las urpas traseras de león, algo extraño en la Corona y muy frecuente, sobre todo, en la heráldica inglesa y francesa: DE RIQUER, 1983, vol. I, pp. 230-231.

1732 SALRACH, 1982, pp. 446-448. Algunos detalles más sobre esta lectura en SERRANO COLL, 2011, pp. 196-200.

1733 Gudiol apuntó que quizás les convendría mejor el apelativo de «ilustración mural» que el de decoración por su intenso y prolijo narrativismo: GUDIOL I RICART, 1971, p. 22. 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.

1734 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 Benavente no han revelado restos de aquella época: JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 6.

1735 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: CID, 1958, p. 10.

te complejo pictórico se circunscribe dentro de un arco cronológico que abarcaría desde los últimos años del siglo XIII hasta el tercer cuarto del siglo siguiente¹⁷³⁶, si bien otros autores comprimen la datación entre 1340 y 1348, en tiempos de Juan Fernández de Heredia¹⁷³⁷. 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 construcción¹⁷³⁸. Con un afán narrativo que no escatima en detalles, estas escenas se superponen, según términos de Cid, con tal «lógica cronicista» que desembocan en un curioso efecto orientalizador por la dificultad del pintor, inexperto en la perspectiva tridimensional, en dar cabida a todos los episodios¹⁷³⁹.

El ciclo de escenas históricas del primer piso de la torre¹⁷⁴⁰, que tradicionalmente se supone evocan la conquista de Valencia por parte de Jaime I¹⁷⁴¹, no tiene hoy un contenido y un valor tan claros, pues Español, hace algunos años, indicó que estos murales quizás rememoraban acontecimientos de las campañas contra Granada en las que participaron Jaime II y Alfonso IV¹⁷⁴². 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 protagonismo¹⁷⁴³. 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 orden¹⁷⁴⁴.

De todos modos, pese a estos supuestos por confirmar, de acuerdo con Serra, la iconografía del castillo también recuerda, como las imágenes anteriores, las

1736 JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 38. Ricardo del Arco las había fechado en la primera mitad del siglo XV: DEL ARCO, 1924, p. 235, mientras que Post las fechaba a comienzos del siglo XIV: POST, 1930, p. 70.

1737 CARUANA, 1952. Citado en JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 28. En esta misma línea, 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: ESPAÑOL, 1993, p. 32.

1738 ROVIRA / CASANOVAS, 1995, p. 370./

1739 CID, 1958, p. 10.

1740 Gran parte de los muros de las construcciones góticas del castillo están decoradas con pinturas que, aunque de distinta mano y carácter, poseen evidente unidad estilística y escasa diferencia cronológica: CID, 1962, p. 275.

1741 CARUANA, 1952, p. 97; CID, 1962, pp. 276 y ss.; MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 125; o GUDIOL, 1971, p. 22.

1742 ESPAÑOL, 1993, pp. 30-32.

1743 *Ibidem*, p. 31.

1744 Como orden militar los calatravos estaban obligados a ofrecer apoyo al monarca cuando éste lo requiera. 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 *idem*.

gestas de un pasado caracterizado por la lucha contra los musulmanes y la afirmación del poder de la monarquía¹⁷⁴⁵. Asimismo, a ello habría que añadir la voluntad expresa, por parte de la orden militar de Calatrava, propietaria del mismo desde 1179¹⁷⁴⁶, 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 por efigiar al rey de Aragón, cinco.

[FIG. 299] 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 caballeros¹⁷⁴⁷, 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*¹⁷⁴⁸ que asoma por debajo de la cervellera, algo extraña por su forma superior cuadrada. Hay quienes han supuesto que estos jinetes observan la escena dispuesta en la clave del arco¹⁷⁴⁹, 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

1745 SERRA, 2002, p. 19.

1746 Alfonso II donó el castillo a dicha orden en aquel año: CID, 1962, p. 275.

1747 Es posible distinguir, entre ellos, la heráldica de Barcelona o la de los Luna, por ejemplo.

1748 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 que la cervellera de hierro dañase el cráneo del jinete y que la 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*»: MARTÍNEZ FERRANDO, 1948, p. 230. Citado en DE RIQUER, 1968, p. 61, n.44.

1749 ROVIRA y CASANOVAS, 1995, p. 387 y JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 43.

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. 300] 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 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.

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 iletrados¹⁷⁵⁰. Igualmente, el beso gozó de gran aceptación como señal de paz o reconciliación –*osculum pacis*–¹⁷⁵¹ 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 se encuentren al mismo nivel¹⁷⁵², acepción esta última que es la que se presenta en esta iconografía.

Cid sospechó que representaba el final de la disputa que, sobre el reino de Navarra, habían mantenido Jaime I y su yerno Alfonso X¹⁷⁵³. Recuérdese que 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 afillets nós*», diría el propio Teobaldo al rey Jaime según el *Libre dels feyts*¹⁷⁵⁴. 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

1750 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: JONES, 1967, pp. 108-109. 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*».

1751 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: ROBERTS (ed.), 1998, p. 471.

1752 JONES, 1967, p. 112.

1753 CID, 1958, p. X y, CID, 1962, p. 276.

1754 JAIME I, *Libre dels feyts*, párr. 139.

la defensa de sus protegidos¹⁷⁵⁵, participación a la que 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*»¹⁷⁵⁶. 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 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 launas¹⁷⁵⁷ para el castellano. Es precisamente esta indumentaria de launas, que no permite blasonado, la que explica que el castellano lleve corona sobre su cabeza, mientras que el aragonés prescinde de este ornamento al poder ser identificado, con claridad, por el palado que inunda su vestimenta.

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 anunciada¹⁷⁵⁸, 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 «*cascú dels reis tornà-se'n en sa terra ab ses hosts, e foren amics així com ja eren d'abans*»¹⁷⁵⁹, las hostilidades continuaron¹⁷⁶⁰.

[FIG. 301] La siguiente representación regia 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

1755 CID, 1958, p. 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: FERRER I MALLOL, 2002a, p. 118.

1756 DESCLOT, *Crònica*, cap. L, p. 445.

1757 Láminas metálicas que se aplicaban o se introducían en elementos defensivos de otra materia, como cuero o ropa, para hacerla más fuerte: DE RIQUER, 1968, p. 235.

1758 «*E el rei de Castella venc ab totes ses gents a miya llegua prop de les hosts del rei d'Aragó, si 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 degués desvaratar e gitar de camp*». DESCLOT: *Crònica*, cap. L, p. 445. No es posible observar la diferencia de número entre ambas huestes, pues la parte que ocuparía la castellana no se ha conservado.

1759 *Ibidem*, pp. 445-446.

1760 SOLDEVILA, (1983)[1971], cap. L, p. 619, n. 7.

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 Valencia¹⁷⁶¹. El mar, las palmeras y los árboles frutales colocados en sus inmediaciones, invitarían a confirmarlo.

Lo cierto es que ninguna de las crónicas menciona especialmente el acontecimiento, pues el *Libre dels feyts* le dedica, tan sólo, «*E quan açò haguem feit entram-nos-en en la vila*»¹⁷⁶² mientras que, algo más explícito, DescLOT narra: «*Lo noble rei En Jacme entrà en la ciutat ab totes ses hosts*»¹⁷⁶³. 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 cuestión¹⁷⁶⁴ 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 conocían¹⁷⁶⁵ y permitía un contacto entre un pueblo y su rey, ahora más cercano¹⁷⁶⁶. 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.

Iconográficamente este tipo de representaciones deriva, en última instancia según los estudios de Walter¹⁷⁶⁷, de las escenas de *Adventus*, idea sugerida algo antes por Kantorowicz¹⁷⁶⁸. Definido como la ceremonia de entrada del emperador victorioso a la ciudad de Roma o a cualquier otra por él conquistada, el ceremonial

1761 CARUANA, 1952, p. 97, citado en CID, 1962, pp. 277 y ss., 1958, p. 70; MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 126; y JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 45.

1762 JAIME I, *Crònica*, párr. 284.

1763 DESCLOT, *Crònica*, cap. XLIX, p. 443.

1764 Entre los más interesantes, aunque no recientes, GUÉNÉE / LEHOUX, 1968, pp. 8-29; y KERNODLE, 1943, pp. 58-108.

1765 Cito a STRONG, 1988, pp. 22-23.

1766 GUÉNÉE / LEHOUX, 1968, p. 8.

1767 WALTER, 1970-1971, núm. XX, pp. 155-176, y núm. XXI, pp. 109-136.

1768 KANTOROWICZ, 1944, pp. 207-231, y 1964, pp. 181-189. Citados en WALTER, 1970-1971, p. 126, n. 129.

del *adventus* podía mostrar al emperador avanzando tanto a pie como a caballo¹⁷⁶⁹. 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 bizantino¹⁷⁷⁰ 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 figuras que requerían similares elementos¹⁷⁷¹.

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 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 inspiración¹⁷⁷². 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 Roldán*¹⁷⁷³, 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 Mio Cid*¹⁷⁷⁴, algunas versiones de las crónicas troyanas¹⁷⁷⁵, o incluso las *Cantigas*¹⁷⁷⁶ alfonsíes. Pero cabe

1769 *Ibidem*.

1770 Como se observa en los frescos que decoran la iglesia de San Demetrio, en Tesalónica, por ejemplo. 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: *ídem*, p. 126, n. 132.

1771 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.

1772 Cid, 1962, p. 277.

1773 Manuscrito de finales del siglo XII que, ornado con 39 ilustraciones, hoy se conserva en la BUH. Sobre la literatura caballeresca europea remito al capítulo «epopeya medieval» DE RIQUEUR / VALVERDE, 1968, pp. 199-230.

1774 Este cantar narra los episodios del final de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar. No se conoce en qué momento se inició su narración, pero se supone que poco después de su muerte comenzaron a gestarse cantos noticieros breves que dieron pie al *Cantar del Mio Cid* de mediados del siglo XII que se conserva casi en su totalidad: *íbidem*, p. 218. Suponiendo ser cierta esta fuente de inspiración para las pinturas del Castillo de Alcañiz, Cid se preguntaba si no habría sido utilizada como una especie de precedente para mayor glorificación del monarca aragonés: Cid, 1958, p. 87.

1775 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 (BNM: Ms. 17805, Vitr. 21-5): BUCHTAL, 1971, pl. 19 C.

1776 Como hacía MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 126.

también la posibilidad de que estos artesanos tuviesen en sus manos un códice miniado procedente del entorno de la Corona de Aragón, entre otras, las imágenes provenientes de las crónicas. Ya advertido por Cid¹⁷⁷⁷, de aquel conjunto conviene recordar, en concreto, un ejemplar de la *Cançó de la Croada Albigea* que data del siglo XIII y que presenta, en algunos de sus folios, sugestivos dibujos a pluma, relacionados directamente con el texto que ilustran¹⁷⁷⁸. 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, sólo, como una muestra de la multitud de romances legendarios o históricos que dentro del ámbito aragonés, por infortunios de la historia, no han llegado hasta hoy¹⁷⁷⁹. Es verdad que no puede especificarse cuál fue el libro o episodio que, en efecto, sirvió de modelo para las composiciones alcañizanas, pero es posible conjeturar que también pudo ser un manuscrito manado de la pluma de algún individuo originario de cualquier lugar sujeto a los dominios del rey de Aragón¹⁷⁸⁰.

[FIG. 302] La siguiente imagen del repertorio iconográfico se encuentra en la cara sur del segundo arco de la torre donde, 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 miembro de la Casa de Aragón quien, identificado por su visible indumentaria palada, conversa con otro caballero del linaje Cornel¹⁷⁸¹. Coincide, en líneas generales, con las anteriores representaciones descritas, salvo en un único elemento: la maza que sostiene con su mano derecha¹⁷⁸². 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 Desclot, sobre todo en los hechos concernientes al rey Pedro III¹⁷⁸³. La colocación de este elemento en manos de los caballeros catalanes

1777 Cid, 1958, p. 11.

1778 Es de origen occitano y escrita por Guillem de Tudela y un anónimo (BnF, Ms. Fr. 25425): BLANC, 1997b, pp. 49-50.

1779 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 «Prefacio a «*Les quatre grans cròniques*»» de SOLDEVILA, (1983)[1971], pp. 11-123.

1780 Esta sugerencia se hace extensiva para todas las composiciones pictóricas del castillo de Alcañiz.

1781 Quizás Pero Cornell, quien consta también participó, además de en la conquista de Mallorca, en la de Valencia.

1782 Para el filósofo, «*la massa és contra totes armes, e dóna e fèr de totes parts*». Citado en DE RIQUER, 1968, p. 42.

1783 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 «*puni 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

que, supuestamente, junto a los calatravos, asedian la ciudad de Murcia en los muros¹⁷⁸⁴, 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 I¹⁷⁸⁵.

[FIG. 303] La última figuración que compete al presente análisis se localiza 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 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.

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*¹⁷⁸⁶, 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*

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 viu, fo'n molt despogat, 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. 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, 1968, p. 42.

1784 Cid supuso que, además de la toma de Murcia, este fragmento quizás representase la entrevista entre don Jaime y don Alfonso en Alcoraz: CID, 1958, pp. 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–.

1785 JIMÉNEZ *et alii*, 1998, p. 47.

1786 (PML: Ms. 638): AVRIL, 1979, p. 15.

*Troyana*¹⁷⁸⁷ castellana, ordenada realizar por el rey Alfonso XI y concluida en 1350, cuando reinaba su hijo Pedro el Cruel¹⁷⁸⁸.

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 pinturas¹⁷⁸⁹. 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 guerra¹⁷⁹⁰, práctica que, consta, también ocurría dentro de la orden de los Hospitalarios¹⁷⁹¹. Así, estas pinturas que narran hechos célebres tienen que 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 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 participado¹⁷⁹².

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.

1787 BMEE.

1788 DE RIQUER / VALVERDE, 1968, p. 232.

1789 ESPAÑOL, 1993, p. 31.

1790 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 / THIBOUT, 1963, p. 220.

1791 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*.

1792 Ídem, p. 234.

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 Andalucía¹⁷⁹³. Lamentablemente, todas han desaparecido, si bien las referencias escritas son suficientes como para indicar una clara continuidad de un tipo de obras áulicas panegiristas de los grandes hechos históricos.

2.1.2. 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 Valencia¹⁷⁹⁴. 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 Huesca¹⁷⁹⁵. 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 temprano¹⁷⁹⁶.

1793 DURÁN, 1969, p. 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.

1794 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, 1996, t. 2, vol. 4, p. 155.

1795 Aunque conviene tener en cuenta que 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 eglesia de San Jorge de las Boqueras»: ORCASTEGUI, 1986, cap. 18, lins. 59-61. Más adelante, en las páginas que vieron la luz en 1562, 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»: ZURITA, 1562, lib. I, cap. XXXII.

1796 «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

[FIG. 304] La primera obra que se refiere a este prodigioso episodio es el precioso retablo del Centenar de la Ploma que, atribuido a Miquel Alcanyis, Marzal de Sax o Marcelo de Sajonia¹⁷⁹⁷ y otros, fue realizado hacia 1410-1420¹⁷⁹⁸ para, según Post, la iglesia de San Jorge de Valencia, demolida en el siglo XIX. 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 Jorge¹⁷⁹⁹. Encargado por la cofradía de Ballesteros de Castellón de la Plana¹⁸⁰⁰, 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 Sajonia¹⁸⁰¹. De gran renombre en la ciudad de Valencia, es a él a quien debe asignarse el germanismo de esta escuela levantina¹⁸⁰². 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

escudo cuatro cabezas rojas por cuatro reyes y principales caudillos que en esta batalla murieron»: ibídem, lib. I, cap. XXXII. Las ayudas de este santo hacia los reyes de Aragón fueron siempre reconocidas por la monarquía. En este sentido se recordarán 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 delliuat de moltes tribulacions e perills*»: D'ALÓS-MONER, 1926, p. 80.

1797 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, 1996a, p. 193. Sobre la cautela con la que debe tomarse esta atribución remito a KAUFFMANN, 1973, p. 182. Un pequeño análisis de la obra de Marzal de Sax se recoge en el artículo, de referencia obligada pese a su vetustez, de SANCHÍS, 1928, pp. 48-52. 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: DUBREUIL, 1987, p. 123.

1798 Hoy se exhibe en el VAM: Un conciso y temprano análisis del retablo completo en KAUFFMANN, 1970. El más reciente es el DE MIQUEL, 2011, pp. 5-27.

1799 KAUFFMANN, 1973, p. 184.

1800 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, 1970, p. 92, la reseña procede de NARBONA, 1996a, p. 317.

1801 Existen imprecisiones al respecto. Sobre las dudas existentes en lo que concierne a la figura del pintor y a su obra, remito a YARZA, 1995b, pp. 103 y ss.

1802 Junto con Gerardo Starnina, ibídem, p. 103.

y el acertado dinamismo. Con su excepcional forma de hacer, que ha sido definida como de cierta tendencia expresionista¹⁸⁰³, 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 a este 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 avia 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*»¹⁸⁰⁴. 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 combate¹⁸⁰⁵. 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*»¹⁸⁰⁶ 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 hecho¹⁸⁰⁷. 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 Serra ha sintetizado con la expresión de «la conexión entre los hilos de la crónica histórica y

1803 Ídem, p. 104.

1804 ORCASTEGUI, 1986, cap. 35, lins. 230-239.

1805 La *Crónica de Ramón Muntaner* y la *Crónica 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, dixerren-nos per cert hòmens qui venien de València, que derrocat havien lo castell del Puig*»: JAIME I, *Libre dels Feyts*, párr. 208. Lo mismo se intuye en la crónica de 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 milia hòmens [...] en establiment a un puig que hom apellava lo Puig de la Cebola e ara és appellat 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, pues 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, 1562, lib. III, cap. XXVII.

1806 Ibídem.

1807 «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»: ídem.

la hagiografía popular»¹⁸⁰⁸. De acuerdo con este autor, la admiración que sus contemporáneos sentían por los hechos protagonizados por el rey pronto se convirtió en devoción para las generaciones sucesivas¹⁸⁰⁹; 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 unánimemente que en ella se representa, en efecto, la batalla del Puig¹⁸¹⁰; la presencia de la Virgen María mirando la batalla en la parte superior insinuaría, según el referido Serra, una respuesta ante las invocaciones del ejército cristiano que atribuyó a santa María la victoria¹⁸¹¹. 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 crónicas¹⁸¹².

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*¹⁸¹³ y fácilmente identificado por el nimbo y su señal, también carga contra un jinete musulmán en apoyo, quiere la tradición, a las tropas cristianas¹⁸¹⁴. Yarza ve con esta intervención un doble significado en el retablo pues no resaltaría simplemente su aspecto de caballero liberador de

1808 SERRA, 2002, p. 24. Muy interesante es, al respecto, el citado artículo de NARBONA, 1996a, pp. 293-319.

1809 SERRA, 2002, p. 25.

1810 DUBREUIL, 1987, p. 123; AZCÁRATE, 1990, p. 324; GUDIOL, 1955, p. 143; CAAMAÑO, 1993b, lám. VI, por ejemplo. Ya en 1966 Camón Aznar advertía que también se había supuesto que podía representar la batalla de Alcoraz: CAMÓN, 1966, p. 282.

1811 «*E cridaren tots a una veu: »Sancta Maria, sancta Maria». E aquells qui eren en la reraguarda dels sarraïns, qui eren dessús los altres, començaren de fugir*»: JAIME I, *Libre dels Feyts*, cap. 218. SERRA, 2002, p. 32.

1812 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 avía obtenidas contra moros»: ORCÁSTEGUI, 1986, cap. 35, lins. 159-161—hasta la crónica de Pedro IV —«*gràcies a nostre senyor Déus e a la sua beneïta mare nostra dona sancta Maria, als quals ha hagut veure nostra justícia [...] nós haviem 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.

1813 SERRA, 2002, p. 32. Esta confraternidad fue abolida en 1711, cuando Felipe V derogó las leyes e instituciones locales del reino y ciudad de Valencia: KAUFFMANN, 1973, p. 183.

1814 Sintético artículo sobre la iconografía de san Jorge en este pasaje es el de PALACÍN, 1998, pp. 923-930.

la princesa y de santo mártir, patentes en otro panel quizás de mano de Pere Nicolau¹⁸¹⁵, sino que busca también su compromiso en la guerra de los reyes contra los musulmanes¹⁸¹⁶. 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. 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 mallorquín¹⁸¹⁷, no fue sino a aquel a quien, erróneamente, se le atribuyó su origen¹⁸¹⁸. 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, 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

1815 Se sabe que ambos pintores mantuvieron una relación profesional de 1394 a 1410: CAMÓN, 1966, pp. 282-283. Sobre Pere Nicolau remito a la aludida obra de SANCHÍS, 1928, pp. 52-61.

1816 YARZA, 1995b, p. 104.

1817 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 «Oríge i significació apocalíptica del 'Drach alat'» de IVARS, 1926, pp. 23-32. Estudio donde se aboga que la cimera aragonesa presenta un símbolo stáufico es el de RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, 1997, pp. 685-697.

1818 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: BLANCAS, 1878, p. 151. Citado en IVARS, 1926, p. 8, n. 1. No es posible corroborar en el *Libre dels feyts* este hecho pues tan sólo consta que, en Borriana, «quan venc 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*, párr. 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.

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 verdadera¹⁸¹⁹. 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. 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 memorables¹⁸²⁰, 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. 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 Clermont¹⁸²¹. 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 infieles¹⁸²². Sin embargo, dentro del marco de la Corona de Aragón, salvo contadas excepciones, este tema no fue tan acostumbrado, quizás por la evidente conexión que se había establecido entre el santo y el rey aragonés. A este respecto, conviene mencionar ciertas propuestas de Molina porque pueden explicar esta diferenciación cuantitativa entre el entorno de la Corona y el del resto del continente¹⁸²³. 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 beatífica¹⁸²⁴. En este sentido, explica, quien se encargaba de componer el programa iconográfico de un retablo era consciente de

1819 KLANICZAY, 1992, p. 53.

1820 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 Borbón para una duquesa de este linaje no precisada. En 1990 se imprimió una edición facsímil acompañada de sugerentes estudios de Avril y Gousset.

1821 DESCHAMPS / THIBOUT, 1963, p. 221.

1822 *Ibidem*, p. 206.

1823 Cuestión que analiza con profundidad en MOLINA, 1997, pp. 5-24.

1824 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

que las leyendas autóctonas gozaban de gran aprecio popular, en ocasiones mayor que algunos de los más conocidos episodios de las vidas de los santos¹⁸²⁵. 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 nadie¹⁸²⁶. 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 para suplantar el reconocimiento eclesiástico que, en principio, se le exigía al monarca para ejercer su soberanía¹⁸²⁷.

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. 305] Fechada hacia 1423¹⁸²⁸, 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

ción por el rey de Aragón y conde de Barcelona de la reconquista, es excepcional. AURELL, 1997, p. 153.

1825 MOLINA, 1997, p. 5.

1826 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. PALACIOS, 1976, p. 285.

1827 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, sí 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, 1996a, pp. 293-319. Sobre la utilización-manipulación de la hagiografía con fines propagandísticos para ambiciosas casas remito a MOLINA, 1997, en especial a partir de la p. 18. Sobre los problemas originados por la ceremonia de coronación en tiempos de Jaime I y de Pedro IV y sus repercusiones plásticas, remito a SERRANO COLL, 2012.

1828 Se conserva en el MPJ: *El siglo XV valenciano*, 1973, p. 48.

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 Mateu¹⁸²⁹. Procedente de la capilla o de la iglesia de san Jorge que existió en Jérica desde el siglo XIV¹⁸³⁰, 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'Aguiló¹⁸³¹, 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 con fuerza una larga lanza y de cuyo cuerpo tan sólo persiste su mitad inferior, carga sin compasión contra un longevo musulmán 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.

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 Puig y Miret en el estudio que realizaron sobre dicho palacio¹⁸³², luego recordados por Durán¹⁸³³. 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

1829 JOSÉ PITARCH, 1980a, p. 58. Gudiol atribuyó la tabla de la batalla a Gonzalo Peris II, según noticias extraídas de *El siglo XV valenciano*, 1973, p. 49. Por otro lado, José Pitarch identificaba al autor con Antoni Peris. JOSÉ PITARCH, 1982, p. 27. Sobre el abanico de atribuciones remito a este mismo autor, 2001b, p. 316. Sobre las conexiones entre esta tabla y la de Marzal de Sax, SARALEGUI, 1942, p. 135.

1830 *El siglo XV valenciano*, 1973, p. 48.

1831 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.

1832 PUIG / MIRET, 1909-1910, pp. 385-480.

1833 DURÁN, 1975b, vol. III, p. 217.

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*»¹⁸³⁴. Es decir, conforme al testimonio del soberano, san Jorge también había parecido intervenir a su favor en la anterior conquista de Mallorca¹⁸³⁵.

[FIG. 306] La única obra pictórica que recoge dicha participación se encuentra en la predela del retablo mallorquín dedicado a san Jorge de la capital insular¹⁸³⁶. Fechado hacia 1470, pues se ha conservado el documento contractual cuyas líneas se firmaron en el año 1468¹⁸³⁷, fue realizado por Pere Nisart y Rafael Mòger, este último, sin duda, propietario y pintor del más importante taller de la ciudad¹⁸³⁸. 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 apellido¹⁸³⁹. Dentro de la órbita de la corriente internacional que se introduce y pros-

1834 JAIME I, *Libre dels feyts*, párr. 84. Esta es la referencia más antigua que existe en la historiografía catalana sobre la aparición de san Jorge conforme a D'ALÒS-MONER, 1926, p. 65.

1835 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.

1836 Se halla expuesto en el MDPM. Se ha sugerido 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 SANCHÍS, 1912, p. 444. Citado en BONCOMTE, 1998, p. 197, n. 2). Entre los autores que defienden esta inspiración flamenca, GUDIOL, 1955, p. 427; POST, 1930, vol. VII.II, pp. 620, quien lanzó la hipótesis de que quizás Nisart estuviera en Valencia cuando se realizó la compra; Camón, 1966, p. 427; MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 140; LLOMPART, 1999, p. 45; o BERMEJO MARTÍNEZ, 1992, p. 139. Yarza advertía que no existe ninguna prueba que lo confirme, del mismo modo que no se conoce cómo Pere Nisart habría conocido esta obra: YARZA, 1998, p. 46. Sabater, actualmente, sostiene que la tabla que inspiró a Pere Nisart fue una tabla emblemática de Génova de Luchino da Milano: Más información en SABATER, 2002, p. 336.

1837 El contrato fue publicado por AGUILÓ, 1905-1907, pp. 4, 26, 249 y 265.

1838 LLOMPART, 1999, p. 45. El contrato data del día 21 de junio y en él los dos «*pinctors de Mallorca*» figuran en régimen de igualdad. Para más información acerca del documento, YARZA, 1998, p. 45. Gudiol explica que en él se había previsto que Nisart debía ejecutar las partes que se conservan y que Mòger tenía que pintar las perdidas composiciones laterales: GUDIOL, 1955, p. 295.

1839 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, 1998, p. 45. Boncomte, sin embargo, sos-

pera en Mallorca durante la segunda mitad del siglo XIV, esta obra parece introducir el estilo hispano-flamenco en el entorno mallorquín¹⁸⁴⁰. Los contactos con el arte flamenco en la isla, no obstante, ya se habían producido antes porque consta, cuando menos, que una tabla flamenca importada por la mercadería insular había marcado el trabajo de Gabriel Mòger en 1438¹⁸⁴¹. Sin embargo, conviene advertir, dicha influencia se vio matizada después por el hallazgo de otras filiaciones de procedencia, fundamentalmente, francesa e italiana¹⁸⁴².

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 tiempos¹⁸⁴³. En ella se observa, dentro de la Puerta de *Bab el Kofol*, del *Esvahidor* o *Pintada*¹⁸⁴⁴, 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 vïren 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*

tiene que quizás Nizart 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, 1998, pp. 211-212.

1840 ROSSELLÓ / ALOMAR / SÁNCHEZ-CUENCA, 1965, p. 15.

1841 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 LLOMPART, 1980, p. 46.

1842 Matiz puesto en evidencia primero por GUDIOL, 1955, p. 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 MALIGNÉ, 1941. Citado en SABATER, 2002, p. 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, 1930, vol. IV, pp. 55 y ss., y vol. VII.II, p. 624.

1843 De hecho Yarza proponía un mismo modelo de san Jorge en las *Heures* del mariscal Bocicaut (Musée Jacquemart-André (Paris): Ms. 2, fol. 23v): YARZA, 1998, p. 50.

1844 Puerta que desapareció en el siglo XX: LLOMPART, 1987, p. 32.

*per la espessea de les llances [...] e anaren entrant los 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*¹⁸⁴⁵. Así pues, la crónica del Conquistador menciona la colosal aglomeración de beligerantes y un dato importante, la persistencia de la lucha¹⁸⁴⁶, 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 Serra, estas representaciones plásticas acrecientan 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 tierras¹⁸⁴⁷.

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 V¹⁸⁴⁸. Aun-

1845 JAIME I, *Libre dels feyts*, párs. 84 y 85.

1846 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.

1847 SERRA, 2002, p. 25.

1848 Ibídem, p. 35, n. 75. La presencia de Jacomart en la corte napolitana trae a colación un comentario de Español, quien llamaba la atención sobre el hecho de que, aunque Alfonso llamó a reputados artistas renacentistas italianos, también reclamó a arquitectos, pintores o es-

que 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 Nápoles¹⁸⁴⁹. 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 inspeccionarlo¹⁸⁵⁰. 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 Italia¹⁸⁵¹.

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 brillante corte¹⁸⁵². 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 tabla¹⁸⁵³, 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 XVI¹⁸⁵⁴. Un último detalle permite corroborar su función propagandística: consta que esta pintura debía sacarse en procesión cada año¹⁸⁵⁵. Es decir,

cultores oriundos del levante peninsular, afines a otra tradición. Sobre esta cuestión remito a ESPAÑOL, 2004, pp. 161-171.

1849 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 anécdota 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, RYDER, 1992, p. 304.

1850 *Ibidem*, p. 419.

1851 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, 1995b, p. 143.

1852 SALICRÚ 2002a, pp. 164-167.

1853 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 dominorum regum Siciliae* para justificar sus derechos sobre el trono siciliano. Más información en el capítulo dedicado a miniatura.

1854 HERSEY, 1973, p. 15.

1855 Según publica SERRA, 2002, p. 35, n. 75.

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 divina¹⁸⁵⁶.

2.2. 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».

2.2.1. 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. 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.

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 Final¹⁸⁵⁷.

1856 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 ascivimus ipsa eius sanctissima virgine per somnum edocente intelleximus et continuo camperimus quo modo victoria eiusmodi assequi et quidem sine magno periculo posterimus»*: RYDER, 1992, p. 304, n. 68.

1857 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 poquísimos 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 MIRA, 2002.

[FIG. 307] 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 itinerante¹⁸⁵⁸ Gherardo Starnina pintó hacia 1400-1405¹⁸⁵⁹. A Cardenera le parecía evidente que, de acuerdo con el problema candente del cisma, las efigies regias correspondían a Fernando I y a su esposa Leonor de Albuquerque, 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 cismática¹⁸⁶⁰. 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 réprobos¹⁸⁶¹.

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 culpable¹⁸⁶². Ataviado con

1858 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 Trecentos y que explican los caracteres florentinos de su obra: BRACÓNS / TRIADÓ, 2000, pp. 118-120. Consta que se está trabajando sobre este autor y su obra: ejemplo de ello es la conferencia «Una tabla misteriosa: el Juicio Final de Munich atribuido a Gherardo Starnina» que impartió Laura Palumbo en la Universitat de Barcelona el 2 de mayo de 2012.

1859 En la actualidad se conserva en la APM: RUIZ I QUESADA, 1998, p. 37. Había sido propiedad de José Genescá, vecino de Barcelona, quien lo había adquirido de un antiguo colegio mallorquín fundado por Ramón Llull para el estudio de las lenguas orientales, tan necesarias para los misioneros: CARDERERA, 1955-1964, lám. XXXIX. La determinación de la autoría no fue, sin embargo, unánime. La diversidad de opiniones al respecto queda reflejada en un cuadro que ofrece Dubreuil en su obra: DUBREUIL, 1987, pp. 78-79.

1860 Consta que, para este efecto, se reunió con el rey de Aragón en Perpiñán: CARDERERA, 1955-1964, lám. XXXIX.

1861 SERRA, 1868², p. 15.

1862 Actitud que denotaría la gran honradez del monarca quien había sido apodado, además del de Antequera, como Fernando I el Honesto; modelo humano –honradez, austeridad, virtud– 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: SARASA, 1993, p. 144. 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 avíe las arcas redondas é las piernas é el cuerpo de buen talle, los ojos muy fermosos; un poco blancos como bermejos, los cabellos ni rubios ni prietos, mas rubios que castaños; hombre muy desenvuelto, muy catolico é muy sabio é muy prudente; oía muy bien a todos cuantos con él querían fablar, muy manso é justiciero é muy honrador de los hombres é de gran corazón». Cito a CARDERERA, 1955-1964, lám. XXXIX. Sin

amplia hopa lisa ceñida a su cintura y con un collar que ha sido reconocido como perteneciente a la orden de la Jarra instituida por él mismo¹⁸⁶³, presenta, como única insignia regia, delicada corona flordelisada sobre su cabeza. También coronada y con exquisita hopa de amplias mangas se exhibe la reina Leonor de Albuquerque quien, algo retrocedida, se muestra con idéntica aflicción según denuncian su semblante y las manos entrecruzadas sobre su pecho.

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 Miramar¹⁸⁶⁴, monasterio que estuvo en posesión de unos monjes jerónimos vinculados al centro monástico levantino de San Jerónimo de Cotalba¹⁸⁶⁵. 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 iconografía¹⁸⁶⁶. 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.

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 1145-1155¹⁸⁶⁷,

embargo, años más tarde, Zurita puso de manifiesto tanto su severidad como los recelos 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, 1562, lib, XII, cap. I.

1863 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: *ibídem*, láms. XXXIX-XXXX.

1864 Sobre esta procedencia remito a SERRA, 1868², p.15.

1865 Unión firmada en septiembre de 1400 y que se hizo efectiva en el año siguiente, cuando llegaron a la isla diversos monjes de Cotalba: LLOMPART, 1977-1980, pp. 93-95, citado en RUIZ, 1998, p. 43, n. 80.

1866 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 sospechar si los reyes representados no serían Martín I y su esposa María de Luna: MIQUEL, 2003, p. 794 y fig. 4. 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 PITARCH, 1982, p. 4.

1867 (BL: Ms. Cotton Nero C. IV).

con bastante probabilidad inspirada en los condenados del Juicio Final de otro manuscrito de Winchester de hacia 1120-1130¹⁸⁶⁸. Sea o no sea cierta esta suposición, en el entorno de la Corona de Aragón esta iconografía gozó de cierta frecuencia tan sólo en el arte de a partir del 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 siglo¹⁸⁶⁹, o el tímpano de la catedral de Tarragona, anterior a 1372¹⁸⁷⁰. En ellas se acierta a distinguir, con bastante claridad, la colocación de soberanos entre aquellos que 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 Manto¹⁸⁷¹. Es bien conocido que el culto a la Virgen María como intercesora, por el que fue calificada de Omnipotencia Suplicante¹⁸⁷², se había dado en Bizancio muy tempranamente¹⁸⁷³. En Occidente, sin embargo, la devoción mariana se produjo a partir, sobre todo, del patrocinio de san Bernardo de Claraval y los cistercienses a me-

1868 SUREDA / LIAÑO, 1998, p. 250.

1869 BNR. La obra incorpora un colofón en el cual se lee: «*Johannes de Avigniona, nationis Inglicorum, 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, 2002, p. 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*.

1870 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, 2002, pp. 248-250. Liaño sostiene que este rey no es sino una representación genérica de la realeza, si bien advierte las conocidas desavenencias entre el arzobispo Pedro de Clascquerí y Pedro IV en los últimos años de vida de ambos: LIAÑO, 1989, esp. pp. 67 y ss.

1871 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 TRENS, 1946, pp. 255 y ss., y a LLOMPART, 1995, pp. 123-132.

1872 «*Omnipotentia supplex*»: TRENS, 1954, p. 80.

1873 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: RÉAU, 1996, pp. 79-80 y 119.

diados del siglo XII¹⁸⁷⁴. El motivo de su actitud intercesora era 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 él¹⁸⁷⁵. 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 Melero, «no sólo era el personaje santo de mayor 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»¹⁸⁷⁶.

Desde luego, existen numerosas variantes que muestran a la Virgen como intercesora y auxiliadora, pero el tipo que concierne al presente apartado es el que presenta a María bajo cuyo manto se protege un amplio colectivo. Sostenía Réau, en contra de la opinión de Pédrizet¹⁸⁷⁷, que el motivo del manto protector procedía de la antigüedad más remota y que se encontraba en los ritos de adopción y de matrimonio¹⁸⁷⁸. 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 Evangelista¹⁸⁷⁹, por lo que este elemento protector no fue exclusivo de la Virgen María. En líneas generales podría decirse que el tema de la Virgen con su manto defensor fue creado por los cistercienses en el siglo XIII a partir de una iconografía ya existente y que fue popularizado por ellos y por otras órdenes religiosas en el arte sacro de occidente¹⁸⁸⁰. Una de las primeras

1874 MELERO, 2001, p. 419.

1875 GRAY, 2000, p. 15.

1876 MELERO, 2001, p. 419. Es preciso señalar que, como advertía 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, 1996, p. 62.

1877 Quien sostenía que este tema nació hacia 1230 de la visión de un monje cisterciense que relató Cesáreo de Heisterbach en su *Dialogus miraculorum*: PÉDRIZET, 1908. Citado ibidem, p. 122.

1878 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, 1946, p. 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 1996, p. 122.

1879 «*Protegenos sub umbra alarum tuorum*», escribió al estampar su primera firma como reina: SILVA, 1990, p. 399. Recuérdese que este símbolo, privativo de Isabel, se mantuvo en sus escudos para los dominios de la corona castellana. 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.

1880 El testimonio documental catalán más antiguo referente a la Virgen del Manto es, según Llompart, uno ofrecido por Vicente Ferrer, quien establecía la siguiente comparación: «*Vòsal-*

manifestaciones pictóricas de la Virgen del Manto es la que se presenta en la tabla de la *Virgen de los Franciscanos* de Duccio, fechada hacia 1295¹⁸⁸¹, 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 un 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 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 Buenaventura había fundado hacia 1270 la cofradía de los *Recommandati Virgini*, encomendados a la Virgen¹⁸⁸². Es, por tanto, dentro de esta universalidad donde deben adscribirse las pinturas que integran el presente epígrafe. [FIG. 308] 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 XIV¹⁸⁸³. Esta preciosa tabla, dentro de las últimas reminiscencias del gótico internacional, posee una variedad iconográfica de gran interés ya destacada por Post¹⁸⁸⁴: las flechas que desde lo alto lanza Cristo Juez, en su típica representación¹⁸⁸⁵, 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. Es preciso insistir sobre esta cuestión, porque se repetirá a lo largo de toda la Edad Media: sirvan de ejemplo las mallorquinas tablas de Francesc Comes,

tres 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»: LLOMPART, 1966b, p. 299. Las crónicas consultadas nada dicen con respecto a esta advocación mariana.

1881 MARTINDALE, 1994, p. 199.

1882 RÉAU, 1996, p. 123.

1883 Se exhibe en el palacio Episcopal de Teruel: GUDIOL, 1971, p. 218. Es prácticamente contemporánea a la clave de la bóveda de la catedral de Barcelona, que fue datada hacia 1381.

1884 Quien afirmaba que su iconografía era única: Post, 1930, vol. V, Appendix, p. 316.

1885 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, 1946, pp. 275-278.

de Miguel Alcañiz y de Rafael Mòger; y las peninsulares y bastante posteriores de Bartolomé Bermejo y Martín Bernat.

[FIG. 309] Dentro de este repertorio resulta especialmente llamativa la *Virgen de la Misericordia de Francesc Comes*, activo en la isla de 1390 a 1415¹⁸⁸⁶. Procedente de la capilla de los Bonapart en la iglesia del convento de Santo Domingo de Palma de Mallorca¹⁸⁸⁷, 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 Conquistador¹⁸⁸⁸. 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 merecen ser señaladas. Por un lado, la presencia de santo Domingo y san Pedro Mártir que ayudan a extender el manto de la Virgen¹⁸⁸⁹. 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. Llompart, quien no ha logrado hallar parangón iconográfico con esta composición, supuso que el simbolismo de estas flechas debían de aludir a la peste negra¹⁸⁹⁰, aunque no consta que ningún rey falleciese por esta terrible enfermedad. Otros autores, como Domenge, sospechan que estas víctimas podrían responder a una clara voluntad por parte de la iglesia: la de fomentar las limosnas de los fieles¹⁸⁹¹. En este sentido, conviene recordar que con la extinción de la monarquía mallorquina, las donaciones por parte de Pedro IV para las obras de la catedral insular resultaron ridículas en comparación con las sumas donadas por sus predecesores, por lo que debió

1886 De él se conocen muy pocos testimonios documentales, si bien dentro de esta escasez sobresale una noticia escrita que le hace artífice de dos retratos del rey de Inglaterra y del duque de Lancaster que había realizado conforme a las instrucciones del alquimista francés Jaime Lustrach: Llompart, 1987, p. 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, 1999, p. 27. Sobre el carácter ecléctico de la obra remito a SABATER, 2002, pp. 57-59.

1887 ROSSELLÓ-BORDOY, 1976, p. 32.

1888 JUAN, 1960. Citado en LLOMPART, 1962, p. 265, n. 7.

1889 No es extraña la colocación de ambos santos. Recuérdese que este retablo estaba destinado al convento de Santo Domingo.

1890 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. Llompart 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 asaeteando desde lo alto a la humanidad, que la Virgen pretende calmar con su intervención: LLOMPART, 1962, pp. 278 y 298. Trens señalaba que, ya en el 590, durante el azote de la peste en Roma, que dio lugar a la institución de las *letanias 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, 1946, p. 277.

1891 DOMENGE, 1995, p. 25.

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 donativos¹⁸⁹², ¿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 el Ceremonioso 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 civil¹⁸⁹³.

[FIG. 310] Asimismo, conviene hacer mención al retablo que, atribuido a Antoni Peris¹⁸⁹⁴, presenta, en una de sus casas¹⁸⁹⁵, a *Nuestra Señora de la Gracia y los grandes maestros de Montesa*, composición de hacia 1420¹⁸⁹⁶. 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 Aragón¹⁸⁹⁷, hermano del rey Pedro II, fundador de dicha orden¹⁸⁹⁸. Ataviado con ropa bordada con el palado de 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 clemencia¹⁸⁹⁹.

...

1892 De acuerdo con los estudios de LLOMPART, 1995, p. 125.

1893 TRENS, 1946, p. 278.

1894 Documentado en Valencia, hacia 1400-1423. HUESO, 1999, p. 140.

1895 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.

1896 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, 1955-1964, láms. XVI-XVII.

1897 *Ibidem*.

1898 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 Monterreal, como pretendía el monarca: MILLÁN y SIMÓ, 1983, p. 39.

1899 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

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 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 los 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 son problemáticas y arriesgadas.

2.2.2. Razón devocional

[FIG. 311] La pintura que abre el segundo epígrafe de las obras de carácter religioso es un mural ejecutado con la técnica del fresco seco¹⁹⁰⁰ que procede del ábside de la iglesia de San Miguel Arcángel de Daroca y que fecha hacia 1360-1380¹⁹⁰¹. Precursora de los grandes altares muebles¹⁹⁰², esta monumental pintura parietal, denominada *Retablo de San Valero*¹⁹⁰³, corresponde a la segunda etapa del llamado gótico lineal, de la que tantos ejemplos ofrece el arte aragonés, ya influido por el natura-

de la fundación de la orden hasta el siglo XV: CARDERERA, 1955-1964, lám. XVII. Véase también TORMO, 1920, pp. 21-29. Citado *ibidem*.

1900 LACARRA, 2000a, p. 333.

1901 Se conserva en MCZ, donde ingresó después de 1967: *ibidem*. Sobre la datación, otros autores la consideran más temprana; Beltrán la ubica en la primera mitad del siglo XIV: BELTRÁN, 1976, p. 177. No obstante, Lacarra advertía que la datación tenía 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: LACARRA, 2003, pp. 16-18, donde también se aporta documentación fotográfica. Conforme a ESTEBAN, 1959, p. 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*, p. 16, n. 80. Por su parte, 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, 1966, p. 145.

1902 GUDIOL, 1955, p. 30. El retablo fue un mueble que adquirió importancia a partir de mediados del siglo XIV. Sin embargo, advertía 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: LACARRA, 1980, p. 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 Sigüenza y, sobre todo, los ya analizados de Alcañiz, que integran figuración regia.

1903 BELTRÁN, 1976, p. 177.

lismo 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 estructurales¹⁹⁰⁴.

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 Aragón¹⁹⁰⁵, ¿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 Valero¹⁹⁰⁶, 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 315¹⁹⁰⁷. 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, Post, refiriéndose también a san Valero, se preguntaba si bajo aquella apariencia sacerdotal estaba, en realidad, la figura de Cristo Salvador¹⁹⁰⁸. Esta última interpretación, que refuerza el significado iconográfico del mural, como se verá, es la que hoy goza de mayor aceptación¹⁹⁰⁹.

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 Fortià¹⁹¹⁰, 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 Ceremonioso¹⁹¹¹. Por otro, y de acuerdo con la primera razón, la cronología, pues du-

1904 Como la utilización de frisos derivados de la pintura del siglo XII: CAMÓN, 1966, p. 145.

1905 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 MIQUEL CARBONELL, 1997 [1546], p. 54.

1906 GUDIOL, 1955, p. 30, 1971, p. 23; o BELTRÁN, 1976, p. 177.

1907 RÉAU, 1996, t. II, vol. V, p. 309.

1908 «*Or might it rather be the Saviour conceived in this priestly character?*», se preguntaba POST, 1930, vol. II, p. 68.

1909 LACARRA, 2000a, p. 333.

1910 CAMÓN, 1966, p. 145; SESMA, 2000, p. 76; LACARRA, 2000a, p. 333; o LACARRA, 2003, p. 16.

1911 LACARRA, 2000a, p. 333.

rante 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 muerte¹⁹¹². No obstante, tal y como acaba de exponerse, conviene tener en cuenta que estas identificaciones se basan en razones que no son 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 florones en su exterior y trilobulado en su intradós 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 soberana, 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, cuando 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

1912 Los datos cronológicos están extraídos del árbol genealógico ofrecido en CENTELLAS (coord.), 1993. 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.

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.

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 centurias¹⁹¹³. [FIG. 312] 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 Williams¹⁹¹⁴. Conforme a 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 segundo¹⁹¹⁵. Así, comparte con la pintura procedente de Daroca la ubicación de los reyes Fernando I y Sancha¹⁹¹⁶ 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 Barcelona¹⁹¹⁷. Entre ellas, cabe destacar el *frontal dedicado a San Martín* que procede de Chía –Huesca–, de la segunda mitad del siglo XIII¹⁹¹⁸ 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 1390¹⁹¹⁹.

Así pues, la elección de la Eucaristía como tema iconográfico para las pinturas de San Miguel de Daroca parece estar justificada por las circunstancias reli-

1913 Sobre el abanico de significados atribuibles al tema del banquete, remito al capítulo de BISCONTI, «La decoración de las catacumbas romanas», en FIOCCHI / BISCONTI / MAZZOLENI, 1999, pp. 109-113.

1914 WILLIAMS, 1973, pp. 170-184.

1915 ARAGÓ, Pbro., 1952, p. 5.

1916 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: VIÑAYO, 1993, p. 31.

1917 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 / SUREDA, 1997, pp. 390-396.

1918 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»: COOK, citado en ARAGÓ, 1952, lám. 1.

1919 Ambas se conservan en el MNAC. CARBONELL / SUREDA, 1997, láms. 166-172 y pp. 390-392.

gias 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 Media¹⁹²⁰. La Iglesia reaccionó, contra todos ellos, potenciando este milagro como el principal rito cristiano, de modo que ya desde el primer tercio del siglo XII la Iglesia se autodenominó *Corpus Mysticum Christi*¹⁹²¹ 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*¹⁹²². 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 Corporales¹⁹²³. 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 conservaban¹⁹²⁴. Lo cierto es que, habiéndose generalizado la celebración del Corpus a partir de 1311¹⁹²⁵, 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

1920 Como la herejía cátara, que proliferó en el sur de Francia y se extendió más allá de los Pirineos. CORRAL, 1995, p. 62.

1921 JEDIN (dir.), 1973, p. 81. Citado ibídem, p. 64, n. 3.

1922 LOPES, 1997, p. 64.

1923 De este milagro existen varias versiones, todas expuestas en CORRAL, 1995, pp. 69 y ss. También remito a ALADRÉN, 1991, pp. 441-444.

1924 Allí se conserva la llamada *Carta de Chiva*, que contiene la versión más antigua del milagro. El original se conserva en el ACD: ibídem, pp. 69-70.

1925 Bajo el pontificado de Clemente V (1305-1314), quien decidió mantenerla el jueves siguiente al domingo de Trinidad: ídem, p. 66.

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 Corpus¹⁹²⁶.

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 documentalmente¹⁹²⁷ 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 1386¹⁹²⁸. En este sentido puede concluirse que existen suficientes evidencias materiales que ponen de manifiesto la vinculación de la monarquía, desde cuando 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 Daroca¹⁹²⁹.

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 templo¹⁹³⁰; inspiración que quizás esté relacionada con la propia historia de las reliquias. 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

1926 Ya en 1339 se había instituido en Santa María de Daroca una capellanía bajo la advocación de los Corporales. La actividad benefactora del arzobispo zaragozano se inició en 1376, cuando concedió 40 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 ídem, pp. 83-85.

1927 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.

1928 En el epígrafe dedicado a las artes menores, del siguiente capítulo, se hará la pertinente referencia a la custodia.

1929 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 (había jurado personalmente vasallaje en Aviñón por los reinos de Córcega y Cerdeña en 1339), el Ceremonioso siempre mantuvo una posición neutral: CORRAL, 1993, p. 124.

1930 LACARRA, 2000a, p. 333.

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. Según esta misma tradición, ambos representantes fueron introducidos ante el papa por los mismísimos san Buenaventura y, lo que acaso explique esta última cuestión, santo Tomás de Aquino¹⁹³¹. No en vano, santo Tomás se convirtió en 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 carga¹⁹³². 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 incredulidad¹⁹³³; recelo hasta cierto punto derivado según 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 sinónimos¹⁹³⁴. En este sentido podría ser clarificador que, justo encima, se halle otro mural exhibiendo la figura de santo Tomás tocando la llaga del Redentor.

Por fin, y al margen del supuesto retrato que, de Pedro V condestable de Portugal, según Verrié y Ainaud¹⁹³⁵, se exhibía en el retablo de San Bernardino de Siena y del Ángel Custodio¹⁹³⁶, concluye el análisis de este repertorio el 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 ornatos para la capilla. 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 fi-

1931 CORRAL, 1995, p. 65. La custodia encargada por el Ceremonioso guarda esta ilustre reliquia.

1932 *Ibidem*.

1933 Pues dudó de la Resurrección de Cristo y de la Asunción de la Virgen: RÉAU, 1996, t. II, vol. V, p. 269.

1934 *Ibidem*.

1935 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: VERRIÉ / AINAUD, s/f (¿1942?), pp. 21-23.

1936 El rey estaría, ataviado con arnés, descubierto y arrodillado ante los pies del ángel. Detrás de él, un caballero portaría su capacete coronado.

gurar 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 lo define como «muy primoroso»¹⁹³⁷.

2.2.3. 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 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 comitiva¹⁹³⁸. 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 ciudadanas¹⁹³⁹, tampoco fue exclusiva de los años medievales, como muestran las referidas tablas de Carlos V.

[FIG. 313] 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*¹⁹⁴⁰. Quizás procedente del monasterio de Santa María de Poblet¹⁹⁴¹, fechado entre 1347 y 1360¹⁹⁴² y realizado por el maestro de Baltimore¹⁹⁴³, se ha sugerido acerca del mismo que el Ceremonioso se habría identificado como uno de los orantes reales de uno de los paneles¹⁹⁴⁴. Es de suponer que, de acuerdo con la iconografía que se ha atribuido a Pedro IV con motivo de su segundo ape-

1937 FINESTRES, 1948, p. 262.

1938 Sobre todo en Flandes y Alemania: CARDERERA, 1899, p. 215. 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.

1939 Massip, 1996, p. 377.

1940 Esta tabla hoy se conserva en el MNAC y, de acuerdo con noticias aportadas por Angulo, formaría pareja con la *Natividad* del FAM de la Universidad de Harvard, Cambridge: Noticia extraída de ALCOY, 1992b, p. 227.

1941 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 Alcoy, el monasterio de Poblet se configuraría como una de las localizaciones más convenientes. Sobre esta cuestión remito a ibidem, p. 229.

1942 CARBONELL / SUREDA, 1997, p. 238. Alcoy reduce algo el marco cronológico, que sitúa entre 1349-1360: ALCOY, 1992b, p. 227.

1943 *Guia art gòtic*, p. 77.

1944 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, 1999, p. 231. Es una hipótesis que no reitera en ALCOY, 1992b, pp. 227-230.

lativo *el del punyaleit*, 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. Es verdad que no hay nada en la composición que ayude a certificar que este rey mago es una personificación del aragonés; no obstante, cuando menos, es posible corroborar, a través del corpus recopilado, que la indumentaria del soberano del retable 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 cofradía de San Martín de Valdonsera* e, incluso, en algunas de las descripciones de la crónica dictada por el Ceremonioso¹⁹⁴⁵. Por otro lado, se atestiguan también otros complementos como el mencionado cuchillo, aunque no es exclusivo de Pedro IV, o la *scarcella*, bolsas 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 Roma¹⁹⁴⁶ que se conserva en la Universidad de Valencia¹⁹⁴⁷, 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

1945 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.

1946 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 BUVc (antes Ms. 435 y ahora Ms. 594). Información general acerca del mismo en GUTIÉRREZ DEL CAÑO, 1913, p. 220.

1947 A excepción del último, todos los manuscritos citados han sido analizados en el capítulo correspondiente a miniatura. A este respecto adviértanse las concomitancias existentes entre esta pintura y las miniaturas de la órbita de Arnau Bassa.

de oro, incienso y mirra¹⁹⁴⁸. 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 Muntaner, cuyo capítulo XC-VI dice: «*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*»¹⁹⁴⁹. 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 celestiales¹⁹⁵⁰.

Ya hace algunos años, Cumont y Grabar¹⁹⁵¹ evidenciaron que el arte cristiano tomó este motivo, como tantos otros, del arte imperial romano y bizantino. [FIG. 314] 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 te-

1948 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*»: ADROER, 1989, p. 387. Según 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*: Molina, 1999, p. 166. 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 *Jaume III rei de Mallorca*, 1991, pp. 122-123 y 179.

1949 MUNTANER: *Crònica*, cap. XCVI.

1950 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: MIQUEL CARBONELL, 1997 [1546], 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, pp. 184-186.

1951 CUMONT, 1932, pp. 82-105; y GRABAR, 1936, pp. 99-111.

ner 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? 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 inclinan para ofrecer sus obsequios al Niño¹⁹⁵² en un tipo iconográfico frecuente desde hacía años. 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 Pascua¹⁹⁵³. [FIG. 315] 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 1355-1360¹⁹⁵⁴, y el mural del maestro Teodorico que representa la *Adoración de los magos* que decora una de las capillas del castillo Karlštejn, anterior a 1367¹⁹⁵⁵. Ambas parecen presentar, entre las figuras de los Reyes oferentes, a Carlos IV de Bohemia¹⁹⁵⁶.

[FIG. 316] 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*¹⁹⁵⁷, contratado por Pere Serra en 1404 y culminado por Lluís Borrassà en 1411¹⁹⁵⁸, 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 Aragón¹⁹⁵⁹. A este controvertido argumento hay que añadir la variedad de opiniones a la hora de decidir cuál es el rey aparentemente representado: unos afirman que se trata de Jaime I¹⁹⁶⁰, otros sostienen que no es sino Pedro

1952 GRABAR, 1936, pp. 106-107.

1953 Así lo hace saber el *Libro de las Ceremonias*, sensiblemente posterior a dichos emperadores aunque fiel a las antiguas tradiciones: ibídem, p. 107.

1954 Se conserva en la PML.

1955 En la capilla de la Pasión del Señor: ROSARIO, 2000, p. 99.

1956 Ibídem, especialmente el epígrafe «Rex et sacerdos: *Charles IV as a priestly monarch*», pp. 96-102.

1957 Desmontado, sus tablas se dispersan por varios museos. En concreto, la que presenta la Adoración de los reyes se encuentra en el MDT.

1958 Gudiol i Ricart había advertido que la participación de Borrassà en esta obra seguramente fue ingrata, pues cuando se hizo cargo de su conclusión el retablo estaba casi todo dibujado y en buena parte pintado: GUDIOL, 1955, citado en DE DALMASES / JOSÉ PITARCH, 1984, p. 221.

1959 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, 1930, vol. III, p. 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.

1960 Por sus concomitancias con la tabla valenciana que, se supone, representa al Conquistador. Desde luego, los parecidos entre ambas pinturas permiten advertir la repercusión de la pintu-

IV¹⁹⁶¹, mientras que también hay quienes piensan que, de acuerdo con el mencionado bordado, debería identificarse con Alfonso V¹⁹⁶².

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 Borrassà¹⁹⁶³ y como uno de los hitos artísticos de la primera etapa del gótico internacional¹⁹⁶⁴, 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.

Pasando por alto la Adoración de los Reyes Magos¹⁹⁶⁵ que realizó hacia 1437-1438 el «pintor del rey de Navarra»¹⁹⁶⁶ Blasco de Grañén donde, también supuestamente, se ha querido ver 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 taller¹⁹⁶⁷, fue concluida entre los años 1464-1465¹⁹⁶⁸.

ra valenciana en el retablo tarraconense, influencias levantinas en el marco catalán que fueron puestas de manifiesto en, entre otros, LIAÑO, 1993, p. 152; o ALCOY, 1995, pp. 179-213. Ambas citadas en MIQUEL, 2003, p. 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 –*Guia art gòtic*, p. 99–. Por otro lado, de nuevo 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 Turia: ALCOY, 1998a, p. 235. La itinerancia de artistas también fue puesta de manifiesto en ESPAÑOL, 2001a, esp. p. 367.

1961 CAMÓN, 1966, p. 289.

1962 SARASA, 1996.

1963 YARZA, 1995b, p. 117. 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, 1993, p. 151. Por su parte, Español señala que, pese a los avatares, fue la obra más ambiciosa del pintor: ESPAÑOL, 2002, p. 308.

1964 ALCOY, 1998a, p. 245.

1965 MCZ. Sala 12. La carta de pago otorgada por Blasco de Grañén a favor de los representantes del lugar de Lanaja, de donde procede la tabla, se publicó en LACARRA DUCAY, 1999, p. 819.

1966 SESMA, 2000, p. 138.

1967 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, 1966, p. 400. Sobre la obra de carpintería, MADURELL, 1956, pp. 74-75.

1968 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.

[FIG. 317] Este conjunto, encomendado por Pedro de Portugal para sustituir el retablo del altar principal promovido por Pedro el Ceremonioso a Ferrer Bassa en 1344¹⁹⁶⁹, 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 condal¹⁹⁷⁰. 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 legitimadora¹⁹⁷¹; 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 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 Ágata, un espacio tradicionalmente favorecido por los miembros de la Corona de Aragón¹⁹⁷², con lo que se vinculaba, directamente, a todos ellos. En este sentido y en términos de Barrachina, Pedro de Portugal no ejerció sus empresas artísticas donde eran más necesarias por escasez, sino donde fueron más rentables simbólicamente¹⁹⁷³.

Conviene recordar que la capilla, comenzada en 1302 por Jaime II siguiendo posiblemente el modelo del palacio real francés¹⁹⁷⁴, había llegado a conformarse como uno de los espacios áulicos más importantes y representativos del rey de

1969 Es el mismo pintor a quien Pedro IV había encomendado los retablos para la Aljafería y para los castillos de Lérida y Perpiñán: DURÁN, 1975b, vol. I, p. 265.

1970 Quizás la pintura se comenzó en el mes de abril de 1464, a los tres meses escasos de su llegada a la Ciudad Condal, conforme a MARTÍNEZ FERRANDO, 1936, p. 156. 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*: SALICRÚ, 2002b, p. 181.

1971 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 / VERRIÉ, 1947, p. 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, 1999, pp. 17-18.

1972 MOLINA, 1992, p. 31.

1973 BARRACHINA, 1993, p. 169.

1974 Recuértese que la segunda esposa de Jaime II fue Blanca de Anjou, cuyo escudo figura esculpido, junto al lado del rey de Aragón, en los muros del ábside. 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 París 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, 1975b, vol I, p. 238. Más información sobre esta cuestión en «Històries paral·leles dels antics palaus reials de Barcelona i de París», ibídem, pp. 268-271.

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 orfebrería¹⁹⁷⁵. 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 Ágata 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 interno¹⁹⁷⁶.

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 espirituales. 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 ángel¹⁹⁷⁷. Por otra parte, conforme a la popularidad de los gozos marianos en la liturgia a finales de la Edad Media, cabe la posibilidad de que la designación de estos contenidos estuviese también relacionada con los oficios religiosos que, acaso, se practicaban en el marco de la capilla real. De acuerdo con los postulados de 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 gozos¹⁹⁷⁸. Desde luego, la vinculación de la capilla real con la Virgen María está atestiguada desde, cuando 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 mayor¹⁹⁷⁹; como se ha indicado en líneas anterior-

1975 BARRACHINA, 1993, p. 168.

1976 *Ibidem*.

1977 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 Girona, 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 BARRACHINA, 1992, pp. 328-329.

1978 MOLINA 1993, p. 80.

1979 BARRACHINA, 1993, p. 168.

res, el encargo del Ceremonioso no iba a cambiar la advocación, como tampoco el del Condestable¹⁹⁸⁰.

Dotado de *una cortina davant*¹⁹⁸¹, el retablo exhibe, en su panel central¹⁹⁸², una preciosa escena de Epifanía que se inserta dentro de lo que sería el segundo período de la obra huguetiana, ciclo que se caracteriza por una regresión conceptual de su arte, aunque no decadencia¹⁹⁸³, 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 etapa¹⁹⁸⁴. Obra elogiada y copiada en tiempos posteriores¹⁹⁸⁵, 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 Condestable¹⁹⁸⁶, que alza su mano para quitarse la corona con el fin de mostrar sus respetos al futuro Salvador. La

1980 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 ACA 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 (reg. 2, fols. 21-22): DURÁN, 1975b, vol I, p. 238.

1981 Ibídem, p. 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 con 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 LACARRA, 2000c, p. 111.

1982 Se han conservado otros conjuntos 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, 1999, p. 160.

1983 ALCOY, 1998a, p. 311.

1984 DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 266. Esta regresión parece que se produjo por la intervención, cada vez mayor en sus obras, de su taller: MOLINA, 1992, p. 8.

1985 En este sentido, Verrié diría: «Huguet [...] pintó una Natividad poco lograda que tuvo, sin embargo, algunos imitadores de carácter popular»: VERRIÉ, 1942, p. 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, 1998a, p. 313.

1986 MARTÍNEZ FERRANDO, 1936; CAMÓN, 1966, p. 400; DURÁN, 1975b, vol. I, p. 265; ALCOY 1999, p. 231; y SALICRÚ, 2002b, p. 181.

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 objetivo¹⁹⁸⁷, 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 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 llena de un significado glorificador que acentúa el clima de apoteosis áulica¹⁹⁸⁸.

Señalaba Barral¹⁹⁸⁹ 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 su parte Barrachina sugería que, si este retrato fuese tan evidente, Juan II lo habría destruido tras vencer la guerra¹⁹⁹⁰. ¿Qué cabe decir al respecto?

En primer lugar, que lo que aquí se busca es una representación alegórica. 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

1987 Como que «lleva en su rostro un sino trágico»: CAMÓN, 1966, p. 400. O «en esos momentos sentía verdadera necesidad de auxilio divino»: DURÁN, 1975b, vol. I, p. 265.

1988 MOLINA, 1993, p. 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 RIBEIRO DE VASCONCELLOS, 1995. Citado en MOLINA, 1999, p. 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 MOLINA, 1998, p. 88.

1989 BARRAL 1994b, p. 200.

1990 BARRACHINA, 1993, p. 172.

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 Weyden¹⁹⁹¹. 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 embajadas para solicitar apoyo militar a Borgoña, cuyos duques no eran otros que los tíos de don Pedro, fue constante¹⁹⁹².

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)¹⁹⁹³, la predela con la Epifanía de Masaccio de 1426-1427¹⁹⁹⁴ 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 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 cuáles 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 interesaba¹⁹⁹⁵. 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 territorio¹⁹⁹⁶. ¿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

1991 Sobre la práctica de esta costumbre en Francia remito a VLOBERG, 1938. Citado en AMADES, 1952, p. 25.

1992 BARRACHINA, 1993, p. 170.

1993 MILICUA, 1993, p. 359.

1994 Muestra como uno de los reyes el retrato de quien encargó la pintura, el notario Giuliano di Colino: ANTAL, 1989, p. 244.

1995 Téngase en cuenta que durante la Edad Media fue aceptada sin prejuicios la intercambiabilidad o posibilidad de sustitución de las representaciones.

1996 FALCÓN PÉREZ, 1993, p. 161.

acuerdo con el carácter plurifuncional que el retablo había alcanzado durante el período gótico en Cataluña¹⁹⁹⁷, 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.

Un 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*»¹⁹⁹⁸. No debe extrañar, pues, la adaptación de la iconografía de un santo venerable para personificar a un individuo de fama taumatúrgica cuya devoción nunca fue aprobada por la iglesia.

[FIG. 318] De hacia 1470-1476¹⁹⁹⁹, la primera de ellas, conocida como *San Jorge y la princesa*²⁰⁰⁰ y donde se ha querido ver la compleja síntesis estilística de Huguet²⁰⁰¹, a quien no sin discrepancias ha sido atribuido el retablo²⁰⁰², parece que muestra, bajo la apariencia del santo guerrero, el supuesto retrato de Carlos, príncipe de Viana. Fueron las indagaciones de don Folch y Torres²⁰⁰³, quien estudió una serie de eruditos detalles, lo que llevó a la conclusión de que, efectivamente, el santo era una personificación del hijo de Juan II y Blanca de Navarra. Hipótesis proseguida

1997 MOLINA, 1992, p. 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, 1989.

1998 PERICOT (dir.), 1935, p. 172.

1999 RUIZ I QUESADA, 1993, p. 107. Otros autores suponen la fecha más temprana, como por ejemplo de a partir de 1459 según *Guia art gòtic*, p. 146, o de hacia 1460 según AINAUD, 1993, p. 225.

2000 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, 1993, p. 104.

2001 MOLINA, 1992, p. 7. El primero en atribuir la obra a Huguet o a su entorno fue Bertaux: GUARDIA, 1997, p. 186.

2002 La mayoría de autores suponen las tres tablas de Jaume Huguet, si bien Post la asigna al pintor aragonés Martín de Soria y Sureda la clasifica como obra de un maestro catalán desconocido: POST, 1930, vol. VIII-I, pp. 347-351; y SUREDA, citado en RUIZ I QUESADA, 1993, p. 104. Por otra parte, 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, 1993, p. 225.

2003 FOLCH, 1835, pp. 1-3.

por Rowland²⁰⁰⁴ y otros²⁰⁰⁵, se basa en unos papeles manuscritos de Comas donde se señala la instalación de una imagen del referido príncipe en la capilla de san Sebastián y santa Tecla²⁰⁰⁶. 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 Huguet²⁰⁰⁷.

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 Prades²⁰⁰⁸, se ha visto alterada la 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 Ragusa²⁰⁰⁹, 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. [FIG. 319] 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 Corella²⁰¹⁰.

2004 ROWLAND, 1932. Citado en RUIZ I QUESADA, 1993, p. 104.

2005 FONT I RIUS, 1936, pp. 547-549.

2006 RUIZ I QUESADA, 1993, p. 104.

2007 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.

2008 *Guía art gòtic*, p. 146.

2009 RUIZ I QUESADA, 1993, p. 107.

2010 PERICOT (dir.), 1935, vol.III, p. 172.

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 imagen de cierta Veneranda, quien en el cementerio de Commodilla se hizo representar como una santa mártir²⁰¹¹.

2.3. Retratos

El último bloque corresponde a los retratos entendidos, esta vez, como género independiente; es decir, a las representaciones cuya iconografía es la efigie de los reyes derivada de un interés puramente estamental y, por tanto, ajena a cualquier semejanza con el modelo. En líneas generales, estos retratos mayoritariamente conmemorativos y de los cuales colectividades, corporaciones y otros se sirvieron para afirmar su status frente a la opinión pública²⁰¹², el verismo era arrinconado en beneficio del rango del representado. Salvo muy pocas excepciones ya advertidas a lo largo de este discurso²⁰¹³, puede afirmarse que, en lo concerniente a iconografía del rey de Aragón, la voluntad de plasmación fidedigna de los rasgos no se dio hasta tiempos de los Reyes Católicos pese a los términos «*ad similitudinem nostri*» que, en 1351, había empleado Pedro IV acerca de una escultura ubicada en Castellón de Ampurias²⁰¹⁴.

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, 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 criterios del ejercicio del poder o santidad de su existencia²⁰¹⁵. 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 un aura de exaltación a los retratados, sino que también concedía a la estancia que los albergaba una efectiva autentificación 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

2011 FRANCASTEL, 1978, p. 73.

2012 SCHNEIDER, 2002, p. 6.

2013 Como algunas monedas pertenecientes a Martín el Humano, o algunas miniaturas alusivas a Jaime I el Conquistador, por ejemplo.

2014 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: BRACÓNS, 1989, p. 210.

2015 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: POMMIER, 1998, p. 228.

Martindale²⁰¹⁶ hace algunos años, estas series pictóricas de soberanos respondían a razones genealógico-institucionales, como es el caso que aquí nos ocupa²⁰¹⁷. Antes de comenzar con las obras dedicadas al rey de Aragón conviene tener en cuenta que la serie icónica nació, según 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 paganismo²⁰¹⁸.

[FIG. 320] A este epígrafe corresponden, tan sólo, las supuestas efigies que, de Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV²⁰¹⁹, se han conservado de la serie que decoraba la *Sala del Consell*, o *cambra daurada*²⁰²⁰, del Ayuntamiento de la ciudad de Valencia²⁰²¹, edificio que había sufrido un incendio en 1423 y que, tras las magníficas reformas²⁰²² quizás proyectadas por Juan del Poyo, «*maestre de obres de la vila*»²⁰²³, sobreviría hasta ser lamentablemente derruido en su totalidad en 1859²⁰²⁴. Realizadas,

2016 MARTINDALE, 1988, pp. 8-9.

2017 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*, p. 112. Citado en FALOMIR, 1996a, p. 181, n. 19.

2018 TORMO, 1916, p. 9.

2019 No hay unanimidad en lo que concierne a la identificación de los reyes. Ya en 1916 Tormo realizaba una síntesis acerca de las diferentes identidades: *ibidem*, p. 69.

2020 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 «*sala noue daurada*». Esta sala estaba destinada, exclusiva y principalmente, a celebrar *sitiades* o sesiones de los jurados: TRAMOYERES, 1917, p. 47, n. 2 y 3. Sobre el papel promotor, sobre todo urbanístico, del *Consell general* o asamblea municipal de Valencia en aquellos momentos, véase el ilustrativo trabajo de SERRA 1993, pp. 75-79. Véase también SERRA, 2004.

2021 Las cuatro tablas se exhiben en el MNAC. 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 Museu Provincial d'Antiguitat de Barcelona: COLL I ROSELL, 1992a, p. 116.

2022 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: ALLAGA, 1996, p. 91.

2023 TRAMOYERES, 1917, p. 49.

2024 RUIZ I QUESADA, 1999, p. 146.

según la mayoría de investigadores, por los pinceles de Gonçal Peris²⁰²⁵, Joan Moreno y Jaume Mateu²⁰²⁶, estas preciosas tablas se configuran como el único ejemplo conservado de galerías de retratos medievales dedicadas a los reyes de Aragón²⁰²⁷.

A través de noticias documentales, exhumadas por Tramoyeres²⁰²⁸, se sabe que 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 reyes²⁰²⁹. Según esta documentación, el 3 de septiembre de 1427, 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]²⁰³⁰, que son las que aquí interesan. Es verdad que en dicha información documental nada se dice acerca de su carga iconográfica²⁰³¹; sin embargo, sí es posible identificarla a través de la descripción que, en el año 1856, realizó 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»²⁰³².

2025 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, 1959, vol. I, p. 151. Advertía Aliaga que la documentación no habla de Gonçal Peris, sino de Gonçal Sarrià: ALIAGA, 1996, p. 92.

2026 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: JOSÉ PITARCH, 1980b, p. 102. Ruiz, de acuerdo con Aliaga, supone que las cuatro conservadas pertenecen a la mano de Gonçal Peris –RUIZ I QUESADA, 1999, p. 146–. La proximidad de modelos entre los pintores, la importancia de sus respectivos talleres y la usual contratación conjunta de diversos artífices para la realización de una misma obra, crea serias dificultades para entender la autoría de cada una de estas tablas.

2027 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 Tinnell, o «gran sala» del Palacio Real de Barcelona. La idea surgió en 1342, y el Ceremonioso contrató, para ello, al maestro Aloi: BRACÓNS, 1989, pp. 213-214.

2028 TRAMOYERES, 1917, pp. 51-71.

2029 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 Ruiz, si se acepta que las tablas medían unos 3 metros de ancho, colocadas una al lado de otra, debían recorrer todo el perímetro de la estancia –RUIZ I QUESADA, 1999, p. 146–, por lo que el número impar no ofrece problema alguno en su colocación.

2030 Más adelante, el 6 de mayo de 1428, los mismos artistas junto con Bartomeu Avella, recibieron 3042 sueldos y 6 dineros en concepto de «resto de mayor cantidad»: COLL, 1992a, p. 116.

2031 No obstante, Ruiz habla de un documento también fechado en 1427 en el cual se lee «*tabulis sive postibus picti imaginibus regum Aragonum*»: RUIZ I QUESADA, 1999, p. 146.

2032 Cito la referencia de ALIAGA, 1996, p. 92.

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 cuartos²⁰³³, lo que demuestra el conocimiento de las diversas tipologías retratísticas debido, quizás, a la afluencia de pintores europeos a Valencia en torno a 1400²⁰³⁴. 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 identificarlos²⁰³⁵. 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 autor para todas ellas, por lo que, de acuerdo con Aliaga, en las labores de decoración de la sala, cada pintor debió de trabajar un motivo concreto²⁰³⁶.

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 Francesa²⁰³⁷, 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 París²⁰³⁸. 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 Rodri-

2033 El precio que se abona por el trabajo imposibilita la propuesta, en términos de Ruiz, que las imágenes de los reyes fuesen de cuerpo entero y que, más adelante, hubieran sido mutiladas: RUIZ I QUESADA, 1999, p. 146.

2034 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, 1996a, pp. 182, n. 24 y 193.

2035 Forman parte, sin duda, de la inscripción que José María Zacarés, por desgracia, no pudo leer.

2036 ALIAGA, 1996, p. 93.

2037 Victor Hugo señalaba que estas figuras eran «los 28 reyes más antiguos de Francia [...] desde Childeberto hasta Felipe Augusto». Cito la transcripción de CARRERO, 2000a, p. 85.

2038 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: RECHT, 1986, p. 189. Sobre los restos materiales que, de estas esculturas, han llegado hasta hoy, véase GABORIT, 1999, pp. 74-75.

go y, sobre todo, en el Alcázar de Segovia²⁰³⁹; en el género de los vitrales, en la catedral de León, cuya iconografía ha sido explicada en función de las aspiraciones del Sabio a la corona imperial²⁰⁴⁰. 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 Constantinopla²⁰⁴¹, constan también ejemplos anteriores en el entorno 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 Mundial²⁰⁴². 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 personajes²⁰⁴³. 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 Karlštejn²⁰⁴⁴. 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 Bueno²⁰⁴⁵, pin-

2039 En el capítulo dedicado a escultura volverá a hacerse hincapié en estos precedentes, sobre todo en lo que concierne al caso segoviano.

2040 ABBAD, 1942, pp. 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, Carrero cree más oportuna la identificación con Saba y Salomón que acompañan al rey David: CARRERO, 2000a, pp. 86-87.

2041 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: RUBÍO, 1985, p. 97.

2042 CAMPBELL, 1991, p. 41.

2043 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*.

2044 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, 2000, pp. 21 y 27-30.

2045 Se expone en el ML: CAMPBELL, 1991, p. 57. Cazelles supone que este retrato no pertenece, en realidad, al rey francés: CAZELLES, 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: VAN MARLE, 1931, p. 11.

tado hacia 1360²⁰⁴⁶, el casi coetáneo perteneciente a Rodolfo IV de Austria, de hacia 1365²⁰⁴⁷ y el más tardío retrato de Carlos VII que Jean Fouquet pintó hacia 1444²⁰⁴⁸. Pese a que estas tres últimas tablas poseen trazos que son comunes a los de las levantinas, como la colocación de los 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 genealógica²⁰⁴⁹.

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 predecesores²⁰⁵⁰. 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 escultura. 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 nobleza²⁰⁵¹. Del mismo modo, fue una práctica que continuó más allá de la Edad Media, tal y

2046 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: ERLANDE-BRANDEMBURG, 1979, p. 171.

2047 Hoy se exhibe en DuDV: CAMPBELL, 1991, p. 57.

2048 Se conserva en el ML: MILICUA, 1993, p. 373. La inscripción que rodea el cuadro «LE 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: MARCH, 1999, p. 159.

2049 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, 1916, p. 10.

2050 FALOMIR, 1996a, p. 181.

2051 Recuértese 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, 1899, p. 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, 1991, p. 43, y SERRA, 2002, p. 31.

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 «imagen de preservación»²⁰⁵². 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 ardua pues las descripciones físicas de los monarcas aragoneses son casi inexistentes²⁰⁵³, 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 Serra, era claramente halagadora para la monarquía conforme a la solidaridad institucional proclamada entre el patriciado urbano y los reyes²⁰⁵⁴. 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*»²⁰⁵⁵. 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 festejos²⁰⁵⁶.

2052 Más detalles en ADHÉMAR, 1950.

2053 Coll identificaba a Jaime I por la descripción que, de este monarca, ofrecía Bernat Desclot en su crónica: COLL, 1992a, p. 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. Soldevila cree que en esta descripción Desclot se inspiró, directa o indirectamente, en la *Vita Caroli Magni*, de Enginhardo. Vid. §1 del capítulo, p. 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, 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 Pere, 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*»: MIQUEL CARBONELL, 1997 [1546], pp. 142 y 145. Más precisiones en SERRANO COLL, 2008.

2054 SERRA, 2002, p. 31.

2055 AMV. *Manual de Consells*, años 1418-1423, fol. 70, núm. 27 A. TRAMOYERES, 1917, p. 49.

2056 El curioso albarán de los gastos de la fiesta se publica ibídem, p. 52.

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 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 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 encargar los retratos de aquel invicto soberano²⁰⁵⁷.

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*»²⁰⁵⁸. Ya en 1507, Antoni Cabanes renovó, parece ser que con significativas modificaciones, uno de ellos²⁰⁵⁹.

2057 FALOMIR FAUS, 1996b, p. 376.

2058 *Ibidem*, p. 376, n. 7.

2059 *Ídem*.

La escultura

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.

2. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura: 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 apare-

cen 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.

2.1. 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 perecederos 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.

2.1.1. 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 gentes²⁰⁶⁰.

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 albergaban²⁰⁶¹. No obstante, ciertas creencias y determinadas aspiraciones referidas no sólo

2060 Visión general sobre la escultura en los sarcófagos hispanos en SÁNCHEZ-MESA, 1994, pp. 73-102.

2061 Como una simple cruz con el nombre del finado: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 109.

lo 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 protagonizadas por, entre otros, el individuo fallecido²⁰⁶². 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 monumentos 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 entera²⁰⁶³ 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 biografía²⁰⁶⁴. 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»²⁰⁶⁵ 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*²⁰⁶⁶, 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 iglesias²⁰⁶⁷, se creó un espacio privilegiado para enterra-

2062 Sobre las distintas finalidades que se daba a estas representaciones remito, especialmente, al capítulo «*From Mausoleum to the End of Paganism*» de Panofsky, 1992, pp. 23-38.

2063 Kleiner publicó en 1987 un corpus casi exhaustivo de esta clase de monumentos. Citado en EDMONDSON / NOGALES / BASARRATE / TRILLMICH, 2001, p. 22.

2064 ARIÈS, 1983, p. 36.

2065 PANOFSKY, 1992, p. 31.

2066 Ilustraciones del mismo pueden encontrarse ibidem, figs. 97a, 97b y 97c.

2067 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 remito a REDONDO, 1987, pp. 15-16. Que los mausoleos reales tuvieron mucho que ver con el espacio político ya lo puso de manifiesto 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: BINSKI, 1996b, p. 74.

miento de nobles y poderosos²⁰⁶⁸, 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 morada²⁰⁶⁹. 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 ejemplo²⁰⁷⁰.

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 fundado²⁰⁷¹.

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 María²⁰⁷², usanza que parece se alteró en tiempos de Ramón Berenguer III (†1131),

2068 Sobre esta cuestión en el ámbito peninsular medieval remito a BANGO, 1992a, pp. 93-132.

2069 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 DEL ARCO, 1954, y a ORCÁSTEGUI GROS, 1994, pp. 225-240.

2070 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.

2071 ZIMMERMANN, 2000, p. 258. Sintético análisis sobre sus iniciativas políticas y religiosas en SALRACH, 2002a, pp. 44-49. Parte de las líneas que siguen son fruto del proyecto 2012LINE-05 financiado por Banco Santander y URV.

2072 PELLICER, 1875, p. 12. En Cataluña consta documentalmente la existencia de numerosas gárgolas, aunque son muy pocas las que permiten un estudio formal. Entre las más importantes cabe citar, además de Ripoll, la de Cardona: BANGO, 1992a, p. 109. Véase también ESPAÑOL, 1998, esp. p. 112.

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 derecha²⁰⁷³. 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 templos²⁰⁷⁴, costumbre que se había truncado en 561, cuando el Concilio de Braga había decidido impedir este tipo de inhumaciones²⁰⁷⁵. No obstante, conviene advertir, este logro fue relativo cuando menos en el siglo XII, pues los reyes y privilegiados, como señala Bango, tan sólo se atrevieron a ocupar espacios muy delimitados²⁰⁷⁶.

Desde 1806 ubicado en el extremo derecho del transepto de la basílica²⁰⁷⁷, dicho sepulcro, tal y como tempranamente advertía 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 similar a las esculturas que decoran la célebre fachada, aparecen labradas en cada uno de los paneles de la espléndida urna²⁰⁷⁸.

[FIG. 321] El precario estado de conservación del supuesto sarcófago de Ramón Berenguer III²⁰⁷⁹ no permite distinguir algunas de las historias, aunque otras sí son reconocibles. En el primer registro, en la izquierda, rodeado por la hoy ilegible leyenda «*Marchio Raymundus moriens petat etera mundus*»²⁰⁸⁰ puede observarse la muerte del conde, evento que se inscribe en un marco privado de carácter intimista que

2073 BOFARULL, 1836, p. 175. La atribución a Ramón Berenguer III se debe a VILLANUEVA, 1788, pp. 22-25; a FLÓREZ DE SETIÉN, 1819, ap. XLII, p. 466, y a PORTER, 1928, pp. 22-24. Todos citados en BARRAL, 1973a, p. 332.

2074 BANGO, 1992a, p. 106.

2075 Pues las basílicas paleocristianas no estaban preparadas para ubicar en ellas los monumentos funerarios: se destruía su pavimentación e impedían que los fieles siguiesen con comodidad el desarrollo de la ceremonia: ibídem, p. 94. Sin embargo, la inhumación *ad sanctos* siempre constituyó un aliado inestimable para la salvación.

2076 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: ídem, pp. 112-113.

2077 BARRAL, 1973a, p. 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.

2078 BOFARULL, 1836, p. 175. Con respecto a las diversas fases de las que constaba el rito funerario en la Edad Media remito a RIU, 1982, esp. pp. 29-36.

2079 Mundó observó que este sepulcro pudo haber pertenecido al hijo, es decir, a Ramón Berenguer IV. Citado en RICO, 1994, pp. 166-167.

2080 BOFARULL, 1836, p. 175.

coincide con lo que se ha denominado «espacio de la muerte»²⁰⁸¹. 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 mortuario, 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*»²⁰⁸². 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 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 señor²⁰⁸³, práctica funeral frecuente y documentada en la península desde tiempos antiguos²⁰⁸⁴. En el cuarto logra distinguirse el transporte del sarcófago sobre una mula, probablemente desde el lugar del fallecimiento hasta Ripoll²⁰⁸⁵, 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 féretro²⁰⁸⁶.

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,

2081 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: PORTELA SILVA / PALLARÉS, 1992, p. 28. Esta cuestión también es analizada, de acuerdo con los anteriores postulados, en LAHOZ, 2004, pp. 411-426.

2082 DEL ARCO, 1945, p. 156.

2083 Ibídem.

2084 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: ARRANZ, 1986, pp. 109-124, y GÓMEZ BÁRCENA, 1988a, pp. 31-35. Ambos citados en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2000, p. 282, n. 5.

2085 ESPAÑOL, 2001c, p. 177.

2086 PELLICER, 1875, p. 16. Los autores posteriores que han estudiado el sepulcro siguen las suposiciones de aquel investigador, desde del Arco («No se pueden leer los letreros de los restantes relieves, que representarían la traslación, las exequias y el entierro del difunto») hasta Español («els episodis [...] descriuen amb fidelitat els estadis del ritual funerari: des de la mort fins a la inhumació en el sarcòfag»). DEL ARCO, 1945, p. 157, y ESPAÑOL, 2001c, p. 177, respectivamente.

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 muerte²⁰⁸⁷. Los relieves de Ripoll son un claro ejemplo, si bien se aprecian otros casos peninsulares más o menos contemporáneos que, en el entorno de las casas reales, también lo ilustran. [FIG. 322] 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 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 individuos²⁰⁸⁸.

[FIG. 323] 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 voluntades²⁰⁸⁹. 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»²⁰⁹⁰. Finalmente, concluyen con el traslado de su cuerpo, cuidadosamente amortajado y dispuesto sobre un hermoso catafalco, hacia la iglesia de San Pedro.

2087 Los programas historiados se reiniciaron con la magnífica tapa del conocido como «sepulcro Ansúrez» que, procedente del monasterio de Sahagún, hoy se conserva en el MAN. Destinada a la tumba de Alfonso (†1093), se representa al 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 MORALEJO, 1985b, pp. 63-100. Una descripción pormenorizada y más reciente en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003, pp. 144-145.

2088 Un completo análisis del sarcófago en VALDEZ DEL ÁLAMO, 2000, pp. 43-80. 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: AZCARATE, 1990, p. 176.

2089 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: BINSKI, 1996a, pp. 34-35.

2090 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*: ibidem, pp. 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. Sin embargo, sí puede 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.

Lo cierto es que, salvo el magnífico sarcófago aragonés de doña Sancha²⁰⁹¹, no han podido hallarse antecedentes inmediatos en el ámbito de la escultura funeraria europea, pues este modelo de monumento pétreo, que 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 XII²⁰⁹². 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 Tréffort que el alma, desde que comenzó a ser representada, escapaba hacia lo alto ayudada, en ocasiones, por seres angélicos²⁰⁹³. Era, según la 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 difuntos²⁰⁹⁴. 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

2091 Este sepulcro será comentado más adelante.

2092 PANOFSKY, 1992, p. 60.

2093 Tréffort sostenía que estos ángeles figuraban cuando el individuo que había fallecido era santo: TRÉFFORT, 1993, pp. 71-72. Otros matizan la cuestión, pues 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: JANSON, 1987, p. 94.

2094 BASCHET, 1991, p. 804.

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? 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*²⁰⁹⁵. 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 almas²⁰⁹⁶. No obstante, y siguiendo a 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 inmortal²⁰⁹⁷ 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 incinerado²⁰⁹⁸. De acuerdo con Arce, la cristianización de los emperadores no supuso un cambio esencial en lo que se refiere a este rito funeral²⁰⁹⁹. 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 protagoniza-

2095 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, 1987, p. 91. Sobre las tres almas principales del antiguo egipcio (*akh*, *ba* y *ka*), remito a BASCHET, 1991, p. 798.

2096 JANSON, 1987, p. 92.

2097 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 un 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 ARCE, 1998, p. 131, n. 31, y pp. 131-132, n. 32.

2098 Según estudios de Cumont, el águila asociada a los monumentos funerarios tiene sus orígenes en el Próximo Oriente, en Siria concretamente: CUMONT, 1910, pp. 119-164. Citado ibidem, p. 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, camaféos, 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, con Rómulo ascendiendo al cielo con la ayuda de dos ángeles alados: CAYGILL, 2001², p. 67.

2099 ARCE, 1998, p. 163.

das 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.

Pero, ¿cómo se representó esta alma en el primer cristianismo? El ejemplo más temprano que ha llegado hasta hoy es la representación de la Visión de Ezequiel²¹⁰⁰ que orna los muros de Dura Europos, fechada hacia el año 250²¹⁰¹. 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 Adán²¹⁰².

Pero fue hacia 1100, lo más tardar, cuando se manifiesta completamente establecida la imagen del alma que va a perdurar durante toda la Edad Media²¹⁰³. 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*²¹⁰⁴ y que quizás no hace sino ilustrar los 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»²¹⁰⁵. Muestra de ello es la miniatura que ilustra el alma de Lambert, abad de Saint-Bartin (†1125), que asciende hacia los cielos²¹⁰⁶. 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 nacimiento²¹⁰⁷. De acuerdo con sus postulados, esta idea de nacimiento sería la que llevaría a simbolizar el alma del difunto con la figu-

2100 «Profeticé como Yavé me había ordenado, y el espíritu entró en aquellos huesos, que se reanimaron y se pusieron en pie». Ezequiel, 37:10.

2101 JANSON, 1987, pp. 92-93.

2102 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*, p. 93. No obstante, la representación del alma como figurita alada fue excepcional en la Edad Media: BASCHET, 1991, p. 810.

2103 Se han constatado ejemplos anteriores, aunque son 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, 1993, pp. 71-72.

2104 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, TERTULIANO, *De Anima*, PL, II, coll. 641-752, referido en BASCHET, 1991, p. 812.

2105 ARIÈS, 1983, p. 145.

2106 Folio 1 de un manuscrito que integra las *Confesiones* y el tratado *De diversis haeresibus* de san Agustín (BMB-S-M: Ms. 46): DURLIAT, 1992 [1982], p. 397, fig. 463.

2107 JANSON, 1987, p. 93.

ra 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 sucede²¹⁰⁸. 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 iconográfico²¹⁰⁹.

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 en el siglo XII, acaso surgidos simultáneamente al desarrollo de una espiritualidad en torno al alma dentro del marco de una renovación teológica²¹¹⁰, y durante el XIII es exclusivo de eclesiásticos con olor de santidad o miembros de la alta aristocracia²¹¹¹; 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 Sancha²¹¹² († 1097), quien fue hija del rey Ramiro I. [FIG. 324] Fechado hacia 1096-1100²¹¹³ 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

2108 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*, pp. 93-94.

2109 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, 1991, pp. 812-813.

2110 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*, p. 803.

2111 JANSON, 1987, pp. 93-94.

2112 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: UBIETO, 1999, pp. 98-99. Un temprano análisis de este sepulcro, en DEL ARCO, 1919.

2113 CARDERERA, 1855, lám. IV. Esta fecha coincide con las suposiciones de Porter, quien analizó la obra y la puso en contacto con otras manifestaciones artísticas: PORTER, 1926, pp. 165 y ss. Remito también a SIMON, 1979, pp. 107-124.

cristianos²¹¹⁴. 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 morada²¹¹⁵. A la derecha, también bajo un espacio enmarcado por un arco, aparecen tres figuras que han sido identificadas con las princesas Teresa, Urraca y Sancha²¹¹⁶. Ya 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 difunta²¹¹⁷.

[FIG. 325] 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 Labaña afirmaba «me parece no ser del tiempo del rey Ramiro»²¹¹⁸— 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 *diuvvir* oscense» diría del Arco²¹¹⁹, 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 frutas²¹²⁰. Indiscutiblemente, el clipeo con el magistrado elevado por genios podía reinterpretarse como la ya conocida re-

2114 Cito a PANOFKY, 1992, p. 59.

2115 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 (PML: Ms. 641, fol. 23v), o el capitel de Lázaro de Santa María de Vezelay. BASCHET, 1991, p. 812.

2116 Desde 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, 1855, p. IV.

2117 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003, pp. 145-146. Actualizado estado de la cuestión y recientes aportaciones en cuanto a su lectura iconográfica en QUETGLES, 2011a y 2011b.

2118 LABAÑA, 1992 [1610-1611], reseñado en ESPAÑOL, 2001c, p. 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, 1945, p. 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 POLERÓ, 1903, p. 3.

2119 DEL ARCO, 1945, p. 23.

2120 *Ibidem*. No obstante, la identificación de algunas figuras varía. Se ha afirmado, por ejemplo, que las recostadas son Oceanus y Tellus: SESMA, 2000, p. 35.

presentación del alma, en este caso del propio Ramiro II, transportada por dos ángeles²¹²¹.

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 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 recuperación de un pasado legitimador y diferenciador frente al enemigo invasor: el islam²¹²².

Contradiendo en parte las conjeturas de Del Arco, los magnates y prelados oscenses aunque sí fueron los primeros en la península en sepultar a un rey cristiano en un vaso pagano²¹²³, 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 (†1026/1027), también habían sido reaprovechadas sepulturas romanas, acaso por la proximidad de necrópolis antiguas²¹²⁴.

[FIG. 326] Por otra parte, no conviene pasar por alto un comentario que Cardenera 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»²¹²⁵. Por fortuna, el investigador pudo di-

2121 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, 1991, p. 812.

2122 Más detalles en MORALEJO, 1984a, pp. 187-188.

2123 DEL ARCO, 1945, p. 150.

2124 ESPAÑOL, 1998, pp. 114-115, y 2001c, p. 159. Un caso posterior es el de Constanza II (†1222), esposa de Federico II, 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 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 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 LÓPEZ VIZCAÍNO / CARREÑO, 1999, p. 49–; el de Santa María de Husillos, hoy en el MAN; y el del conocido como conde santo Osorio Gutiérrez, en el monasterio de Villanueva de Lorenzana: SESMA, 2000, p. 35. Sobre la reutilización de elementos antiguos en el arte medieval remito, por ejemplo, a DE LACHENAL, 1995. Los más importantes casos de reutilización peninsulares se analizan en MORALEJO, 1984a.

2125 Citado en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, 1998⁴, p. 332.

bujar 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 VI²¹²⁶.

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 su evocación romana, fue labrado en el siglo XII²¹²⁷. 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, cuando menos y en orden ascendente, su hermano Pedro I († 1104), su padre Sancho Ramírez († 1094) y su abuelo Ramiro I († 1064)²¹²⁸. Segundo, tal y como indicaba el padre Fr. Ramón de Huesca a finales del siglo XVIII²¹²⁹, 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 factura²¹³⁰, 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 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 soberanos desde

2126 CARDERERA, 1855-1864, lám. II.

2127 Ibídem.

2128 CHAMOSO, 1954, p. 281.

2129 RAMÓN DE HUESCA / DE ZARAGOZA, 1780. Citado en FORTÚN, 1998⁴, p. 332.

2130 Del Arco llegó a afirmar que era «muy superior a los que podían labrarse en aquel tiempo»: DEL ARCO, 1945, p. 27.

el ilustre Carlomán²¹³¹. 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 Peña²¹³². Y que por otro, fueron inhumados en el interior de 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. 327] 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 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

2131 ERLANDE-BRANENBURG, 1975, p. 39. 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, 1992, p. 48. Como ya se ha adelantado, conforme a Moralejo, en la península el motivo fue diferente y pudo estar ligado al ambiente de lucha contra el islam: MORALEJO, 1984a.

2132 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 Íñiguez (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, sólo, a Ramiro I, Sancho Ramírez y Pedro I. Más información sobre este panteón en, entre otros, CHAMOSO, 1954, pp. 275-281; DEL ARCO, 1945, pp. 113-144; LAPEÑA, 1992⁴; o FERNÁNDEZ-LADREDA, 1998⁴, pp. 217-239.

a la de la magnífica portada²¹³³. 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 condal²¹³⁴. 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 De Bofarull lo desmiente²¹³⁵, 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 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 IV²¹³⁶, se considerase más adecuado trasladarlo al muro interior del templo²¹³⁷. 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 cincelada²¹³⁸. Nada se conoce acerca de los motivos que decorarían las hojas argénteas, pero es lícito conjeturar que, de entre otras posibilidades²¹³⁹ exhibiese escenas relativas a la muerte y exequias 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.

2133 DEL ARCO, 1945, p. 158; BARRAL, 1973a, p. 333.

2134 *Ibidem*.

2135 «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 letrero, cuya letra parece ser del siglo XIV o XV [...]»: BOFARULL, 1836, pp. 199-200.

2136 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 de 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 la dinastía se constituyó por transmisión hereditaria. Más información en ZIMMERMANN, 2000, pp. 269-270.

2137 JUNYENT, 1991, p. 74.

2138 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: PELLICER, 1871, pp. 226-227.

2139 La ausencia de cualquier tipo de testimonio gráfico o documental permite cualquier posibilidad, incluyendo la ausencia de decoración historiada en dichos paneles.

El *princeps* de Aragón estaba pintado, según el testimonio 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 historiador²¹⁴⁰. La búsqueda de figuraciones más o menos contemporáneas podría llevarnos, por ejemplo, a los anversos de las improntas céreas de finales del siglo XII²¹⁴¹. 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 nunca dispuso de sellos con esta tipología, reservada a quienes ostentaban título real²¹⁴². Como ya se ha 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 tumba²¹⁴³. Según la leyenda, Carlomagno habría sido encontrado, 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 evangelario. 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 medievales²¹⁴⁴, afirmación que comparte Raquel Alonso si bien logra encontrar otro modelo más cercano para el caso del reino castellano²¹⁴⁵. [FIG. 328] Por otra parte, constan relieves fúnebres similares lo-

2140 BOFARULL, 1836, p. 200.

2141 No deben ser tenidos en cuenta, los cartularios *Liber Feudorum Maior* y *Liber Feudorum Cerritaniae*, cuyos folios también exhiben numerosas representaciones con el conde en posición mayestática. La razón estriba en la cronología y en el hecho de que estas miniaturas ilustran escenas de vasallaje, lo que obliga a una iconografía determinada en la que el conde, necesariamente, debe aparecer entronizado.

2142 Aunque con algunas salvedades, como el conde de Tolosa, por ejemplo.

2143 ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 36.

2144 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995, p. 121.

2145 ALONSO, 2003, pp. 471-488.

calizados en Reims²¹⁴⁶ que, pertenecientes a las tumbas del rey Luis IV de Ultramar (†954) y de su hijo Lotario (†986), también muestran a los soberanos entronizados²¹⁴⁷ siguiendo el principio de figuración en majestad que se encuentra, por la misma época, en los sellos reales de Enrique I.

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 hispano²¹⁴⁸. En torno a 1279 fechán 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 sepulturas, todas de plata cubiertas»²¹⁴⁹. Pese a no haberse conservado, las referencias escritas y gráficas, como sellos, bordados, o la ofrecida por las *Cantigas de Santa María*²¹⁵⁰, permiten conocer los trazos generales del monumento que guardaba claras analogías con los vistos hasta ahora²¹⁵¹ aunque, de acuerdo con Alonso, seguía el esquema de una tumba de aquel mismo reino: la del Cid quien, por entonces, se configuraba como modelo de guerrero castellano²¹⁵². 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 pa-

2146 En el ábside de la iglesia abacial de Saint Remi. Parece que, por su estilo, debieron de ser realizadas en torno a 1130. CLAUSSEN, 1999, p. 43.

2147 *Ibidem*. También Dragoberto fue representado así poco antes de mediar el siglo XIII para el presbiterio de Saint Denis: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 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 BnF (Ms. Fr. 2848, fols. 48 y 50v). Se analizan en SAUERLÄNDER, 1972.

2148 Sobre todo teniendo en cuenta que estas leyendas referidas a ilustres personajes enterrados con una posición entronizada se extendió, cuando 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*»: VON SCHLOSSER, 1997, p. 37.

2149 Fragmento extraído de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1995, p. 113.

2150 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». Cito a *ibidem*, p. 116.

2151 Sobre este sepulcro remito a YARZA, 1987b, especialmente pp. 272 y ss.; y SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2002b, pp. 257 y ss.

2152 ALONSO, 2003, pp. 471-488.

ra el combate²¹⁵³. A nivel europeo se conocen otros ejemplos, como el monumento funerario del emperador Enrique VII que, hacia 1315, realizó el escultor Tino de Camaino²¹⁵⁴.

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.

La yacente del rey

Dentro de los tipos iconográficos empleados en la decoración de los sarcófagos destaca el que muestra la imagen yacente del difunto. En general, este tipo de figuración, que se convertirá en el más frecuente en la estatuaría 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 identifica²¹⁵⁵. [FIG. 329] 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 rey²¹⁵⁶.

2153 En 1272 Alfonso X visitó la tumba del Cid en San Pedro de Cardena y ordenó que se realizase un sepulcro para que sus restos se conservaran con la dignidad que merecían: *ibidem*, pp. 476-477.

2154 Tampoco ha llegado completo hasta hoy. Las esculturas conservadas se guardan, con una ordenación moderna, en el Campo Santo de Pisa. Una reconstrucción de las mismas fue realizada por Valentinier.

2155 CLAUSSEN, 1999, p. 42.

2156 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, 1999, p. 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*, p. 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 que fuera realizada en estuco, «todo estaba magníficamente realizado en estuco», podría remontarla a finales del siglo X: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 110.

A pesar de la constatada difusión que tuvo este tipo de iconografía en los sepulcros medievales, su origen todavía hoy permanece incierto²¹⁵⁷. No obstante, ya hace algún tiempo 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 egipcio²¹⁵⁸. 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 que²¹⁵⁹, llegando a independizarse, coexistió durante algún tiempo con el sarcófago antropoide. Conforme a la evolución que presenta Redondo, más tarde, en Cartago, 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 V, cuando se suprimió la figura humana sobre el sepulcro en beneficio de los sacros personajes²¹⁶⁰.

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 inmediata²¹⁶¹. ¿Hacia dónde volvieron los ojos para hallar un modelo iconográfico? Panofsky señala las losas norteafricanas que presentaban la figura estante del difunto y que se tradujeron a un modelo escultórico²¹⁶². 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 Ariès²¹⁶³, hizo que el difunto, tendido sobre su losa sepulcral, fuese concebido y figurado como si es-

2157 «Se han apuntado, como posibles, raíces romanas y etruscas, aunque las verdaderas fuentes aún están por dilucidar», se afirma en BARRAL, 2002c, p. 410.

2158 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 saíta, nacida en la ciudad de Sais, estos sarcófagos antropomorfos se exportaron a Fenicia y, de ahí, a otros lugares: REDONDO, 1987, p. 122.

2159 S'JACOB, 1954, pp. 9-10. Citado en REDONDO, 1987, p. 122, n. 150.

2160 *Ibidem*.

2161 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*.

2162 PANOFSKY, 1992, p. 47.

2163 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, 1983, p. 54.

tuviese 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 pervivido²¹⁶⁴, 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-Prés²¹⁶⁵. [FIG. 330] También en la península esta práctica se afianza en el siglo XIII²¹⁶⁶ destacando, entre los primeros sepulcros con representación yacente del difunto, el cenotafio de San Millán de la Cogolla, en el monasterio de Suso²¹⁶⁷, el de Diego Martínez de Villamayor, en el monasterio de Benevívere²¹⁶⁸, los sepulcros arcaizantes de ciertos caballeros en San Zoilo²¹⁶⁹, los magníficos sepulcros reales de la catedral de Santiago²¹⁷⁰ y,

2164 Todavía se encuentra en 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: NOLAN, 2000, p. 249.

2165 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, 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: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, pp. 111 y ss., y 138-140, núms. 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, 1999, p. 44. Sobre las tumbas de Saint-Denis remito, además de las obras citadas, a ERLANDE-BRANDENBURG / BABELON / JENN / JENN, 1975, y a los novedosos estudios, en prensa, de Lucherini.

2166 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»: CARDERERA, 1918, p. 243. 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: GÓMEZ MORENO, 1946. 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: GÓMEZ BARCENA, 1988b, p. 26.

2167 Su estatua yacente ocupa casi la totalidad de la tapa. Análisis iconográfico en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003, pp. 148-149.

2168 Que ha sido fechado a finales del siglo XII o inicios del XIII: CARDERERA, 1855, lám. VI.

2169 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 de las Huelgas. Más detalles en ARA GIL, 1990, p. 25.

2170 La serie de yacentes se inaugura hacia 1210.

ya dentro de la Corona de Aragón aunque más tardíos en general, los de san Ramón de Penyafort²¹⁷¹, Bernat Guillem de Entenza o los de Guillem Ramón de Montcada y su esposa doña Constanza de Aragón²¹⁷².

En líneas generales todos comparten unos rasgos comunes que han llevado a constatar la inflexible austeridad de la escultura funeraria catalana que, no obstante, permitía a los maestros imprimir los sellos propios de su personalidad²¹⁷³. 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 morir²¹⁷⁴. 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 arriba²¹⁷⁵, si bien se aprecia cierta diversidad en posiciones y actitudes²¹⁷⁶. 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 figuradas²¹⁷⁷.

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 representaba, la monarquía²¹⁷⁸. 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

2171 († 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 ESPAÑOL, 2002, pp. 107-110.

2172 CARDERERA, 1855, láms. VIII bis y X bis.

2173 CARBONELL, 1926, p. 164.

2174 AUTÚN: *Speculum Ecclesiae*, col. 1085, recogido por MÂLE, 1919, p. 379. Citados en REDONDO, 1987, p. 123, n. 156.

2175 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, p. 124.

2176 De la cantidad de ejemplos regios que se conocen, se citarán tres. El sepulcro de Fernando II en Santiago de Compostela, donde su cabeza apoya en una de sus manos; 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 NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1992, pp. 75-109); y las actitudes de reposo de los reyes de Aragón.

2177 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, 1983, p. 21.

2178 De entre otras, las reformas de los sucesivos palacios, en Barcelona, Lérida, Tarragona, Valencia y Zaragoza iban destinadas, claro está, a este empeño: ESPAÑOL, 1992b, p. 218.

sus propósitos²¹⁷⁹. En efecto, sus consecuentes se hicieron sentir en diferentes lugares de la Corona de Aragón, hasta entonces ajenos, salvo algunas excepciones²¹⁸⁰, al potencial que podía proporcionar un proyecto similar en términos de prestigio²¹⁸¹.

[FIG. 331] 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 Creus²¹⁸². Es verdad que su sepultura, concluida en 1300, cuando el cuerpo del Grande fue solemnemente depositado²¹⁸³, no muestra iconografía del rey, por lo que no será analizado en profundidad, pero

2179 De acuerdo con las suposiciones de 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, 2002, p. 39.

2180 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: FORT, 1930, y 1974, esp. cap. «*Els màrtirs de Mallorca*», pp. 137-141; y también ESPAÑOL, 1992a, pp. 112-113. No obstante, 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: VIVES I MIRET, 1959b, pp. 13-23 y lám. 3, donde ofrece la recomposición del sepulcro primitivo.

2181 En territorios catalanes esta influencia se hará sentir con los Urgell de Bellpuig de les Avellanes o con los Empúries en Castelló. En los 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, 2001c, pp. 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 equivalentes.

2182 Suponía 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: VIVES, 1964, p. 360. 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: SALAS, 1894, p. 57. 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 FOLCH, 1967, pp. 15 y ss.

2183 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, 1855-1864, lám. XIII bis, n. 2, tras prometer que sus pinturas serían de «per-

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, antaño policromado con el palado y cuyas tracerías y delicados capiteles evocan las soluciones presentes en las partes bajas de la fachada de la catedral de Tarragona²¹⁸⁴. En segundo lugar, bajo el cuerpo trapezoidal magistralmente esculpido y policromado que recuerda a las labores de orfebrería contemporáneas²¹⁸⁵, sorprende la utilización de una bañera de pórfido rojo de la época altoimperial²¹⁸⁶ que, sobre dos leones acaso realizados por Guillermo de Orenge²¹⁸⁷, ha sido empleada como caja sepulcral²¹⁸⁸. Ni el baldaquino, ni la bañera, ni la cubierta a modo de relicario tienen precedentes en el mundo funerario de la Corona de Aragón²¹⁸⁹.

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 realización²¹⁹⁰, de modo que tan sólo se hará hincapié en algunas cuestiones relativas a su simbolismo. Y es que conforme a la expresión de Español, Jaime II quiso, de acuerdo

petua duraturum», es decir, que durarían para siempre. Publicó el documento GIMÉNEZ SOLER, 1903-1904, doc. I, pp. 190-191, doc. I.

- 2184 ESPAÑOL, 2001c, p. 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 «*construttori operis ecclesie Terrachonensis*», por ejemplo: DEL ARCO, 1945, pp. 210-211.
- 2185 Como explicaba BERTAUX, 1923, p. 669. Citado en ROSENMAN, 1991, p. 61, n. 35. 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, 2001c, p. 161.
- 2186 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 STROSCECK, 1994, pp. 217-240. Citado en DUPRÉ, 2002, p. 85.
- 2187 Pues fue reclamado para la tumba el 14 de mayo de 1294: la hipótesis es de ESPAÑOL, 1999, p. 469.
- 2188 El pórfido rojo era un prestigioso material procedente de las canteras egipcias del Mons Porphyrites, hoy Gebel Dokham: DUPRÉ, 2002, p. 85.
- 2189 ESPAÑOL, 2002, p. 43.
- 2190 Cuestiones que, salvo excepciones, han sido abordadas en diversos estudios. Entre ellos, desde el más antiguo al más reciente, remito a PONS TRAVAL, 1896, p. 35; CARDERERA, 1855, lám. XIII bis; CREUS, 1884, pp. 32 y ss.; SALAS, 1894, pp. 52-88; GIMÉNEZ SOLER, 1903-1904, pp. 189-192; MARTINELL, 1929; DEL ARCO, 1945, pp. 209-211; GUITERT, 1954, pp. 19-20; DURAN CAÑAMERAS, 1962, pp. 187 y ss.; VIVES I MIRET, 1964, pp. 359-369; FORT, 1966; FOLCH, 1967; FRANCO, 1986, pp. 102-103 y 104; ALCOY / BESERÁN, 1990-1991, n. 67, p. 178; ESPAÑOL, 1992b, p. 219; ROSENMAN, 1991, pp. 48-61; DUPRÉ, 2002, pp. 83-91; ESPAÑOL 2001c, pp. 160-162; o ESPAÑOL, 2002, esp. pp. 23 y ss.

con la condición de su hermano como «rey siciliano en la diáspora», dedicarle un monumento que lo hermanase simbólicamente a sus antecesores palermitanos²¹⁹¹. 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 imperial²¹⁹². Es verdad que, aunque no en territorios de la Corona de Aragón²¹⁹³, existen precedentes de baldaquino en la península, como los que se observan en Ávila, de finales del siglo XII, las Huelgas en Burgos, o la Magdalena en Zamora pero, tal y como advertía 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 política²¹⁹⁴. No obstante, la idea de ofrecer un cobijo a las personas de gran autoridad, y el consiguiente significado sacral que tal refugio

2191 ESPAÑOL, 2001c, p. 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, 1945, p. 210.

2192 La deuda con Italia ya fue señalada en VIVES I MIRET, 1964, pp. 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, 1991, p. 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 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: FRANCO, 2004, p. 205. Sobre el uso del pórfido como instrumento de poder, LORENZONI, 1998, pp. 299-316.

2193 YARZA, 1997a, p. 47.

2194 VIVES I MIRET, 1964, p. 369. Según Binski, estos templeteles 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, 1996a, pp. 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 algunos ejemplos.

asumía, puede hallarse a lo largo de la historia de la humanidad²¹⁹⁵. 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 IV²¹⁹⁶. 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 XII²¹⁹⁷. 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 Chapelle²¹⁹⁸.

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 Calvo (†877), cuyo sarcófago de pórfido hoy se conserva en el Louvre²¹⁹⁹ aunque, como ocurre con los templete, 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 sea, como advierte Español, casual²²⁰⁰.

[FIG. 332] La sepultura de Pedro III, realizada por Bartomeu de Gerona, Guillem d'Orenga y Andreu de la Torre²²⁰¹, 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 de la Epístola²²⁰². Y es que ambos soberanos se encuentran, aunque

2195 Los restos iconográficos que se han conservado manifiestan que ya fue empleado por los egipcios y los asirios: D'ACHILLE, 1992, p. 29.

2196 La tumba de san Ambrosio, en San Ambrosio de Milán, o la de san Paulino de Nola, en San Felice de Nola, por ejemplo: *ibidem*, p. 34.

2197 Presentan un tímpano a imitación del templo clásico: *idem*.

2198 Sin duda, su matrimonio con doña Blanca de Anjou vinculó al rey con una dinastía familiarizada con las propuestas del lenguaje gótico: ESPAÑOL, 2002, p. 45.

2199 Département des Antiquités grecques et romaines: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, fig. 31.

2200 Por lo que no debe ser entendido únicamente bajo el prisma de los aspectos meramente artísticos: ESPAÑOL, 1984, p. 131.

2201 ESPAÑOL, 1999, p. 470.

2202 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

con sendas representaciones yacentes, sobre una tarima, arropados por un templete de tracería y capiteles con decoración gótica, entre la que también destacan, en las esquinas, los símbolos de los Evangelistas²²⁰³. No obstante, son importantes las novedades que aporta el sarcófago en cuanto a la imagen figurativa del rey de Aragón.

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. 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 IX²²⁰⁴, por ejemplo. Ya dentro del siglo XIII, serán señalados la fragmentada lápida sepulcral con decoración incisa de Sancho III de Navarra, originaria de San Isidoro de León²²⁰⁵, y la espléndida yacente de Sancho VII el Fuerte (†1234) en Roncesvalles²²⁰⁶. 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 corona²²⁰⁷. No obstante, conviene destacar la novedad en cuanto a la tipología domatomorfa²²⁰⁸ que, en territorio catalán, supuso una novedosa aportación²²⁰⁹.

ra del mismo cenobio, que dispondría ser sepultada allí por la devoción que tenía hacia aquel templo: DEL ARCO, 1945, p. 248. En este sentido puede afirmarse que, cuando 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, 1996a, p. 88.

- 2203 Aunque con distinto orden de colocación que el observado en el sepulcro de Pedro III.
- 2204 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, 1990, p. 141.
- 2205 Hoy se conserva en el MLn. La muerte del rey sucedió en 1035 aunque la cronología de la pieza debe de rondar los inicios del siglo XIII: GRAU, 2000, p. 145.
- 2206 Que muestra la particularidad de tener las piernas cruzadas, para algunos en alusión a las cruzadas. Sobre esta cuestión remito a, por ejemplo, RICHARDSON, 1843 y, en ámbito hispano, CARDERERA, 1918, p. 250. Más información sobre el sepulcro del rey Navarro en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b, p. 379 y ss.
- 2207 Además de los otros ejemplos citados en anteriores líneas se recordarán 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 de sepulcro monumental con yacente en Cataluña, con toda la carga de significados que, implícitamente, llevaba consigo una empresa de aquel género: ESPAÑOL, 2002, p. 123.
- 2208 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, 1987, p. 102.
- 2209 MARTINELL, 1929, p. 192; DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 115. En Castilla se observa esta tipología con cierta antelación. Por ejemplo, en el Palacio de Benaver, un sepulcro de madera fe-

Desde luego y pese a algunas suposiciones²²¹⁰, como 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 retratísticas²²¹¹. De esta manera, 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 individualización²²¹².

La intervención de varios artesanos en la ejecución del regio sepulcro de Santes Creus —se ha aludido a Bertrán de Riquer²²¹³, Francesc Montflorit²²¹⁴, Pedro de

chado muy a finales del siglo XIII, exhibe, en policromía, la representación estilizada del matrimonio fallecido a cuyos pies se observa un perro. Parejos son los de Vileña, donde se conservan otros dos sarcófagos, también pertenecientes a dos cónyuges: AZCÁRATE, 1990, p. 178.

2210 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, 1855-1864, comentarios a la lám. XIII bis.

2211 El obispo Heinrich de Regensburg († 1296), había ordenado que la efigie de su tumba fuese realizada a «*similiter sibi*»: HOLLADAY, 1986, p. 217. Por su parte, Núñez Rodríguez, 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: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1994, p. 466. Por otro lado, según Erlande-Brandenburg, el primer yacente real que puede considerarse como realista es el de Carlos VI († 1422), ejecutado en vida del rey. Citado en ARIÈS, 1983, p. 90.

2212 RECHT, 1986, pp. 193-194.

2213 Sin duda en lo que concierne a la arquitectura. 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: LIAÑO, 1983a, p. 23. 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, 1855-1864, lám. XIII bis, n. 4.

2214 O Montflorit, «*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, 1929, p. 190-192. También 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, 1945, pp. 39 y 250. Lo mismo suponen Sánchez CANTÓN, 1948, p. 65 y DURÁN CAÑAMERAS, 1962, p. 188. Otros sostienen que ambas estatuas son de la misma mano, como Vives i Miret, quien sospecha que las dos fueron realizadas por Francesc de Montflorit: VIVES I MIRET, 1964, p. 371.

Bonhuil²²¹⁵, Guillermo de Orenga de Vilafranca, Jaime Lliurana de Montmeló²²¹⁶ o a Pedro de Prenafeta²²¹⁷, 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 trabajo²²¹⁸. 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 sepulcro²²¹⁹.

Tradicionalmente se ha sostenido que 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, aunque Español considera que la tumba se realizó entre 1310 y 1315²²²⁰. 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 1315²²²¹. Si bien la reina ingresó en la sepultura con prontitud²²²², 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 entonces²²²³.

2215 Quien también aparece como Bonhuyl, Bonncil o Bonull, por ejemplo: DURÁN / AINAUD, 1956, p. 188. Giménez sostiene que fue el autor de ambas yacentes: GIMÉNEZ, 1903-1904, comentario a doc. III.

2216 También citado como Lirana: FOLCH, 1967, p. 23. Del Arco supone que este escultor se había encargado de la primera sepultura de doña Blanca, de acuerdo con el documento fechado el 27 de octubre de 1310 en el cual se pagaban a dicho artesano 520 sueldos por haber hecho «*quendam tumulum lapideum ad opus sepulture illustris domine Blanche, regine Aragonum*»: *ibidem*, p. 248. 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. El último, llamado Pedro de Bonhuil, procedería, quizás, de Francia: DURÁN CAÑAMERAS, 1962, p. 188.

2217 CARDERERA, 1855-1864, lám. XIII bis. También se muestra en la documentación como Penya-freta o Pennafracta. Sobre la actividad del escultor y sus relaciones con Bertrán de Riquer en la obra de Santes Creus, MATEU IBARS, 1970, pp. 77-80.

2218 ESPAÑOL, 1991b, p. 185.

2219 *Ibidem*.

2220 ESPAÑOL, 1999, p. 471.

2221 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, 2002, pp. 46-47.

2222 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. AHN: cód. 459, fol. 128. Citado en FOLCH, 1967, p. 22.

2223 *Ibidem*, p. 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

Bajo un dosel gótico²²²⁴ que, en general y conforme a la propia voluntad del monarca, repite las mismas fórmulas que el de su predecesor²²²⁵, 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 reales²²²⁶. Ante las yacentes, que se presentan a cada lado de la tapa a dos vertientes, se

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, 1964, pp. 373-374. 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, 1945, p. 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 mayo de 1475: VIVES I MIRET, 1964, p. 378. Añadía Folch que estaba decorado con las armas reales y abaciales de la difunta reina: FOLCH, 1967, p. 57.

2224 Este baldaquino se adapta, de acuerdo con los estudios de Curl, a las características del diseño tumbal del siglo XIV por sus elementos arquitectónicos, como gabletes, enriquecidos con macollas y decoración floral: CURL, 1980, p. 85.

2225 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, 2002, p. 46. Dalmases y 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 / JOSÉ, 1984, p. 114.

2226 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, 1918, pp. 239 y ss. 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 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*, 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 MARTÍNEZ DE AGUIRRE / MENÉNDEZ PIDAL, 1992, p. 414. 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

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 difuntos²²²⁷. Si fuera acertada la última de estas dos interpretaciones, este monumento podría ser el que iniciaría, según Franco, la modalidad en cuanto a la disposición de protectores en la cabecera de los sepulcros²²²⁸.

[FIG. 333] Ladeada hacia la nave central y flanqueada por una pareja de ángeles²²²⁹, 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 sueño²²³⁰, 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 engastadas y rematada por florones que alternan pedrería romboidal. Pese a lucir esta distintiva insignia, que no es exclusiva²²³¹, el rey se presenta ataviado con hábito cisterciense, lo que constituye, siguiendo a Español, el primer testimonio iconográfico en Cataluña de la *traditio corporis et animae*, es decir, el camino uti-

castillo, de los Castellvell; y dos vacas distintivas de los Bearn. Más información en ESPAÑOL, 1992a, pp. 112-113. Sobre la posible reconstrucción de la urna a partir de otras dos, en VIVES, 1959b, pp. 13-23.

2227 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 templo 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, 1964, pp. 372-373.

2228 La autora añade que, quizás, hubo otra figura o figuras a los pies: FRANCO, 1983, pp. 59-60. Otras notas acerca de este sepulcro en el epígrafe «El sepulcro de Joan d'Aragó i el seu ressò: Guillem Seguer», en ESPAÑOL, 2002, pp. 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, 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.

2229 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, 1987, p. 243.

2230 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 CUMONT, 1966, y NTEDIKA, 1971. Ambos citados en PEREDA, 2001, p. 58.

2231 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 (reproducción de la losa sepulcral en BACH, 1987, p. 40), o en el de los Montcada, por ejemplo, que se reproduce en la fig. 330.

lizado por los laicos para formar parte de las comunidades religiosas en el momento de la muerte con el fin conseguir los correspondientes beneficios espirituales²²³². 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 monásticas²²³³. 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 tumbas²²³⁴. 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 justificada²²³⁵; 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 cruz²²³⁶.

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 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 difuntos²²³⁷. Pero también po-

2232 ESPAÑOL, 2002, p. 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.

2233 Algo que comenzó a ser frecuente en el siglo XIII: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1984, p. 75.

2234 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*, p. 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 PRADA, 1692, fols. 3v y 8r.

2235 CARDERERA, 1855-1864, lám. XV.

2236 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 BnF, o los *Miracles de la Vierge* de la BSS. Pueden verse reproducidos en *Encyclopédie médiévale*, 1996, t. II, p. 538, figs. 1 y 2.

2237 S'JACOB, 1954, p. 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

dían 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 nacimiento²²³⁸. 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 fortaleza²²³⁹; no en vano una leyenda medieval advertía que el león atacaba a todos los hombres salvo una única excepción: el verdadero rey²²⁴⁰.

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 Torre²²⁴¹.

Al mismo tiempo que Aloï trabajaba en la escultura de la madre del Ceremonioso, el «*maestre ymaginador*»²²⁴² Pere de Guines d'Artois, quizás procedente del norte de Francia²²⁴³, 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 Castilla²²⁴⁴, contrataron el monumento funerario que debía colocarse en el convento de los Frailes Menores de Lérida, tal y como había dispuesto en su testamento²²⁴⁵ 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 Cataluña²²⁴⁶, hizo transportar una gran piedra hasta Lérida para hacer la efigie del rey, el vaso, nueve piedras destinadas a los soportes y tres leones²²⁴⁷. Algo

121:3-4 que, refiriéndose al león de Judá, dice: «No dormiré tu custodio. He aquí que no dormiré, no dormitará el que guarda a Israel». Cito a REDONDO, 1987, p. 208.

2238 Del mismo modo que hizo Dios Padre con su hijo Jesucristo. El *Fisiólogo*, referido ibídem. Véase también DE ORUETA, 1919, p. 133 y GÓMEZ BÁRCENA, 1988b, p. 29.

2239 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, 1954, p. 22. Citado en Redondo, 1987, p. 209.

2240 JACQ / DE LA PERRIÈRE, 1981, p. 103. También aborda el simbolismo fúnebre de los leones ROSENMAN, 1991, pp. 87-102.

2241 Entre los primeros autores que lo suponen destacan CARDERERA, 1855-1864, lám. XIII bis, n. 2; o MARTINELL, 1929, p. 191.

2242 Según le nombra el contrato de la obra firmado el 10 de febrero de 1337: DEL ARCO, 1945, p. 259.

2243 Su apellido aludiría a Guines, un lugar cercano a la costa atlántica, dentro de Normandía: ESPAÑOL, 2002, p. 223.

2244 Hermana del rey castellano Alfonso XI y quien había sido rechazada por el infante Jaime antes de enclaustrarse: MOTIS, 1993, p. 117.

2245 Otorgado en Poblet el 23 de agosto de 1333: DEL ARCO, 1945, p. 259.

2246 Cito a ESPAÑOL, 2002, p. 223.

2247 Sobre los avatares del transporte, remito a DEL ARCO, 1945, p. 260.

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 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*»²²⁴⁸. 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 concluirla²²⁴⁹. El 17 de abril de 1369, el Ceremonioso transportaba los restos de su padre, hasta entonces enterrado en el convento de los franciscanos de Barcelona²²⁵⁰, para ser colocados en el suntuoso sarcófago ubicado junto al altar mayor y en el lado de la epístola²²⁵¹. De todos aquellos que pudieron verla sólo 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»²²⁵², lo que indica que sus yacientes 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 Aragón²²⁵³. El lugar escogido era el monasterio cisterciense

2248 BRACÓNS, 1989, p. 224. Según Del Arco Pere de Guines hizo extraer el mármol de antiguos edificios romanos de Tarragona: DEL ARCO, 1945, p. 260.

2249 DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 116. Añadía que no se entretuviera en su quehacer «*sub pena indignatione nostra*»: BRACÓNS, 1989, p. 224. No obstante, 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: MARÈS, 1998², p. 93.

2250 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.

2251 DEL ARCO, 1945, p. 260.

2252 Reseñado en BRACÓNS, 1989, p. 224.

2253 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»: *Estatuas funerarias*, 1946, p. 27. Por iniciativa de varios organismos, entre ellos el Patronato de Poblet con Toda como su primer presidente, el escultor 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, 1998², p. 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 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 excepciones,

de Santa María de Poblet²²⁵⁴, 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 gloria²²⁵⁵.

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 I²²⁵⁶. 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 populeitano? Una posible causa es la reiterada animadversión que sentía el Ceremonioso hacia Santes Creus como consecuencia del partido que había tomado en favor de su madrastra, Leonor de Castilla²²⁵⁷, hostilidad teñida, sin embargo, de cierta 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 iglesia²²⁵⁸. Por otra

de la obra restaurada. Restos de las sepulturas todavía pueden verse hoy, dispersas, en el MAN en el MP, el ML, el MAG o el MFAB, por ejemplo. Más información en FRANCO, 1997, p. 82.

2254 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 SALAS, 1893, pp. 118-119. El texto íntegro de la donación de Ramón Berenguer IV aparece publicado en MARÉS, 1998², p. 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 querido monasterio.

2255 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: MARÉS, 1952, doc. 52, pp. 202-204, y doc. 12, pp. 155-156.

2256 DEL ARCO, 1945, p. 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»: MARÉS, 1998², p. 90.

2257 Antipatía puesta de manifiesto por VIVES I MIRET, 1964, p. 377.

2258 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: ALTISENT, 1974, p. 265. Es-

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 monasterio²²⁵⁹. 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*²²⁶⁰. Dentro de esta misma suposición habría que tener en cuenta la ya mencionada hipótesis de 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 Corbeil²²⁶¹. 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 Grande²²⁶². 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 Corona²²⁶³.

[FIG. 334] 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 manifesta-

ta disposición paralela a los sarcófagos de Santes Creus ya fue advertida en *Estatuas funerarias*, 1946, p. 8; MARÉS, 1998², p. 38; y ESPAÑOL, 1992b, p. 220.

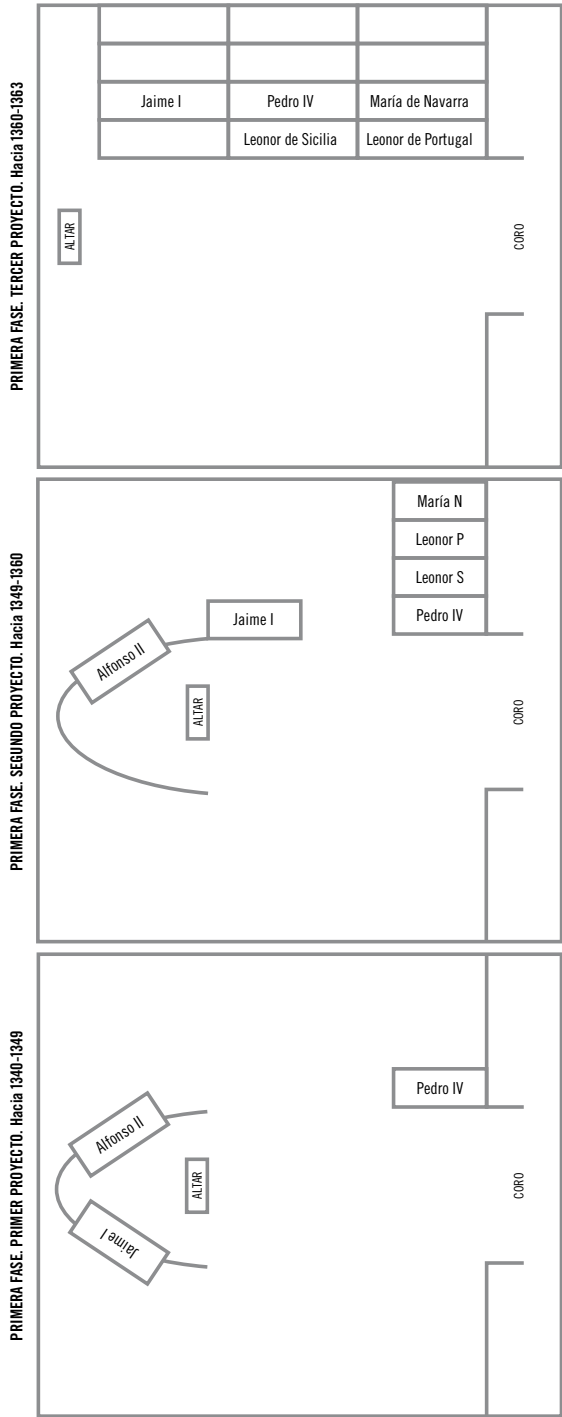
2259 Aunque con ello contravenía su solemne promesa de ser enterrado en el monasterio de Sijena, donde estarían sepultados su padre, su abuela y dos de sus tías. La desautorización de aquel lugar como espacio de sepultura ya se observa en su primer testamento otorgado en el palacio episcopal de Tarragona el 6 de marzo de 1232, que ratificaba en 1257 y 1272: DEL ARCO, 1945, pp. 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 morissem, a sancta Maria de Poblet, on nós érem ja lleixats [...] Vèstirem-nos l'hàbit del cistell y ns fèrem monjo d'aquell ordre*», JAIME I: *Libre dels feyts*, párr. 564.

2260 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 Cabestany al afirmar que Pedro IV se sentía heredero directo de Jaime I: CABESTANY, 2003, p. 204.

2261 VIVES I MIRET, 1964, p. 360.

2262 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.

2263 MOLINS, 1998⁴, p. 375.



334. Primera fase. Los tres primeros proyectos de Pedro IV para el panteón de Santa María de Poblet, ha. 1340-1364.

do 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 Francia²²⁶⁴. No obstante, hay que advertir que, aunque este matrimonio tuvo especial incidencia en otros encargos artísticos²²⁶⁵, no debió de tener un papel significativo en Poblet cuando 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 epístola²²⁶⁶, lo único que se conoce son los nombres de los escultores que debían ejecutarlo, el maestro Aloi y 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, respectivamente²²⁶⁷.

Hasta 1349 transcurrió un período en el que el proyecto pareció, cuando menos, estancarse²²⁶⁸; la despreocupación por parte del rey de brindar una digna sepultura a su primera esposa, María de Navarra († 1347)²²⁶⁹, 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

2264 BRACÓNS, 1989, p. 215.

2265 Ya señalados en los capítulos dedicados a sigilografía y miniatura.

2266 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 sacrílego 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: BRAUNFELS, 1975, p. 173. En esta línea, 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, 1992a, p. 117.

2267 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, 1998², pp. 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.

2268 Es lo que parece según indica el silencio documental: ALTISENT, 1974, p. 264.

2269 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 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.

obra que, aunque emplazada en idéntico lugar, ahora iba a convertirse en el sepulcro de Pedro IV y sus tres esposas²²⁷⁰. 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 reinante²²⁷¹. 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 Marès, estas estatuas no debieron de presentar a los imagineros ninguna dificultad, pues no se ha encontrado ninguna sugerencia de rectificación por parte del monarca²²⁷². 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 obra²²⁷³. Desatendiendo las cuestiones relativas a la cronología de las partes concluidas y a las numerosas correcciones que por parte del monarca la obra habría sufrido²²⁷⁴, 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*»²²⁷⁵, 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 cajas²²⁷⁶. Aunque se designó a Aloi como encargado del diseño de la novedosa arcuación²²⁷⁷, las obras irían, por ce-

2270 Para las «reinas ilustres fallecidas y cuando al Altísimo plazca, para nosotros»: MARÈS, 1998², pp. 34 y 93. En 1349 el monarca ya se había casado con Leonor de Sicilia.

2271 RUBIÓ, 1908, doc. LXIV, pp. 60-62; MARÈS, 1952, doc. 4, pp. 148-149. Citados en ALTISENT, 1974, p. 264.

2272 MARÈS, 1998², p. 96.

2273 BRACÓNS, 1989, p. 217.

2274 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, 1998², p. 94.

2275 Citado en BRACÓNS, 1989, p. 217.

2276 *Estatuas funerarias*, 1946, p. 8.

2277 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, 1974, p. 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 reespatlles e altres obres a perfecció e fortificació d'aquell arch*»: MARÈS, 1952, doc. 35, pp. 183-185. Citado en BRACÓNS, 1989, p. 218.

sión del maestro²²⁷⁸, a cargo del «*magister imaginum lapidum ex altera*» o «*mestre de ymages*»²²⁷⁹ Jaume Cascalls, quien se ausentaría no pocas veces del monasterio pese al control del abad y provocando la indignación del rey²²⁸⁰. Además, incluía en el proyecto alzado los sepulcros de Alfonso II y Jaime I²²⁸¹ 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 iglesia²²⁸². Algún tiempo después, se decidió la construcción de un segundo arco eurítmico para la colocación de futuros sarcófagos²²⁸³.

[FIG. 335] 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 santos²²⁸⁴. En segundo lugar, la integración de sus predecesores en su plan sepulcral, que empezaba a convertirse en panteón dinástico.

[FIG. 336] Algunos autores han explicado la primera cuestión como una solución al problema de paso que causaban los sepulcros ubicados en el suelo²²⁸⁵. 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 pa-

2278 Jaume Cascalls tomó la dirección exclusiva de la obra entre febrero y mayo de 1361: ALTISENT, 1974, p. 271.

2279 DEL ARCO, 1945, p. 190.

2280 BRACÓNS, 1989, pp. 218-219. En 1363 ya aparece la figura de su esclavo, Jordi de Déu: GONZALVO, 2001, p. 23. Sobre la figura de Cascalls y sus problemáticas relaciones con el proyecto real, remito a LIAÑO, 1982, pp. 65-72; y ESPAÑOL, 1996a, esp. p. 70.

2281 GONZALVO, 2001, p. 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, 1945, pp. 160-161.

2282 Ibídem, p. 161. Hay otros autores que indican que tan sólo eran de madera cubierta de terciopelo negro: PRADA, 1692, fol. 4r, o TODA, 1935, p. 5.

2283 En 1364, un año después de la colocación del primer arco, Pedro IV tuvo la idea de que con 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, 1952, doc. 23, pp. 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.

2284 Ya Franco advertía sobre este simil. No obstante, la autora 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, 1986, p. 120.

2285 MARTINELL, 1927, p. 174; MARÈS, 1998², pp. 39-40, quien además añadía el fácil acceso y alcance de cualquier contingencia humana; o ALTISENT, 1974, p. 269, por ejemplo.

PRIMERA FASE. CUARTO PROYECTO. Hacia 1402-1432	ALTAR		Alfonso I	Alfonso I	Matha o Matea			CORO
				Juan I				
				Violante de Bar				
			Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Martín I	Marta de Luna	
				Leonor de Sicilia			Pedro IV	
							Marta de Navarra	
	ALTAR		Alfonso I	Alfonso I	Alfonso I			CORO
				Juan I				
				Violante de Bar				
PRIMERA FASE. CUARTO PROYECTO. Hacia 1377-1391	ALTAR		Alfonso I	Alfonso I	Alfonso I			CORO
				Juan I				
				Violante de Bar				
			Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Martín I	Marta de Luna	
				Leonor de Sicilia			Pedro IV	
							Marta de Navarra	
	ALTAR		Alfonso I	Alfonso I	Alfonso I			CORO
				Juan I				
				Violante de Bar				

335. IZDA.: último proyecto de la primera fase del Ceremonioso. CENTRO: segunda fase, conversión de Poblet en panteón dinástico.
DCHA.: proyecto de Martín el Humano

sar²²⁸⁶. 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. 337] 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. Advuértase 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 supremacía política²²⁸⁷, 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 impropiedad reyes *de Jerusalén y de Sicilia*, habían reivindicado la soberanía de Sicilia, isla que habían perdido con la llegada del Grande en 1282²²⁸⁸ y de donde procedía la tercera esposa de Pedro IV, doña Leonor, hija del rey Pedro II de Sicilia²²⁸⁹.

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 Inglaterra²²⁹⁰. Se ha sugerido que el cambio de ubicación pudo haberlo propuesto 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 sepultura²²⁹¹. Las analogías

2286 DEL ARCO, 1945, p. 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, 1974, p. 268.

2287 ACETO, 2001, p. 79.

2288 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.

2289 Además, en 1361 casaba a su hija Constanza, nacida de su primer matrimonio con María de Navarra, con el rey Federico III de Sicilia.

2290 GARDNER, 1988, pp. 31-60. Citado en ACETO, 2001, p. 81, n. 31.

2291 Ibídem, p. 81.

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 ámbito artístico, del mismo modo que las relaciones políticas entre Aragón, Sicilia y Nápoles, muchas veces discordantes²²⁹², 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 disposición 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 esposas²²⁹³, sino también por las de Jaime I y Alfonso II. La destrucción que asoló el monasterio impide ver hoy cómo fueron sus yacentes, aunque la documentación y algunas descripciones antiguas, por desgracia no lo suficientemente detalladas²²⁹⁴, permiten adivinarlo.

Parece ser que Pedro IV, cuyo cuerpo fue transportado a Poblet en tiempos del rey Martín²²⁹⁵, sólo fue representado una vez, en el lado de la Capilla Real²²⁹⁶, con hábitos de diácono y con un puñal en una de sus manos, quizás en alusión al

2292 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, 1976, p. 11.

2293 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, 1998², p. 99.

2294 Los grabados, de Parcerisa o Laborde, por ejemplo, no son muy concretos en los detalles, del modo que las útiles descripciones de las anónimas *Antigualles 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.

2295 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, 1945, pp. 282-285.

2296 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, 1906, vol. I, p. 255. La capilla estaba cerrada por una puerta coronada cuyas hojas de bronce sólo se abrían para dar paso a los difuntos: BALAGUER, 1885, p. 127.

tantas veces referido episodio de la Unión²²⁹⁷. La elección de los hábitos diaconales estaba 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 enterrado²²⁹⁸, por lo que este simulacro ha sido interpretado como una tentativa de acomodación a la realidad histórica²²⁹⁹ o de escrupulosidad y fidelidad²³⁰⁰, 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 Gerona²³⁰¹.

2297 «*Fonch nomenat del punyalet, o dargueta, perque portava al costat tostemp, 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., *Antigualles de Poblet*. Al puñal de su sepultura se refieren tanto las referencias de Ponz, quien visitó el cenobio a finales del siglo XVIII –PONZ, 1988 [1788], p. 140– como las descripciones del padre Finestres: FINESTRES, 1948.

2298 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 Egleisia e sobre aquesta saya uiéstase primerament una camisa de lienço nueva [...]. E sobre todo aquesto [camisas de lino y cordón de seda blanca] lieue l estola por aquesta manera [...] assín como acostumbren 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] siale 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*»: SAN VICENTE, 1992, fols. 7v y 7bis r, pp. 20-21. 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: PALACIOS, 1994, p. 85. En cuanto a sus disposiciones testamentarias, el Ceremonioso disponía que su cuerpo fuese ataviado: «*ab insignies reials, això és, ab camisa romana i camis, cinyell, estola i maniple, tunicela i dalmática, del modo que es revisten los cardenals quan lo Papa celebra lo ofici dininal, i ab botes i plantofes de vellut, com les ques calsà 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, 1945, p. 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, 1975, pp. 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, 1996a, pp. 61-62.

2299 ESPAÑOL, 2001c, p. 167.

2300 ESPAÑOL, 1992b, p. 220. Nueva lectura sobre esta indumentaria en SERRANO COLL(e.p)b.

2301 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 FREIXAS,

De igual modo que no se han reconstruido los doseles de madera que coronaban, con gran belleza²³⁰², los malogrados sepulcros, tampoco hoy pueden verse el

1983, p. 118 y n. 48, y BRACÓNS, 1989, p. 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»*: RUBIO, 1908, vol. II, doc. CCXCI, p. 282 (el documento relativo al pago a Guillem Morell por las tumbas realizadas se publica en doc. CCXCII, pp. 282-283). 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: DE RIQUER, 1968, p. 78. Tal y como indicaba 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: ESPAÑOL, 1992c, p. 236, y 2002, pp. 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.

- 2302 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, 1952, doc. 52, pp. 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 1945, p. 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, 1952, pp. 109-111; y ALTISENT, 1974, p. 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, 1945, p. 325; ALTISENT, 1974, p. 287; o DURÀN / AINAUD, 1956, p. 219. Hay que hacer constar que, una vez colocados, también fueron precisados algunos retoques para darles más luz: MARÈS, 1998², p. 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, Prada, quien también pudo verlos: «Encima de las sepulturas hay dos cobertizos grandes de madera prestados de oro, y varios colores de cuya parte superior suben unos pináculos, y la inferior fenec 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 cuales cierne con mucha garantía sobre cada uno de los Sepulcros»: PRADA, 1692, fol. 13v. Sigue más o menos la misma descripción Balaguer, cuando explica que «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 sepultadas»: BALAGUER, 1885, p. 128. En esta misma línea escribe Finestres, quien señala: «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 me-

yelmo y la cimera que el monarca hizo elaborar para ser colocados encima de su sepultura *a perpetua recordació*²³⁰³. 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 predecesores²³⁰⁴. En términos de 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*²³⁰⁵. 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 desaparecer²³⁰⁶. En la península, los ejemplos más tempranos fechan en el siglo XIII; muestra de ello son algunas sepulturas de Las Huelgas²³⁰⁷ y algunas extrapolaciones, en otros géneros artísticos, de los ambientes fúnebres, como plasman las miniaturas que ilustran uno de los cantos de las *Cançions de Santa Maria*²³⁰⁸.

dia 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, 1948, vol. III, p. 299. Del mismo modo, Español ofrece una noticia inédita, también del siglo XVIII, que se refiere a estos «grandes cobertizos de madera por precio de quatrocientos escudos»: ESPAÑOL, 2001c, p. 166.

2303 DEL ARCO, 1945, p. 532.

2304 Uno debía ser azul 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*, p. 169. Consta que el 11 de julio de 1386 se enviaban a Poblet dos escudos largos, una tarja y una señera con el seña: ALTISENT, 1974, p. 291.

2305 ESPAÑOL, 1992e, p. 281. 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–: PÉREZ MONZÓN, 2003, p. 77.

2306 Otros ejemplos, como los de Santa María del Pí o Bellpuig de les Avellanes, *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: MENÉNDEZ PIDAL, 1965, pp. 133-144. Citado en DE RIQUER, 1983, p. 365.

2307 BINSKI, 1995, p. 78.

2308 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

Fallecido monje profeso el 27 de julio de 1276, el rey Jaime I²³⁰⁹ fue representado al principio, tal y como especifican los documentos, «*esmaltada de vidre, semblant a 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*»²³¹⁰. 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*»²³¹¹. Es decir, una «*de modu regis coronati*»²³¹² o con todos los ornamentos reales de acuerdo con el padre Finestres²³¹³, 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*»²³¹⁴. 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 figuraciones²³¹⁵.

del finado. Detalles en MARTÍNEZ DE AGUIRRE / MENÉNDEZ PIDAL, 1992, p. 43. 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 ecclesiam suspensa [...] Item duo scuti et cohopture equorum filii Ernandi Garsie*». El inventario se transcribe, completo, en CANELLAS, 1983, p. 136.

2309 La renovación de su sepulcro, que debió ocupar entre 1278-1280 según SOBREQUÉS, 1983, p. 10; y GONZALVO, 2001, p. 18, se dispuso a finales de 1366: BRACÓNS, 1989, p. 219.

2310 ALTISENT, 1974, p. 274.

2311 RUBÍO 1908, vol. I, doc. 235, pp. 226-228. También en MARÉS, 1952, doc. 35, pp. 183-185.

2312 DEL ARCO, 1945, p. 166.

2313 Sin especificar más. FINESTRES, 1948, vol. III, p. 299.

2314 MARÉS, 1952, doc. 35. Citado en BRACÓNS, 1989, p. 219.

2315 «*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, 1952, doc. 35, pp. 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 CASTELNUOVO, 1993, pp. 11-13.

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 II²³¹⁶. La primera, ubicada en la llamada Capilla Real, ataviada como diácono y corona de laurel²³¹⁷, y la segunda, colocada en el lado del cementerio, con corona real y cogulla cisterciense, hábito con el que quiso ser sepultado²³¹⁸ 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 derivaban²³¹⁹. Según documentos publicados por Rubió i Lluç, la sepultura, obrada por Cascalls, debía estar «*possada sobre el primer arch, envers lo cementiri*» y que «*fos obrada per lo dit maestre 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*»²³²⁰. 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»²³²¹.

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 cisterciense²³²². Lo cierto es que este precepto de perennidad, aunque con

2316 Al igual que la de Jaime I, la renovación de su sepultura fue dispuesta a finales de 1366: BRACÓNS, 1989, p. 219. Hay que precisar que aunque Alfonso II había dispuesto ser enterrado en el monasterio populeto, con quien mantuvo más de treinta años 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: PONS, 1938, doc. 29, pp. 11-12. Citado en GONZALVO, p. 11. También referido en SOBREQUÉS, 1983, p. 10.

2317 Del Arco suponía que esta corona aludía a su condición de trovador laureado –DEL ARCO, 1945, pp. 169-170–, algo que se verá referido en otras obras, como la de SALAS, 1893, p. 50.

2318 FINESTRES, 1948, vol. III, p. 299.

2319 ESPAÑOL, 2001c, pp. 166-167, y 2002, p. 207.

2320 ARPC: «*XV Llibre de notaments comuns de Berenguer de Codinachs*», fol. 274. Publicado por RUBIÓ, 1908, vol. II, doc. CLII, pp. 152-154. Fragmento extraído de ALTISENT, 1974, p. 274.

2321 Ibídem, p. 169.

2322 DEL ARCO, 1945, pp. 58-59 y 288-289; ALTISENT, 1974, p. 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

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 Isabel²³²³.

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 peninsulares²³²⁴, la célebre abadía de Saint Denis²³²⁵ quizás actuase como un claro referente para Pedro IV, al igual que la también famosa, aunque más tardía, abadía inglesa Westminster²³²⁶ pero, ¿pudo existir algún otro panteón que, también con carácter de continuidad y mucho más cercano, le sirviera como fuente de inspiración?²³²⁷ Sí, en mi opinión: la capilla de la Trinidad de la catedral de Mallor-

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 MARÈS, 1998², p. 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, pp. 198-199.

2323 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.

2324 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.

2325 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, 1996a, p. 58. Sobre la afirmación del rol insigne de la abadía por parte de san Luis, véase ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, pp. 49-67. Sobre sus yacantes remito, entre otros, a los estudios de BABELON / ERLANDE-BRANDENBURG / JENN / JENN, 1975, pp. 5 y ss.; ERLANDE-BRANDENBURG, 1976 ; ROMERO, 1992; o SANTOS, 1999.

2326 Que había sido erigida en 1245 por Enrique III († 1272): BINSKI, 1996a, p. 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 STONE, 1955, p. 118; COLVIN (ed.), 1963, pp. 130-133; MCGEE MORGANSTERN, 1992, esp. caps. V y VI, pp. 64-102; o BINSKI, 1995.

2327 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, 1984, p. 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.

ca o, lo que es lo mismo, el mausoleo frustrado, por el desafortunado devenir de su dinastía, de los reyes de Mallorca²³²⁸.

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 poder²³²⁹. 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 dinástico²³³⁰. 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 testamento²³³¹. Bien es cierto que Jaime II no obligaba a sus sucesores a escoger sepultura allí, pero consta que su hijo, el rey don Sancho, también ordenó ser enterrado en aquel lugar²³³², 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 funerario²³³³.

De autor desconocido²³³⁴ y ubicada en el lugar más privilegiado, en el fondo del testero del presbiterio de la catedral²³³⁵, 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

2328 Sobre este panteón y la dispersión de los enterramientos de los efímeros reyes de Mallorca, y que demuestra su fragilidad como institución, véase BOTO, 2009, esp. pp. 290-309.

2329 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, 2003, p. 379.

2330 ESPAÑOL, 2001c, p. 24.

2331 DEL ARCO, 1945, p. 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 Pillement, citados en MATHEU, 1954, pp. 128-129.

2332 En testamento otorgado el 24 de diciembre de 1322. Por entonces la capilla ya debía de estar fabricada: DEL ARCO, 1945, p. 204.

2333 BARRAL, 1994a, p. 83.

2334 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 COLL, 1977.

2335 Aunque consta que, en un inicio, esta capilla se situaba a poca distancia de la catedral, probablemente de manera independiente: BARRAL, 1994a, p. 94.

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 Perpiñán²³³⁶. 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 inferior²³³⁷. 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 diplomático²³³⁸.

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 Jaime II²³³⁹. 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 II²³⁴⁰. 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

2336 Ibidem.

2337 DOMENGE, 1997, p. 134. Sobre la frecuencia de edificios funerarios con pisos en la antigüedad, véase GRABAR, 1943-1946, pp. 79-87. Citado en DURLIAT, 1989, p. 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: ALOMAR, 1995, pp. 211-212.

2338 ALOMAR, 1970, p. 30. En este sentido quizás sea ilustrativa la comparación que, con otra capilla funeraria, realizaba 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: ABAD, 2000, p. 66. 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: DURLIAT, 1995, p. 5.

2339 Ibidem.

2340 DOMENGE, 1997, p. 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

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 Despuig²³⁴¹. 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 crónica²³⁴², era más un acto de reconocimiento como nuevo rey que una coronación en el sentido estricto del término²³⁴³.

Sea posible o no la hipótesis de la influencia mallorquina en el proyecto populetano, de acuerdo con su ideal de panteón dinástico, el 10 de marzo de 1381²³⁴⁴, el abad Agulló contrataba, a instancias del Ceremonioso, con el griego Jordi de Déu²³⁴⁵,

unas cortinas que se renovaban periódicamente: ALOMAR, 1995, p. 212. Fue en época de Carlos III cuando se mandó labrar para este rey un sepulcro definitivo: DEL ARCO, 1945, p. 202.

2341 El documento que acredita el pago de las pinturas a dicho maestro fecha el 22 de octubre de 1353. Ibidem, p. 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. ALOMAR, 1949, pp. 453-458.

2342 «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 mati, 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 oïm 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, párr. 47.

2343 DOMENGE, 1997, p. 97. Sobre el recuerdo del rey en la catedral de Mallorca por parte de los canónigos y su conexión con las reliquias, resulta de interés BOTO, 2009, pp. 290 y ss.

2344 No mucho antes del encargo a Bernat Teixidor de los doseles de madera que debían cubrir los sarcófagos: DEL ARCO, 1945, p. 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, 1974, p. 268.

2345 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 LIAÑO, 1998, pp. 355-366, y LIAÑO, 1999, pp. 873-885.

ahora Jordi Johan²³⁴⁶ por ser libre 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 hijos²³⁴⁷.

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»²³⁴⁸ fue colocado en 1383, no sin dificultades²³⁴⁹, en el lado de la epístola inmediatamente después del de Alfonso II y, por tanto, frente 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 Montblanc. Muy pocas son las referencias documentales que describen cuál era la iconografía de las representaciones reales, aunque consta que el rey vestía, al igual que su predecesor, dalmática y corona. Esta última fase de los sepulcros instada por Pedro IV, que se completaba con otras iniciativas destinadas a encumbrar²³⁵⁰ y preservar²³⁵¹ el monasterio, lo que evidenciaba su predilección por Poblet, se ce-

2346 MARÈS, 1998², p. 109.

2347 DEL ARCO, 1945, pp. 335-336. El contrato aparece publicado en MARÈS, 1952, doc. 50, pp. 199-200.

2348 MARÈS, 1998², p. 109.

2349 Derivadas de la ya mencionada diferencia de altura entre el sarcófago de Alfonso II y el de Juan I y sus esposas: ALTISENT, 1974, p. 290.

2350 Como la creación de la Biblioteca o la edificación de las Cámaras Reales.

2351 Como la prescripción de vigilante custodia –MARÈS, 1998², p. 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, p. 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 rescitem ab los dits reys nostres predecessors al dia del juhi*» –los dos últimos fragmentos extraídos de BRACÓNS 1989, p. 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 reliquies e joies qui són meraveyloses, ne los corsos de nostres predecessors allí soterrats no puxen ésser dessoterrats, transportats ne barrejats*», deseos truncados tras las revoluciones del siglo XVIII: ALTISENT, 1974, p. 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 enérgicamente 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, 1952, doc. 25, pp. 168-169.

rraría 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 padre²³⁵². Tras la inesperada muerte del soberano, que sólo gobernó durante 9 años²³⁵³, y al conocerse la asombrosa disposición testamentaria²³⁵⁴, 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 1401²³⁵⁵. Desde luego, en la actitud del Humano, quien finalmente debió acudir al papa aviñónés 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 populetano²³⁵⁶, además de un gran afecto al monasterio que también se puso de manifiesto en otras obras artísticas que allí emprendió²³⁵⁷.

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 I²³⁵⁸. 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 de la efectiva existencia del espacio vacío que el Humano había ordenado en

2352 DEL ARCO, 1945, p. 334; ALTISENT, 1974, p. 292. El testamento se publica en MARÉS, 1952, ap. I, doc. 11, pp. 230-231.

2353 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, 1945, p. 333.

2354 Que algunos suponen que es debida a su público y manifiesto afrancesamiento: ESPAÑOL, 2001c, p. 168.

2355 DEL ARCO, 1945, pp. 334-335.

2356 La reforma de la voluntad testamentaria de Juan I fue otorgada por el papa aviñónés 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*, pp. 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.

2357 Como su palacio, el cual, aunque brevemente, será analizado más adelante.

2358 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: ESPAÑOL, 1998-1999, p. 92.

su testamento fuese ocupado por sus restos una vez difunto²³⁵⁹, 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 Aragón²³⁶⁰.

Aunque el interés del rey Martín I por su sepulcro es algo anterior²³⁶¹, 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»²³⁶², 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 marcha²³⁶³.

2359 Así rezan sus disposiciones testamentarias, dictadas el 2 de diciembre de 1407: «Elegimos 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, 1945, pp. 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 junt a la capella de Sant Hieronim, ab una llosa damunt, de manera quels quentrasen o ixquesen de la esglesia, lo calçigasen passant per damunt de la sua sepultura*» –recogida de *Antigualles de Poblet*, fol. 15r–, y PRADA, 1692, 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, 1952, ap. 1, doc. 10, p. 229.

2360 Ya lo sugiere DEL ARCO, 1945, pp. 350 y 355. Es también en esta línea tal y como debe ser entendida la cuestión que formula 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, 1998-1999, p. 92.

2361 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 Delfín fuese más suntuosa que las otras por lo cual quería ver, antes de su ejecución, una muestra o diseño: DEL ARCO, 1945, p. 355.

2362 *Ibidem*.

2363 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 blan-*

Pero 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 II²³⁶⁴, 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 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».

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»²³⁶⁵. De hecho, consta un documento en el que se menciona el encargo del Magnánimo a Pere Oller de un sepulcro destinado a su padre²³⁶⁶, pero existe también otra referencia escrita que parece indicar que hasta época del Rey Católico el sepulcro no se había concluido²³⁶⁷.

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 inhumado en el coro, cerca del facistol y sin túmulo²³⁶⁸. Esta desobediencia al tes-

cha molt bella», y como quería que su tumba fuese parecida, rogaba al abad que enviase al de Roda «*al maestre qui fa la dita nostra tomba o moniment*» para que la viese y estudiase el material que, si consideraba era suficientemente bueno, le gustaría emplearse para su sepultura regia: ídem. El documento se transcribe en MARÉS, 1952, ap. I, doc. 22, pp. 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 LACARRA, 2003, pp. 3-5.

2364 Quien se negó incluso a financiar los gastos del traslado: ESPAÑOL, 1998-1999, p. 96.

2365 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»: ZURITA, 1998 [1562], lib. XIV, cap. II. También ofrecen el dato AMETLLER, 1903, p. 327; y RYDER, 1992, pp. 231-232. Ambos referidos en ESPAÑOL, 1998-1999, p. 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, 1945, pp. 358-359.

2366 «*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*»: íbidem, p. 360.

2367 Ídem.

2368 Así es como 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 seme-

tamento 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. 338] 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 Del Arco²³⁶⁹ 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 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 del 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 candidatos²³⁷⁰.

No obstante, una segunda hipótesis 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 occi-

jantes 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»: ZURITA, 1998 [1562], lib. XII, cap. LX. 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. SCHRAMM, 1960, p. 132.

2369 Aunque ya se encuentra en autores anteriores, como SALAS, 1893, p. 49, o PALAU, 1931, p. 176. Esta teoría se repite en las obras de otros que se insertan en el largo período transcurrido desde SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, p. 68, hasta el más reciente GONZALVO, 2001, pp. 39-41.

2370 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 encabezó la facción nobiliar que se entregó en Aragón a la causa de Jaime de Urgell: SARASA, 1993, p. 146. 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: FALCÓN, 1993, p. 162. 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, 1994, p. 239.

dental del arco sur²³⁷¹. 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 II²³⁷². Según los postulados de 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 esclarecer²³⁷³, se conseguía un lugar libre para los despojos de Juan II y su esposa, cuyo monumento funerario fue encomendado a Gil Morlanes²³⁷⁴ quien, quizás, pudo haber contratado alguna parte a maestre Anrich²³⁷⁵. Esta relectura de los acontecimientos permite comprender la vinculación del escultor aragonés en el sepulcro de Fernando I²³⁷⁶, los términos que el monarca empleó en

2371 Es así tal y como Español interpreta las noticias aportadas por Ametller y Ryder: ESPAÑOL, 1998-1999, p. 96.

2372 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*, p. 97. Ya 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 artífice Gil Morlán»: ALEGRET, s/a, p. 60.

2373 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?

2374 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, 1998-1999, p. 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 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 monasterio de Poblet y los trabajos en el monasterio de Santa Engracia, ambas empresas personales del Católico: MORTE, 1993, p. 174.

2375 Así lo supone 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*, p. 175.

2376 ESPAÑOL, 1998-1999, p. 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

Según Ricardo del Arco y otros			Según Francesca Español																										
FASE ÚNICA			SEGUNDA FASE. 1499																										
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Fernando I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Fernando I</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Fernando I</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Fernando I	Jaime I	Pedro IV	Fernando I	Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Leonor de Albur.</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Alfonso I	Matha o Matea	Leonor de Albur.
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Fernando I																											
Jaime I	Pedro IV	Fernando I																											
Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Alfonso I	Matha o Matea	Leonor de Albur.																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Fernando I</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Fernando I</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Fernando I	Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Fernando I																											
Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Fernando I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Fernando I</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Fernando I</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Fernando I	Jaime I	Pedro IV	Fernando I	Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Leonor de Albur.</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Alfonso I	Matha o Matea	Leonor de Albur.
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Fernando I																											
Jaime I	Pedro IV	Fernando I																											
Alfonso I	Matha o Matea	Fernando I																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Alfonso I	Matha o Matea	Leonor de Albur.																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Leonor de Portugal</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Pedro IV</td><td>Martín I</td></tr><tr><td>Jaime I</td><td>Marta de Navarra</td><td>Marta de Luna</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I	Jaime I	Pedro IV	Martín I	Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna			
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I	Leonor de Portugal	Martín I																											
Jaime I	Pedro IV	Martín I																											
Jaime I	Marta de Navarra	Marta de Luna																											
ALTAR <table><tr><td></td><td>Violante de Bar</td><td></td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Juan I</td><td>Juan II</td></tr><tr><td>Alfonso I</td><td>Matha o Matea</td><td>Juan II</td></tr></table>				Violante de Bar		Alfonso I	Juan I	Juan II	Alfonso I	Matha o Matea	Juan II	ALTAR <table><tr><td></td><td>Leonor de Sicilia</td><td></td></tr><tr><td>Jaime I</td></tr></table>				Leonor de Sicilia		Jaime I											
	Violante de Bar																												
Alfonso I	Juan I	Juan II																											
Alfonso I	Matha o Matea	Juan II																											
	Leonor de Sicilia																												
Jaime I																													

338. Las dos hipótesis sobre la última fase del panteón de Poblet.

1490 «ordenar las suas sepulturas e collocarles cada huna en su lugar, como quien son y es de razón»²³⁷⁷, 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»²³⁷⁸, comprender el baile de fechas que ofrece la documentación²³⁷⁹, 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 Laborde²³⁸⁰.

Dejando al margen ambas hipótesis, en el extremo sur del arco norte se ubica el sepulcro que, designado a Pere Oller²³⁸¹, 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 dormitorio²³⁸², de acuerdo con la tendencia general de subrayar el aspecto militar²³⁸³, y con el hábito de diácono en el lado de la Capilla Real. A su derecha, doña

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 MATEOS, 2000, p. 313.

2377 MARÉS, 1952, Otros Documentos Reales, doc. 24, pp. 244-246. Citado en ALTISENT, 1974, p. 295.

2378 DEL ARCO, 1945, p. 361.

2379 Prada, 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, 1945, pp. 359-360.

2380 Evidencia, según Español, de que piezas de distinta procedencia fueron ensambladas conjuntamente: ESPAÑOL, 1998-1999, p. 104.

2381 Se conoce el encargo, efectuado por Alfonso V, por un documento que se conserva en el ACA: MARÉS, 1998², p. 123.

2382 Marès sostenía, de acuerdo con el parecer de 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*, p. 124. Por el contrario, Español cree que ambas yacentes pertenecen al primer sepulcro de Fernando I, es decir, al del ubicado en el arco sur: ESPAÑOL, 1998-1999, p. 104.

2383 YARZA, 1988, p. 270. Conforme a los estudios de 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 Avellanes. 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: HURTIG, 1979, pp. 2-11 y 212-213. Por otra parte, 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, 1984, pp. 77-78, y SÁNCHEZ PRIETO, 1998, esp. pp. 624-626.

Leonor²³⁸⁴. Del mismo modo que los sepulcros de sus homólogos, los laterales exhibían escenas de los funerales, algunas de cuyas esculturas se han conservado²³⁸⁵, como evidencian los preciosos plorantes y el fragmento perteneciente a la ceremonia de *Córrer les armes*²³⁸⁶, rito fúnebre de origen incierto²³⁸⁷ y exclusivo para reyes y nobles de género masculino²³⁸⁸.

2384 En realidad, fue enterrada en Santa María la Real de las Dueñas, en Medina del Campo, cenobio que había fundado pese haber dispuesto en su testamento ser enterrada en Santa María de Poblet: *Estatuas funerarias*, 1946, pp. 11-12.

2385 Dispersas en varios museos y estudiadas en diversos artículos. Entre otros, remito a DURÀ I SANPERE, 1934, pp. 153-156; ESPAÑOL, 1992b, pp. 238-239, y 1992f, p. 240; BESERÀN, 1997, pp. 103-104.

2386 Este relieve fue identificado por 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 Avellanes, de la familia Montcada en Lérida yAVINGANYA, de los Boil en San Domènec de Valencia y los Queralt en Santa Coloma, por ejemplo: MANOTE, 1997b, pp. 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, p. 160, n. 2. Sobre casos castellanos, como el de Villalcázar de Sirga, con los sarcófagos del infante don Felipe (†1274) y de su segunda esposa doña Leonor Ruiz de Castro, véase el trabajo de TORRES BALLESTEROS, 1990, p. 183. Según las noticias documentales, este episodio fúnebre sólo podía realizarse donde estaba de cuerpo presente: unas disposiciones acerca de los funerales de Pedro IV en Valencia especificaban que 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, 1923, pp. 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 rosegant 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 així 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 aquí 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 LIANO, 1999, pp. 875-880. Más información en MANOTE, 1979, pp. 23-29, y 1995; o ESPAÑOL, 2000b, p. 139.

2387 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, 1998, pp. 22, 31, 52-57 y 170-171.

2388 Así es como debe entenderse la apreciación de 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*»: LONGARES, *Les funeralies dels reis de Aragó...* Se ha consultado la edición de BOFARULL, 1886, pp. 21-22. Más

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»²³⁸⁹ en el lado del presbiterio, y con arnés de guerra en el lado de la sacristía. A su lado, Juana Enríquez. 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 corriente²³⁹⁰ ya se advierte en los comentarios de los cronistas del siglo XVI, quienes remarcaban el carácter inusual de la decoración de este sepulcro²³⁹¹.

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 excepción²³⁹².

[FIG. 339] Una última obra a tratar con brevedad en este epígrafe es la que se conoce como lápida sepulcral del Condestable, hoy conservada en Santa María del Mar de la ciudad de Barcelona²³⁹³. 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 Claperós²³⁹⁴ y Francí Oller²³⁹⁵.

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*», pp. 40 y 43.

2389 FINESTRES, 1948, vol. III, p. 301.

2390 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, 1998-1999, p. 103.

2391 *Ibidem*.

2392 Salvo el caso de algunas reinas. 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», recibió sepultura en el monasterio cisterciense en época moderna, concretamente el 17 de julio de 1673: DEL ARCO, 1945, pp. 386-387.

2393 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: BARRACHINA, 1989, p. 389.

2394 BASSEGODA I AMIGÓ, 1925-1927, pp. 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 MARTÍNEZ FERRANDO, 1960, pp. 76-77.

2395 DE DALMASES / JOSÉ en 1984, p. 206 sostienen que, al sobrevénirle a Claperós la muerte dos años después del contrato de la obra, fue continuada probablemente por Francí Oller.

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 conservada pues, según lo estipulado en la carta contractual, el sepulcro debía ser de alabastro cuando es de mármol²³⁹⁶, y debía tener un *simulacrum* del rey de tintes monumentales²³⁹⁷ cuando en realidad sólo presenta la yacente en relieve del fugaz monarca. Se ha señalado que la poca suntuosidad del monumento, en principio no programada²³⁹⁸, se debió a la voluntad de un cenotafio discreto por prudencia política²³⁹⁹. 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 austeridad²⁴⁰⁰; 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»²⁴⁰¹, o el más tardío de Juan de Aragón, quien fue nieto bastardo de Fernando el Católico²⁴⁰².

Contra esta primera teoría, por un lado, sorprende que un rey tan preocupado por la promoción artística, como manifestó con el encargo de excepcionales

2396 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, 1960, p. 78. En esta misma línea se encuentra la suposición de ESPAÑOL, 2001c, p. 168.

2397 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, 1960, p. 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*, p. 78.

2398 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, 2001c, p. 169. En él también estaba previsto se esculpiesen «*quatre senyals*» con los palos de Aragón: MARTÍNEZ FERRANDO, 1960, p. 76.

2399 BARRACHINA, 1989, p. 389.

2400 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: BINSKI, 1992, pp. 171-173 y BINSKI, 1996a, p. 91.

2401 DEL ARCO, 1945, p. 350.

2402 REDONDO, 1987, p. 101.

obras, algunas de las cuales ya han sido analizadas, proyectase para sí un túmulo de tal sencillez. Por otro, la documentación conservada corrobora que el Condestable había ideado para sí un sepulcro exento y 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 sobrino²⁴⁰³. 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 definitivo²⁴⁰⁴.

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 inexistente²⁴⁰⁵, 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 abierto²⁴⁰⁶ 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 relieve²⁴⁰⁷, del mismo modo que casi nada puede señalarse de los escudos que, completamente lisos²⁴⁰⁸, lo flanquean en la parte inferior. La mala conservación del relieve, que impide ob-

2403 La carta, firmada el 25 de diciembre de 1466, apareció por vez primera en CALMETTE, 1977, pieza justificativa núm. 19, p. 531.

2404 *Ibidem*, p. 80.

2405 En la descripción que ofrece Masià dice: *«es veu que és un rei el representat per la corona, mantell i espasa»*: MASIÀ, 1932, p. 302.

2406 Podría tratarse de un libro de oraciones, aunque 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*.

2407 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*.

2408 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 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, 1960, pp. 80-81.

servar 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.

[FIG. 340] 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 barcelonesa²⁴⁰⁹. Siguiendo la clasificación de Hempel, el relieve que incumbe al presente análisis, pues el receptáculo contiene hasta ocho compartimentos historiados²⁴¹⁰, debería catalogarse como de figuración histórica en cuanto que es un intento deliberado de conmemoración²⁴¹¹ al presentar el segundo traslado a la catedral acaecido un 10 de julio de 1339²⁴¹². Descrita con bastante detalle en la documentación de la época²⁴¹³, esta segunda traslación consistió

2409 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. Sobre su restauración, BASSEGODA, 1984, pp. 123-158.

2410 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: MAS Y DOMÉNECH, 1914, p. 13. 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: MAYER, 1960³, p. 118.

2411 HEMPEL, 1983, p. 1.

2412 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: BRACÓNS, 1980, pp. 120-121; o BASSEGODA, 1995, p. 72.

2413 Como el fragmento que se ofrece en la nota siguiente, que pertenece a una carta que se guarda en el AHCB, Fondo Notarial, serie C, XIX, 4, según cita DURÁN, 1975b, p. 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

en ofrecer, a la santa, una digna sepultura²⁴¹⁴ 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 Mallorca²⁴¹⁵. 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*»²⁴¹⁶. 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.

[FIG. 341] 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 manifiesto²⁴¹⁷. Parece ser que el prototipo directo del monumento funerario barcelonés era el arca de santo Do-

que hacen referencia a la miniatura del *Misal de Santa Eulalia*, una de cuyas iniciales también presenta, en su campo, el momento de su traslado.

2414 Según citan los textos de la época «*magnam tombam lapideam que est in capella dicti beate virginis Eularie que est supus 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 Barcinonensis virginis et martiris Xti. et quod in vasculo isto fuit positum anno incarnationis Domini Millesimo Tricentesimo Tricesimo Nono, sexto idus Julii»*». Fragmento extraído de DURÁN, 1975a, pp. 220-221, n. 3. El primero en transmitir la inscripción que rodea el sepulcro fue FLÓREZ, 1775, t. XXIX, pp. 321-322 conforme a BRACÓNS, 1980, pp. 126-127, n. 15.

2415 Algo advertido ya por MAS, 1914, p. 14. Reinterpretando la conveniencia de una ocasión propicia, 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, 1980, p. 121.

2416 PEDRO IV: *Crònica*, cap. II, párr. 35.

2417 Sus líneas señalaban que un maestro «*de partibus pisanum*» había iniciado el trabajo del sepulcro en septiembre de 1327. El texto de esta carta fue publicado por vez primera en CARRE-RAS, 1913-1914, p. 29. Por otra parte, 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, 1975a, p. 218. También se abordaron las relaciones del túmulo barcelonés con Italia en FRANCO, 1984a, pp. 14-17.

mingo, 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 anterior²⁴¹⁸. Añadía con acierto Bracóns, que la producción barcelonesa también comparte ciertas analogías con el sepulcro de san Cerbone, obra de Goro di Gregorio concluida en 1324²⁴¹⁹, lo que obliga a insertarla dentro de un conjunto de monumentos con una tipología y una función bien definidas²⁴²⁰. El repertorio de iconografía hagiográfica y devocional de la Edad Media permite constatar la utilización generalizada de este tipo de sarcófagos desde cuando menos el siglo XIII hasta avanzado el XV en las distintas áreas europeas²⁴²¹. [FIG. 342] 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 Macià²⁴²², el sepulcro de san Narciso de Sant Feliu de Gerona²⁴²³, la-

2418 La obra, autógrafa, se concluyó en 1339. Localizada en San Eustorgio, Milán, apoya sobre caríátides 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 WHITE, 1989, pp. 577-581.

2419 En la catedral de Massa Maritima, Alinari: BRACÓNS, 1980, p. 134. Sobre esta obra, WHITE, 1989, pp. 531-532.

2420 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 taumática. 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 ESPAÑOL, 2000c, en especial el noveno epígrafe «Las vueltas al santo», pp. 258-264. Que los rituales determinaron una estructura específica en los sepulcros de los santos volvió a ponerse de manifiesto en el artículo de SÁNCHEZ-AMEJEIRAS, 2002a, esp. pp. 27-29.

2421 Como el manuscrito inglés Ms. Ee 359 (BUC), 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; o 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 BARLETT, 2002, p. 70. 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.

2422 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, 1986, p. 112.

2423 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, 2002, p. 108.

brado 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 decoran²⁴²⁴. Desde luego, lo que merece especial atención 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 Aragón²⁴²⁵. [FIG. 343] Resultado del cincel de otro escultor italiano entre 1337-1339²⁴²⁶, 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»²⁴²⁷, destacan, en primer

2424 Ya Franco había considerado la hipótesis de una intervención del maestro en el sepulcro de santa Eulalia: FRANCO, 1986, p. 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: BRACÓNS, 1993, pp. 44-46. 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 BRACÓNS, 2003, p. 67.

2425 BRACÓNS, 1980, p. 131.

2426 Más cercano al hacer de Giovanni Balduccio, aunque no de su mano conforme a FRANCO, 1986, p. 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, 1993, p. 46. La mayoría de autores suponen que el sarcófago se labró en dos fases diferentes –BASSEGODA, 1995, p. 72; DURÁN / AINAUD, 1956, p. 193; o DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 133, por ejemplo–, aunque no hay unanimidad en lo que concierne al número de artistas que trabajaron en él. Sostienen que fueron dos DURÁN / AINAUD, 1956, p. 193 o AZCÁRATE, 1990, p. 222, mientras que advierte tres manos SOLER, 1934, pp. 12-13. Indecisos se muestran SALMI, 1933, pp. 125-139 –citado en BASSEGODA, 1995, p. 71–, y BRACÓNS, 1980, p. 134. Sobre ambas problemáticas remito a FRANCO, 1986, pp. 109-110. Tras haberse concluido el sarcófago constan, no obstante, ciertos cambios tempranos en su estructura. 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». ACA: Llibre d'Obres, 1403-1405, II, fols. 48r y 48v. Citado en BRACÓNS, 1993, p. 48, n. 12.

2427 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, párrs. 34 y 35. Los nombres

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 definitivo²⁴²⁸. 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 mans*»²⁴²⁹. 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 fisonómicamente» al rey Pedro a juicio de Soler²⁴³⁰, bien pudiera ser el infante don Jaime²⁴³¹, hermano del rey y entonces conde de Urgell²⁴³²; 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 Ceremonioso²⁴³³. 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 aragonés²⁴³⁴. Es verdad que estas identificaciones no son más que suposi-

de todos ellos figuran en la relación que, del acontecimiento, se ha conservado en el ya citado documento del AHCB: Fondo Notarial, serie C, XIX, 4.

2428 Conviene recordar que las reliquias pueden contaminar de santidad a todo lo que haya entrado en contacto con ellas.

2429 PEDRO IV, *Crònica*, cap. II, párr. 35.

2430 SOLER, 1934, p. 12.

2431 Bracóns advertía, tan sólo, un personaje de «indudable categoría principesca»: BRACÓNS, 1993, p. 128.

2432 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, párr. 35.

2433 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 fisonómica entre este personaje diademado y los aragoneses, Pedro IV y el supuesto infante Jaime, mucho más parecidos, podría favorecer tal supuesto.

2434 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.

ciones, 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*²⁴³⁵.

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 personajes²⁴³⁶. Precedente más cercano todavía, por suponer la coexistencia de dos ciclos en una misma urna, el hagiográfico y el conmemorativo²⁴³⁷, 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 Escolástico²⁴³⁸. No se finalizará con este comentario sin advertir una obra europea algo posterior aunque análoga por su 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 Anjou²⁴³⁹.

2435 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, 1914, p. 13.

2436 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. Estudio compilatorio sobre el mismo en BANGO, 2000c, p. 228-229.

2437 Aunque en este caso, de acuerdo con Bango, se haría extensivo a todos aquellos quienes habían intervenido en la obra: promotor, mecenas, mentor intelectual y artesanos: BANGO, 1992b, p. 14. Citado en POZA, 2000b, p. 394.

2438 Para más detalles remito al trabajo de POZA, 2000c, p. 396.

2439 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

[FIG. 344] El segundo sarcófago que presenta imágenes de reyes de Aragón, es el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna (†1382) que, entre 1379 y 1382²⁴⁴⁰, realizó el barcelonés Pere Moragues, escultor y orfebre excepcional, para la capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza²⁴⁴¹. Conforme a la fórmula que ya se ha visto en otros coetáneos²⁴⁴², 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 alto²⁴⁴³. 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 XIII²⁴⁴⁴, aunque otros lo reconocieron como el papa Clemente VI (1342-1352), quien había promovido a don Lope a la silla arzobispal²⁴⁴⁵. En los flancos laterales, dos reyes de Aragón.

voluntad de los Anjou de afirmarse en una villa que manifestaba un deseo de reforzar su autonomía municipal. Completo análisis en FISCOVIĆ, 2001, pp. 351-353.

2440 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 SERRANO Y SANZ, 1917, p. 411, según cita DEL ARCO, 1945, p. 345.

2441 Que el religioso había construido a sus expensas: CARDERERA, 1855-1864, 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 Aloí, 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 Déu: AZCÁRATE, 1990, p. 229.

2442 Bertaux advertía importantes concomitancias compositivas entre esta sepultura y la del obispo don Antonio (†1375) en la catedral de Palma de Mallorca: BERTAUX, 1909, p. 402.

2443 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, 2002, p. 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: YARZA, 2004c, p. 82. No obstante, otros autores creen ver reflejados también influjos franceses y borgoñones, como DURÁN / AINAUD, 1956, p. 226. Este interés por el realismo ya fue advertido por Carderera, quien señalaba, con respecto a la yacente, que era «de escrupulosa veracidad»: CARDERERA, 1855-1864, lám. XXIX.

2444 Esta identificación la había sostenido BERTAUX, 1909, p. 402.

2445 CARDERERA, 1855-1864, lám. XXIX. De acuerdo con este autor se manifiesta DEL ARCO, 1945, p. 345.

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 muerte²⁴⁴⁶. Igualmente, la estampa de soberanos en cortejos fúnebres fue frecuente en el resto de Europa. Ya el tan lastimado y luego restaurado fétetro de Luis de Francia (†1260) parecía exhibir, en uno de sus flancos menores, dos reyes que portaban el lecho del malogrado hijo de san Luis²⁴⁴⁷, del mismo modo que fueron muy habituales en las llamadas tumbas genealógicas, tan frecuentes en el reino de Inglaterra²⁴⁴⁸. 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 Mallorca²⁴⁴⁹.

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 sepulcro zaragozano según sea identificada una de las regias figuraciones ubicadas en sus cantos. Veamos.

[FIG. 345] No hay duda alguna, conforme a la historiografía, de que uno de los soberanos es Pedro IV, en concreto el ubicado en el ángulo izquierdo²⁴⁵⁰. 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 corona²⁴⁵¹, lo que justificaría su

2446 Su pertenencia a la familia real es lo que permitió que la efígie de un rey presidiese la escena de sus exequias. Más información en RUIZ MALDONADO, 2001, pp. 599-608.

2447 La restauración, llevada a cabo por Viollet-le-Duc, sólo muestra una efígie regia, la que pertenecería, supuestamente, a Enrique III de Inglaterra. Aparece publicada, entre otros, en SANTOS, 1999, fig. 20 A. El lado del flanco original, en el museo Carnavalet, se publica en ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, fig. 125.

2448 Como la de John de Eltham, hermano de san Eduardo. Sobre ellas remito al trabajo de MCGEE MORGANSTERN, 1992.

2449 Un análisis sobre la iconografía de la reina en ALOMAR, 1976, p. 30.

2450 Pues todos los autores que han tratado de identificar las figuras coinciden: CARDERERA, 1855-1864, lám. XXIX; BERTAUX, 1909, p. 402; DEL ARCO, 1945, p. 345; o BRACÓNS, 1989, pp. 210 y 211, n. 5.

2451 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

inclusión en el sarcófago. La vacilación se produce con la identidad de la otra figura: 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 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 Luna²⁴⁵². 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 tradicional²⁴⁵³, 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 Ceremonial²⁴⁵⁴. 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 vestimenta: la *camis* romana, el amito y la dalmática o casulla, indumentaria que llevó durante aquella formalidad pública²⁴⁵⁵. 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 día²⁴⁵⁶.

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, 1855-1864, lám. XXIX. De hecho, su nombre aparece recogido numerosas veces a lo largo de la crónica del Ceremonioso.

2452 BRACÓNS, 1989, p. 211, n. 5.

2453 *Ibidem*. Sigue al autor DEL ARCO, 1945, p. 345.

2454 «*Por tal ordenamos que las reynas d Aragón sían consagradas por el arcevispe de Çaragoça e por los reyes d Aragón coronadas*». Fragmento extraído de SAN VICENTE, 1992, p. 43.

2455 CARDERERA, 1855-1864, lám. XXIX y DEL ARCO, 1945, p. 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 sotsdiácho no quando dize la pistola a la missa, la qual sía de uellut blanco fresada e sembrada de obrages d oro con perlas e piedras preciosas*»: SAN VICENTE, 1992, p. 46.

2456 «*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 dre-*

[FIG. 346] 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 Daroca²⁴⁵⁷ y un capuz para la zaragozana²⁴⁵⁸.

[FIG. 347] 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 aragonesa de Tarazona²⁴⁵⁹. 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 central²⁴⁶⁰. 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 Carderera como pertenecientes a Fernando I y doña Leonor²⁴⁶¹ 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 la iconografía del rey de Aragón con carácter fúnebre, se hará mención a aquellas representaciones de índole efímera que,

ya [...] E después el rey prenga el pomo d oro del altar e métalo en las manos de la reyna e tiéngalo en la mano izquierda»: ibidem, pp. 49-50.

2457 La capa era muy análoga al manto, del que tal vez fuese una reducción: GUERRERO, 1949, p. 71.

2458 Que venía a ser el heredero de los mantos cerrados y con capuchón: BERNÍS, 1956, p. 40.

2459 Llamada, impropriamente, capilla de los cardenales: MARTÍNEZ DÍEZ, 1972, p. 58.

2460 Pues la figura central aquí muestra los atributos pontificales.

2461 «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, 1855-1864, lám. XXIX, n. 1. Le siguió, en la suposición, DEL ARCO, 1945, p. 345. En la descripción que ofrece Martínez, se omite cualquier referencia a los reyes –MARTÍNEZ DÍEZ, 1972, p. 59–, al igual que ocurre con la brindada por DURÀN / AINAUD, 1956, p. 281 y con la de PÉREZ MONZÓN, 2003, p. 405.

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. 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, como la primera, de la capital del reino del Levante peninsular.

[FIG. 348] 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 realizaron en las ciudades de Valencia y de Huesca en 1458²⁴⁶². Esta práctica, que no tenía precedentes en las exequias de los soberanos en los territorios de la Corona de Aragón²⁴⁶³, 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 representasen²⁴⁶⁴. 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*²⁴⁶⁵.

2462 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, 2001c, p. 170.

2463 O al menos, no se conocen por el momento. 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). Sobre la ausencia de efigies en los funerales castellanos remito a GUIANCE, 1998, esp. «Las efigies reales y los lugares de inhumación», pp. 308-318, y MENJOT, 1986, p. 132.

2464 Un falso ataúd cubierto por paños mortuorios, una cota de armas o una corona si se trataba de un rey. Más información en GIESEY, 1987, p. 138. El ejemplo que se reproduce se refiere a las honras que se celebraron en honor a Alfonso V en Barcelona. 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, 2001c, p. 214.

2465 Sobre esta cuestión remito al capítulo «El rey nunca muere» de KANTOROWICZ, 1985, pp. 297-420. Son también de interés GIESEY, 1987, y FREEDBERG, 1989. 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

[FIG. 349] Al margen del remoto precedente romano, donde es posible observar, en el cortejo de las *imagines*²⁴⁶⁶, bastantes analogías con estas efigies²⁴⁶⁷, 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*²⁴⁶⁸. 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 pomo²⁴⁶⁹. 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-Denis²⁴⁷⁰. 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 ca-

terciopelo negro», además de ubicarse 30 bustos armados con las armas del difunto en el coro de la iglesia. Cito a CHECA, 1992a, p. 44.

2466 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, 1998, pp. 47-51. Por otra parte, los romanos también utilizaron imágenes de cera para recordar a los ancestros del patriciado, representaciones céreas que exponían en las *alae* de las casas, dentro de los *armoria*. No obstante, su función no es exactamente la misma 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. VON SCHLOSSER, 1997, p. 22.

2467 Concomitancias ya advertidas ibídem.

2468 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, 1985, p. 393. Giesey 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, 1987, p. 130. En Francia también constan estas actuaciones desde los merovingios, que transportaban los cadáveres reales con la cara descubierta: ERLANDE-BRANDENBURG, 1975, p. 6.

2469 Todavía hoy pueden contemplarse algunas conservadas en el museo de Westminster Abbey, en Londres.

2470 KANTOROWICZ, 1985, p. 393.

tafalco que la ciudad de Gerona dedicó para los funerales de su predecesor, Juan II (†1479)²⁴⁷¹. Este afán por la espectacularidad y el gusto por la ostentación²⁴⁷² 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 fe-els vassalls deuen retre a lur senyor natural*»²⁴⁷³, es decir, la inherente intencionalidad política²⁴⁷⁴. Es dentro de este contenido antropológico y político donde, necesariamente, deben insertarse los tres ejemplares confirmados de representación *del cors present* del rey de Aragón²⁴⁷⁵.

La figuración pictórica del Magnánimo de Valencia, que presidía sus exequias desde lo alto de un catafalco, «*un papallo molt alt*»²⁴⁷⁶ ubicado en el transepto de la catedral²⁴⁷⁷, mostraba «*lo rey a caval ab l'espasa a la ma*» conforme a la descripción documental²⁴⁷⁸, es decir, ofrecía una imagen ecuestre que puede recordar a las figuras sepulcrales italianas, como las de Verona, por ejemplo. Según explican las fuentes, su imagen fue objeto de un sermón en el cual se celebraron «*les magnificencies e actes virtuosos del dit senyor rey*»²⁴⁷⁹, liturgia que vuelve a conectar con los antiguos precedentes romanos²⁴⁸⁰.

2471 «*En la summitat del dit cimborri fou posada una statua d'argent figurada de nostra dona, de longitut de sis pams, la qual favoria e ornavia molt lo dit tabernacle*». AHCG: I.1.1, libro 97, fol. 20r. Publicado por SABATÉ, 1994, pp. 99-100, n. 419.

2472 Pues se alardea de haber conseguido un monumento mayor que en las veces precedentes, por ejemplo: SABATÉ, 2000, p. 1906.

2473 APL: A-405-bis, fol. 9r. Fragmento extraído de SABATÉ, 2003, p. 69.

2474 No sólo entre el propio municipio, sino entre las distintas poblaciones. 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 memoria*» la pretendida pujanza actual: SABATÉ, 2000, p. 1907.

2475 Aunque para 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 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: FALOMIR, 1996a, p. 186.

2476 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: LALIENA / IRANZO, 1991, p. 60.

2477 FALOMIR, 1996a, p. 186.

2478 SANCHÍS, 1932, p. 213.

2479 Ibidem.

2480 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

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*»²⁴⁸¹ acompañada por los emblemas característicos de su dignidad: el cetro y el pomo²⁴⁸², estos últimos ejecutados, según las referencias de los pagos conservados, por Martin de Araus²⁴⁸³. La imagen coronaría la capilla ardiente que, construida para tal evento, se dispuso en la plaza de la Zuda²⁴⁸⁴.

Tal y como señalaba Falomir, se desconoce el momento exacto en el cual se introdujo la inclusión de imágenes céricas 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 municipios²⁴⁸⁵. 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 XV²⁴⁸⁶ 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 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 Aragón²⁴⁸⁷. Según los autores, esta ceremonia era un homenaje ya no al rey, quien había fallecido mes y medio antes en

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»: *Histoires*, VI, 52-53. Extraído de VON SCHLOSSER, 1997, p. 22. Sobre la *laudatio funebris*, remito a ARCE, 2000.

2481 LALIENA / IRANZO, 1991, p. 71.

2482 FALOMIR, 1996a, p. 186, n. 43.

2483 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 / IRANZO, 1991, p. 58, n. 9 y 10.

2484 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*, p. 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*, aquí reproducido.

2485 FALOMIR, 1996a, p. 186.

2486 Conforme a los estudios de LALIENA / IRANZO, 1991, pp. 59-60.

2487 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*, p. 56, n. 3.

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 ciudad²⁴⁸⁸.

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 1461²⁴⁸⁹. 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*»²⁴⁹⁰. 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 que esta figura sería una forma de expresión de una devoción popular parecida a la de cualquier otro santo²⁴⁹¹, 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 Magnánimo²⁴⁹² 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.

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 trono²⁴⁹³.

2488 Ídem, pp. 65-68. En esta misma línea se hallaría 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, 1996a, p. 186.

2489 LALIENA / IRANZO, 1991, p. 61.

2490 Íbidem.

2491 Aunque limitada en el tiempo, pues el Condestable no llegó a ser santificado. Ídem.

2492 Ídem.

2493 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

2.1.2. 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. 350] 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 extremas²⁴⁹⁴, guarda ciertos parecidos estilísticos, según diversos autores, con la ya analizada tumba de Ramón Berenguer III y con los vestigios de la del destinatario desconocido²⁴⁹⁵. Aunque resumiendo mucho y dejando al margen aspectos relevantes de su complejo programa iconográfico²⁴⁹⁶, hay que advertir que la supuesta presencia del más alto representante barcelonés de la dignidad civil, y *princep* de Aragón, 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 investigaciones²⁴⁹⁷. De este modo, conviene precisar, la colocación de la fachada en este epígrafe sólo res-

MACKAY, 1985, pp. 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 SESMA, 1989, pp. 660-661.

2494 RICO, 1994, p. 160. 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: MELERO, 2003a, p. 157.

2495 Hay autores que suponen la mano directriz de un solo artista o, cuando menos, la obra de un grupo de artistas de técnica unificada bajo la dirección de una fuerte personalidad: GUDIOL / GAYA, 1948, p. 66. 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: DE DALMASES / JOSÉ, 1986, p. 222.

2496 Que ha sido objeto de numerosos artículos; entre los más significativos, PELLICER, 1871; SANFAÇON, 1970, pp. 139-147; CHRISTE, 1971, pp. 31-42; BARRAL, 1973b, pp. 139-161; JUNYENT, 1975a, pp. 141-159, y 1975b; RICO, 1994, pp. 107-176; YARZA, 1987c, pp. 241-252, y 1987d, pp. 245-252; BARRAL, 1987, pp. 232-241; JUNYENT, 1991 y 1997; o MELERO, 2003a, pp. 135-157. Ha vuelto a ser objeto de estudio en CASTIÑEIRAS / CAMPS, 2008.

2497 MELERO, 2003a, p. 135. En esta misma línea iría la última aportación de CASTIÑEIRAS / CAMPS, 2008, quienes defienden que esta portada monumental, adosada al edificio en un momento posterior a la culminación de su construcción, no es sino una translación pétrea de unas pinturas previas, ubicadas justo detrás y que todavía se conservan, que conmemoraban la ceremonia de consagración de la iglesia.

ponde a uno de los múltiples significados que, de su confuso programa, han sido percibidos por los distintos estudiosos.

[FIG. 351] 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 manifestar²⁴⁹⁸. En este sentido, Christe advertía importantes afinidades con un hermoso relicario carolingio que Eginhardo había ofrecido, hacia el año 828²⁴⁹⁹, a la abadía de Saint Servais de Maastricht²⁵⁰⁰. 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 salientes²⁵⁰¹, 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 Dios²⁵⁰². Por otro lado, 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 imagen de la pujanza de Cristo y, justo debajo, los soberanos victoriosos por el poder de Cristo y de la Cruz²⁵⁰³.

2498 La interpretación de esta fachada como un arco de triunfo erigido a la gloria del cristianismo fue señalada por PELLICER, 1871, p. 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 vist*»: GAROLERA (ed.), 1997, p. 210.

2499 BARRAL, 2002a, p. 262.

2500 CHRISTE, 1971, pp. 38-41. Conforme a noticias de 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 BnF: fr. 10440, c. 45. LASKO, 1999, p. 42.

2501 Este sistema de pisos divididos en varias escenas donde se desarrolla un vasto ciclo de temas bíblicos recuerda, en opinión de Grabar y Nordenfalk, las pinturas murales de los interiores de las iglesias: GRABAR / NORDENFALK, 1958, p. 71. Citados en YARZA, 1987c, p. 243.

2502 CHRISTE, 1971, pp. 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 TARRACO, 1976, pp. 537-543.

2503 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 Parusía y con el Juicio Final, propuso el arte del Bajo Imperio romano: CHRISTE, 1971, p. 41.

El hallazgo de estos precedentes, que pudieron servir como modelo entre sí, no hace sino indicar que, tal y como reconoce la historiografía, los artistas románicos, sobre todo de la segunda mitad del siglo XII, se inspiraron en 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 Iglesia²⁵⁰⁴: San Trófilo de Arlés, San Zenón de Verona, la catedral de Angulema, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, o Saint-Gilles-du-Gard son ejemplos que, a su vez, influirán en otros edificios, también peninsulares²⁵⁰⁵. 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 1193²⁵⁰⁶, de similares características estructurales²⁵⁰⁷.

Además del simbolismo arquitectónico, lo que concierne a este análisis son las supuestas representaciones de Ramón Berenguer IV que brinda, según algunos autores, la hermosa aunque tan dañada escultura.

[FIG. 352] 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»²⁵⁰⁸, hace algunos años Yarza supuso si no debía ser interpretada como el conde Ramón Berenguer IV dadas las diferencias iconográficas que advertía entre esta figura y los ejemplares del rico tema del héroe glorioso²⁵⁰⁹ y, por otra parte, los parecidos que encontraba entre este retrato ecuestre y los sellos del mencionado conde barcelonés²⁵¹⁰.

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 comprende las creencias, impulsos y ambiciones de la aristocracia feudal a través del mito de la cruzada, asunto también

2504 BARRAL, 2002b, p. 289.

2505 Sobre estas portadas remito a HAMANN, 1959, pp. 157-175; al artículo sintético de CHRISTE, 1998, pp. 675-695; y a BARRAL, 2004c, pp. 35-36.

2506 BARRAL, 1986, p. 720.

2507 BARRAL / AVRI / GABORIT-CHOPIN, 1983, p. 118. Aunque no se ha conservado, diversas descripciones permiten entrever 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, 1986, p. 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, 1987c, pp. 244 y ss., y a CASTIÑEIRAS / CAMPS, 2008, p. 134.

2508 Aunque también ha sido interpretada como la figura del anticristo conforme a las visiones proféticas de Daniel (Dan. 7): JUNYENT, 1975b, p. 284; y BARRAL, 1987, p. 241.

2509 Ya 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, 1973b, p. 149.

2510 YARZA, 1987d, p. 250.

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 Constantino²⁵¹¹ o con determinados santos, como san Jorge o Santiago²⁵¹² 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 edificación²⁵¹³. Antes de justificar esta última lectura en la portada 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. 353] Por un lado, la fachada de la catedral de Angulema²⁵¹⁴, donde Lejeune²⁵¹⁵ 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 Zaragoza²⁵¹⁶. 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 sarraceno²⁵¹⁷. Es en esta misma clave tal y como Daras interpretaba uno de los relieves, en concreto el del lado derecho de la

2511 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: MÂLE, 1922, pp. 247-251, citado en CROZET, 1958, p. 29. 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 POMARICI, 1993, pp. 571-572.

2512 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 DE APRAIZ, 1940-1941, pp. 384-396 —que se ocupa, sobre todo, de Santiago, Betanzos, Armentia y Carrión de los Condes—; CROZET, 1971, pp. 125-144; o los análisis de RUÍZ MALDONADO, 1979, pp. 271-283, y 1986, esp. pp. 13-24.

2513 BARRAL, 2002b, p. 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, 1993, p. 576.

2514 Expuso esta teoría en DARAS, 1961, pp. 71-87.

2515 LEJEUNE / STIENNON, 1966, cap. III: «Le linteau d'Angoulême et la Chanson de Roland», pp. 29-41.

2516 *Ibidem*, pp. 32-37.

2517 *Ídem*, p. 30.

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 a la célebre victoria de Cutanda (1120) que liberó la cristiandad del yugo musulmán²⁵¹⁸. 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 Guillelmo el Trovador²⁵¹⁹. 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 Lejeune, a uno de los episodios de la *Chanson* que 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 Bretaña²⁵²⁰ y una de las figuras escultóricas de San Zenón de Verona (1135-1140), donde Rolán fue ubicado entre el colegio de profetas para afirmar su calidad de héroe de la fe y mártir de la cruzada²⁵²¹. Ya en ámbito peninsular, puede citarse el archiconocido capitel del palacio llamado «de los reyes de Navarra» de Estella²⁵²², 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.

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 Williams interpretó como una manera de representar el antagonismo de la Reconquista entre musulmanes y cristianos a través de la presencia, en la deco-

2518 Sobre la cruzada de Zaragoza y la reconquista del valle del Ebro remito a las escuetas y clarificadoras líneas de LEDESMA RUBIO, 1993, pp. 44-46.

2519 El obispo Girard habría querido glorificar, con los relieves, las hazañas de los cruzados reclutados en Aquitania: DARAS, 1961, p. 87. Esta idea conmemorativa, como se verá, también se observa en Ripoll.

2520 BARRAL, 2002b, p. 278. La puerta conserva letras incisas que permiten identificar cada una de las escenas.

2521 DURLIAT, 1992 [1982], p. 116.

2522 Todavía se desconoce hoy quienes fueron los propietarios del palacio durante la Edad Media: RAMÍREZ VAQUERO, 1998⁴, p. 133.

ración esculpida, de los descendientes de Agar, que serían los ismaelitas, y los de Sara, que personificarían a los cristianos²⁵²³.

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, y también de Aragón por su matrimonio con la Reina Petronila, 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 con el cenobio que por la iconografía utilizada en el relieve ecuestre objeto de estudio. Veamos.

[FIG. 354] 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 alto²⁵²⁴. Lo cierto es que las analogías entre la figura ecuestre de la portada y la de las improntas céricas 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 coetáneos, entre ellos los otros reyes peninsulares, como se aprecia en las improntas de Alfonso VIII de León de 1163²⁵²⁵ 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.

Localizada en el segundo registro, el supuesto conde se encuentra relacionado con otras cuatro figuras, algunas de las cuales son de problemática identificación²⁵²⁶. De izquierda a derecha se ve, primero, a Cristo que, con nimbo crucife-

2523 WILLIAMS, 1977a, pp. 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). 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: POZA, 2003, pp. 9-28.

2524 YARZA, 1987d, p. 250.

2525 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?

2526 Algunos investigadores sostenían que eran retratos de los miembros de la casa condal y de la familia del abad y obispo Oliva: GUDIOL CUNILL, s/aa, p. 5 y, también de GUDIOL CUNILL, 1909, pp. 128-129. Por otra parte, Mâle y Barral supusieron que el friso retrataba a los profetas de un drama litúrgico, género que se practicó en el monasterio. Citados en RICO, 1994, p. 154.

ro, 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 manos²⁵²⁷, mira hacia el frente. A su lado, sin 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 coinciden²⁵²⁸ con la teoría ofrecida por Sanoner²⁵²⁹, 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 veladas²⁵³⁰. 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 tierra²⁵³¹. Según estos presupuestos, la figura inmediata sería Aarón²⁵³² o más probablemente Josué²⁵³³, 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 príncipe²⁵³⁴. Conforme a esta lectura, el ciclo

2527 JUNYENT, 1975a, p. 156.

2528 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, 1871, p. 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 recluirse en el monasterio de San Juan de la Peña: SANFAÇON, 1970, p. 145, n. 52.

2529 SANONER, 1923, pp. 373-374. Citado en BARRAL, 1973b, p. 148.

2530 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 (Ex 19-24).

2531 YARZA, 1987d, p. 248.

2532 Que se asocia a Moisés en Ex 4, 4; 5, 1; 6, 13; y 7, 12.

2533 RICO, 1994, p. 154. Sucesor de Moisés, se le encargó distribuir Canán –nombre bíblico de la tierra prometida– entre las tribus.

2534 Cito a JUNYENT, 1975a, p. 158.

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 pueblo que ha sido consumada por medio de la iglesia y la dinastía condal, cuyos máximos delegados se muestran allí representados²⁵³⁵. Con arreglo a esta idea, Sanfaçon apuntaba si el caballero no sería el conde de Barcelona²⁵³⁶ en compañía, quizás, del arzobispo de Tarragona²⁵³⁷, la sede metropolitana restituida cuyas fronteras había fijado el Santo Padre en 1154 en coincidencia con los dominios del «*comes Barcinonensis et princeps Aragonum*»²⁵³⁸.

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*»²⁵³⁹. 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 Reyes²⁵⁴⁰.

Aunque de acuerdo con esta hipótesis, 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 adecuada-

2535 RICO, 1994, pp. 150-151.

2536 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, 1970, p. 145.

2537 Ibidem. 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, 1994, pp. 169-172. Por su parte, Yarza suponía que representa al Sumo Pontífice o el máximo poder de la iglesia: YARZA, 1987d, p. 248. Finalmente, Melero sospechaba que puede ser Gaufredo a tenor de la cronología que aporta para el inicio de la construcción de la portada: MELERO, 2003a, p. 157.

2538 SANFAÇON, 1970, p. 145. En esta misma línea se manifestaron otros autores, quienes veían en el conde barcelonés el candidato perfecto para explicar el simbolismo del registro. 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, 1994, p. 162. 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.

2539 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, 1994, p. 151.

2540 Ibidem.

mente que su sucesor²⁵⁴¹. En esta línea, el autor señalaba que ambos condes mantuvieron los suficientes vínculos con Ripoll como para que una sola efigie los representase a ambos, de modo que el tributo rendido al padre se hacía también extensivo al hijo²⁵⁴². Esta nueva identificación le permitió hallar conexiones con otros relieves de la fachada. [FIG. 355] 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 Temple²⁵⁴³. [FIG. 356] 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 músicos²⁵⁴⁴. 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 II²⁵⁴⁵. Y, finalmente, hallaba vínculos con la supuesta efigie ecuestre que, también en el otro lado, podría representar al conde barcelonés. No obstante, Castiñeiras y Camps, apuntan que al lado de Moisés se incorporan los protagonistas de la construcción y la consagración de la basílica en 1032²⁵⁴⁶, y que la decoración esculpida no hace sino reproducir a nivel pétreo una decoración previa pictórica, hipótesis que también apoyan a nivel litúrgico y documental²⁵⁴⁷.

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

2541 Ídem, p. 164.

2542 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. 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. 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»: MORALEJO, 1985c, pp. 395-430, o 1989, pp. 35-51. Citado en RICO, 1994, p. 164. Rico quiso hacer extensiva esta interpretación al relieve de 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 ripollense, desmentiría esta doble identidad del caballero.

2543 Cito a RICO, 1994, p. 164.

2544 La relación entre ambas galerías fue señalada *ibidem*, p. 117.

2545 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: MORALEJO, 1988, pp. 27-30. Citado por CARRERO, 2000a p. 88.

2546 CASTIÑEIRAS / CAMPS, 2008, pp. 138-139.

2547 *Ibidem*.

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, 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 ley²⁵⁴⁸.

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 1162²⁵⁴⁹, 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 IV²⁵⁵⁰, quien había recuperado Tortosa en 1148 y Lérida en 1149. De acuerdo con los supuestos de Rico, los pasajes del Éxodo y de los Reyes son el equivalente, en piedra, de tal actividad²⁵⁵¹ pero 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 unción²⁵⁵², y un deseo de distinción monástica en un momento muy concreto en la historia de la abadía: su independencia respecto a San Víctor de Marsella²⁵⁵³.

2548 JUNYENT, 1975b, p. 57; RICO, 1994, p. 151; YARZA, 1987d, p. 248; MELERO, 2003a, p. 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*. Véase PUIGARNAU, 2002, pp. 75-89.

2549 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 JUNYENT, 1960, p. 255.

2550 Más detalles en ZIMMERMANN, 2000, pp. 269-270.

2551 RICO, 1994, p. 158.

2552 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, 2003a, p. 155.

2553 *Ibidem*, p. 135. Este aspecto ya fue señalado por 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

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 fachada²⁵⁵⁴, 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 Petronila²⁵⁵⁵. 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 después²⁵⁵⁶.

[FIG. 357] 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 monasterio²⁵⁵⁷. 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 elementos²⁵⁵⁸, 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 1327²⁵⁵⁹. Comenzado hacia febrero de 1332 por el maestro Reinard des Fonoll²⁵⁶⁰, la obra fue suspendida por Pedro IV en 1336,

muestra al simoníaco por definición vencido por san Pedro, el único digno de la herencia de Cristo: YARZA, 1987d, p. 248.

2554 MELERO, 2003a, p. 155.

2555 Melero se preguntaba si este nuevo rol funerario también fue un argumento utilizado por Ripoll en su lucha por la independencia: *ibidem*.

2556 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.

2557 Más detalles en SERRANO COLL, 2006c.

2558 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.

2559 Esta misma riada había arruinado el dormitorio de los monjes y obligado a dotar al monasterio de una cabecera de refuerzo: VIVES, 1965, p. 7. 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, 2003, pp. 207-208 y el de la sintética, aunque tan ilustrada, obra de ADROER, 2003, pp. 153-157. El trabajo que concluyó que este palacio no era real sino abacial, es el de ESPAÑOL, 1996b, pp. 167-189.

2560 VIVES, 1965, p. 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 estaban terminadas– siguiendo el proyecto ya establecido: DE DALMASES / JOSÉ, 1984,

muy poco 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 Ceremonioso²⁵⁶¹. 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 *porta reial*, 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 iglesia²⁵⁶². 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 autores²⁵⁶³, 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 lugar las estatuas de los monarcas en conmemoración de un suceso milagroso que habría sucedido en aquella abadía²⁵⁶⁴.

Cuenta la leyenda que Blanca de Anjou se distinguía por muchas y muy arraigadas virtudes²⁵⁶⁵, entre ellas la prodigalidad. Sus numerosas y largas estancias en

p. 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, 2002, pp. 49-50. El contrato con el maestro de obras inglés Reinard des Fonoll fue publicado por PUIG I CADAFALECH, 1931, pp. 123-138.

2561 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, 1965, p. 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, 1894, p. 28.

2562 Sigo la descripción de Chueca, 1982, p. 77. Más detalles sobre el palacio, y los otros dos que existieron en el cenobio, en VIVES I MIRET, 1959a, pp. 378-380.

2563 BARRAQUER, 1906, p. 293; MARTINELL, 1929, p. 218; FORT, 1930, p. 59; MORERA, 194..., p. 23; GUITERT, 1954, p. 31; o FORT, 1974, p. 151.

2564 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: HERNÁNDEZ SANAHUJA, 1884, p. 53. Citado en FORT, 1974, p. 151, n. 3.

2565 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 Mun-

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 flores²⁵⁶⁶.

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 cosa²⁵⁶⁷. 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 ratifican²⁵⁶⁸. Por otra parte, la portada donde se dice fueron colocadas las imágenes de los soberanos no es otra que la *de l'Assumpta*, modificada por el abad Porta, regidor del monasterio entre los años 1380 y 1402²⁵⁶⁹. De acuerdo con esta última dedicación mariana, hay quien ha supuesto que lo que habría llenado las hornacinas sería, en realidad, una Anunciación²⁵⁷⁰ 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 período, 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-

taner, porque «*pau santa e bona ventura venc per ella a tota la terra [...]*», MUNTANER: *Crònica*, cap. CLXXXII.

2566 Los trazos generales de la historia han sido tomados de FORT, 1974, pp. 149-150.

2567 GUITERT, 1954, p. 31. El autor más temprano que interpreta las figuras de tal modo es, a partir del manuscrito de Fra Domingo, CREUS COROMINAS, 1884, pp. 100-101. Citado en FORT, 1974, p. 151.

2568 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, 1954, p. 31, n. 1. También se atribuye un suceso milagroso similar a Isabel de Portugal, hija de Pedro III y hermana de Jaime II: FORT, 1974, p. 151, n. 4. Otros casos parecidos en CHEVALIER, 1960. Citado ibidem.

2569 VIVES, 1965, p. 8.

2570 Ibidem, p. 10.

1330²⁵⁷¹, 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.

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 Soria²⁵⁷². Igualmente de equívoca identificación, se supuso que las esculturas de San Vicente de Ávila representaban a doña Urraca y su esposo, don Ramón de Borgoña²⁵⁷³. 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 Emperador, quien había sido promotor del edificio²⁵⁷⁴. 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 Abbad identificó, aunque con muchas dudas, con la reina Estefanía y Sancho el Mayor²⁵⁷⁵. 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 antiguos²⁵⁷⁶. [FIG. 358] 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 portada²⁵⁷⁷.

2571 *Guia art gòtic*, 1998, pp. 48-49. Vives la creyó del maestro Fonoll. VIVES, 1965, p. 10. El primero en sugerir una estrecha conexión entre esta obra y el famoso retablo de Anglesola, hoy en el MFAB, fue Durán i Sanpere. Más detalles en TERÉS, 1992b, pp. 217-218.

2572 Desmentido por varios autores; el último trabajo monográfico de la escultura del edificio se mantiene en esta misma línea: LOZANO LÓPEZ, 2006.

2573 Ya Carderera señalaba que carecía de documentación que le corroborase sendas identidades: CARDERERA, 1855-1864, lám. I, n. 2.

2574 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, Fernández Camafort 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: FERNÁNDEZ CAMAFORT, in.

2575 Identificación que no ha gozado de gran aceptación: ABBAD RÍOS, 1942, p. 169.

2576 VIVES, 1965, p. 10.

2577 Estas ménsulas serán analizadas más adelante, en su epígrafe correspondiente.

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 1345²⁵⁷⁸.

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 Poissy²⁵⁷⁹, la efigie de Isabel de Francia de Notre Dame, también en Poissy²⁵⁸⁰, la efigie de san Luis del castillo de Mainneville²⁵⁸¹, las estatuillas que decoraban la capilla llamada de Navarra de Mantes²⁵⁸², 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 1240²⁵⁸³, 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 Bamberg²⁵⁸⁴.

[FIG. 359] 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 1365²⁵⁸⁵. El brote de este tipo

2578 Más adelante se estudiarán, con mayor profundidad, éstas y otras figuraciones regias similares.

2579 A partir de 1297, esta iglesia contó con una galería de esculturas que representaba parte de la familia de san Luis de acuerdo 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 Adhémar, que estos dibujos fueron realizados, en realidad, por Louis Bordan entre 1670 y 1715. ADHÉMAR, 1975, p. 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 parte superior de la perteneciente a san Luis, remito, entre otros trabajos, al de CHANCEL-BARDELOT / GABORIT, 1999, pp. 26-31.

2580 De hacia 1304.

2581 Fechada entre 1305 y 1310. Sobre las distintas identificaciones, BARON, 1998, pp. 101-103.

2582 De acuerdo con 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: SCHMIDT, 1981, pp. 269-280. Citado, y comentado, en SALET, 1982, pp. 242-243.

2583 La fecha de su ejecución es posterior a 1250, año en el que un documento menciona a los promotores del edificio: BARRAL, 2002c, p. 380.

2584 Las primeras fechan hacia 1260 y las segundas hacia 1270: CLAUSSEN, 1999, p. 38.

2585 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

de figuraciones a partir de las últimas décadas del siglo XIV²⁵⁸⁶ y que se hizo extensivo 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 1432²⁵⁸⁷, pone de manifiesto el éxito y la aceptación de este tipo iconográfico en todo el continente.

En los exvotos

Un segundo grupo de figuraciones de carácter devocional son las que componen el conjunto de exvotos que, de acuerdo con las noticias contemporáneas que desgranan los documentos, ofrecieron los reyes de Aragón a los santos con el fin de ser beneficiarios o de agradecer algún auxilio o favor divinos²⁵⁸⁸. 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 marianos²⁵⁸⁹. Lo más habitual era su ofrenda informe²⁵⁹⁰ o en

edificio el 15 de septiembre de 1370. La primera piedra se había colocado el 26 de mayo de 1365: ERLANDE-BRANDENBURG, 1972, p. 333.

2586 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. También se supone que pudo haber representaciones de Carlos V y Juana de Borbón en la entrada de la Sainte Chapelle de Vincennes. Más detalles *ibidem*, pp. 305-306 y 326-330.

2587 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 París: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b, p. 379. Sobre la obra francesa remito a PLAGNIEUX, 1993, pp. 357-381.

2588 Amades definía dos tipos de exvotos. Uno era resultado de la ofrenda hecha en agradecimiento 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: AMADES, 1952, p. 15. Aunque sin desmentir la función votiva, Falomir señala que no conviene descartar otras funciones: FALOMIR, 1996a, p. 185.

2589 ESPAÑOL, 2001c, p. 219. Apréciase que, tal y como señalaba Freedberg, las imágenes de cera se veían en dos contextos: las ceremonias fúnebres y el dominio votivo. Detalles en FREEDBERG, 1989, p. 246. En ambos casos consta, en el ámbito de la Corona de Aragón, iconografía regia.

2590 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. Otros casos ilustrativos en LLOMPART, 1973, p. 398.

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 solicitante²⁵⁹¹. La función efímera de estos exvotos, pues se mantenían hasta que la cera envejecía²⁵⁹², 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 recortada²⁵⁹³. También constan en la Grecia antigua²⁵⁹⁴; Plinio cuenta que era costumbre llevar exvotos a las casas de los enfermos y hacerlos besar para que recobrasen la salud²⁵⁹⁵. Por su parte, la iglesia cristiana pronto acogió, del mundo romano²⁵⁹⁶, 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 corroboran²⁵⁹⁷. [FIG. 360] 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 cercanos²⁵⁹⁸. 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

2591 Un fiel ofreció a la Virgen de Bellullà una efigie suya si le devolvía la salud. Tras recuperarse, presentó una estatua de piedra, arrodillada y en actitud de oración. Por otra parte, el santuario de Núria, 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: MARES, 1850, pp. 250 y 276. Citado en AMADES, 1952, p. 27, n. 4 y 5. Sobre la realización y comercialización de estos elementos céreos, LLOMPART, 1973, p. 400.

2592 Momento en el que se fundían y pasaban al culto del santuario respectivo. 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: ibídem, pp. 400-401.

2593 AMADES, 1952, p. 60.

2594 BLÜMNER, 1874-1888, vol. II, p. 155. Citado en VON SCHLOSSER, 1997, p. 69.

2595 *Historia Natural*, citado en AMADES, 1952, p. 63, n. 1.

2596 GRABAR, (1998)[1984], p. 99.

2597 Una de las pinturas presenta, ante la Virgen entronizada con el Niño y flanqueada por dos mártires, el retrato de la donante, Túrta, quien ofrece a María dos cirios colocados bajo un lienzo: ibídem, p. 98.

2598 Llompart 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, 1973, p. 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.

y los clavos destinados a colgar las imágenes que los feligreses ofrecían al ya analizado sepulcro de santa Eulalia²⁵⁹⁹.

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 I²⁶⁰⁰. Lo cierto es que la fecha es bastante temprana, pues las reseñas medievales más antiguas se remontan a la primera mitad de aquella centuria, con las estatuas de cera de tamaño natural que del papa Gregorio IX (1227-1241) y de sus sobrinos se encontraban en Notre-Dame de París todavía en el siglo XIV²⁶⁰¹. 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 manuscrito²⁶⁰². 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*»²⁶⁰³.

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 Eu-

2599 AHCB: carp. 4, según el fondo de los documentos ordenados y recopilados por el archivero de la catedral de Barcelona. Noticia extraída de AMADES, 1952, p. 27, n. 2. Para más información, en el inventario del santuario de Núria, levantado en 1460, se dice que había hasta 160 imágenes de cera entre cabezas y manos: *ibidem*, p. 123.

2600 Citado en YARZA, 1987a, p. 166.

2601 VON SCHLOSSER, 1997, p. 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 ACA (Ms. Rip. 193, fols. 171r-172v, dice: «*Puer etiam cuiusdam mulieris filius, de castro Apiera, surdus et mutus atque contractus extiterat, ita ut eius tibi 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 redonda. El fragmento fue publicado por BARAUT, 1949-1950, p. 91.

2602 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, 1999, p. 36.

2603 BARON, 1998, p. 55.

lalia de la catedral de Barcelona y al monasterio de Montserrat «*per rahó, de la infanta dona Constança, qui no era sana*»²⁶⁰⁴. 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 santuarios²⁶⁰⁵. 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*»²⁶⁰⁶. Fue enviada, tal y como refiere el documento, a Santa María de Bonaire del castillo de Cáller. La segunda, modelada en 1357 a semblanza de Pedro IV y destinada al ya citado monasterio valenciano del Puig, fue encargada al valenciano Llorenç Jofre²⁶⁰⁷. Según las referencias escritas, pesaba más de siete arrobas de peso²⁶⁰⁸.

Una tercera, quizás la más interesante por conocerse mayor número de detalles sobre su iconografía, fue elaborada por Esteban de Burgos, calificado en el documento como pintor de la ciudad de Huesca²⁶⁰⁹. 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*»²⁶¹⁰. Consta

2604 El documento, publicado por RUBIÓ, 1908, vol. II, doc. CXXVI, p. 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 feu 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*».

2605 Un documento también menciona un «*tabernacle de fust pintat*» que la reina ofreció a la Virgen del Portal Nou de Barcelona: LLOMPART, 1973, p. 398. Sobre la devoción de Leonor de Sicilia a este tipo de encargos, vid. ROCA, 1922, esp. R. 468, fol. 67, p. 430; R. 474, fol. 78, p. 431; R. 481, fol. 93, p. 432; R. 483, fol. 51g, p. 433, o R. 1575, fol. 41, p. 433.

2606 La referencia documental dice: «*Item done an Bernat Mercer, pintor de València, ab albarà de escrivà 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, 1952, p. 26.

2607 También desde Valencia la duquesa de Montblanc 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: DURÀN, 1970, p. 4.

2608 En concreto, siete arrobas y tres libras de peso: LLOMPART, 1973, p. 398.

2609 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): ESPAÑOL, 1984, pp. 125-175.

2610 El documento explica: «*Item done an Estheve 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*

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 Puig²⁶¹¹.

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*²⁶¹². 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 Barnés²⁶¹³, 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 Valencia²⁶¹⁴.

Puede observarse que este grupo de exvotos con figuración real, que supera la media docena, no conforma 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

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, 1908, vol. II, doc. CXXVI, p. 125.

2611 DURÁN, 1970, p. 4.

2612 Término empleado en AMADES, 1952, p. 123.

2613 En los documentos se le menciona también como Berneç o Berners. Originario de Valencia, sus obras certifi can que fue un excelente artista de orfebrería. DURÁN CAÑAMERAS, 1924, p. 37.

2614 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, 1908, vol. II, doc. CCV, p. 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: DE DALMASES, 1992b, pp. 81-82. También labró, 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, 1924, p. 37. Todavía constaba en el lugar en 1534, cuando se realizó un 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». El fragmento, que procede de ARGUÉS, *Extracto de los Capítulos Generales* (ACA: Cód. De la Merced, núm. 45) se transcribe en GAZULLA, 1909, p. 388.

que consta que Pedro IV se presentaba con el cetro y el pomo en sus manos, muestra 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*²⁶¹⁵.

En los retablos

Contrariamente al soporte de la pintura, en escultura tan sólo ha sido recopilado un retablo que pueda integrarse dentro de este epígrafe: [FIG. 361] el del milagro de los Corporales, 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 Daroca²⁶¹⁶. 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 borgoñona²⁶¹⁷, lo que ha llevado a pensar que quizás pudieran ser obra de Juan de La Huerta, originario de Daroca aunque conocido por sus trabajos en el convento de los carmelitas de Chalon-sur-Saône²⁶¹⁸. 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 enfermedad²⁶¹⁹. 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 escultura²⁶²⁰.

Fuera como fuese, de acuerdo con el suceso milagroso, acontecido un 23 de febrero de 1239 en plena campaña contra Valencia²⁶²¹, 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 panel, que ya es suficiente teniendo en cuenta que el soberano nunca presenció el milagro, las referencias a la monarquía aragone-

2615 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.

2616 AZCÁRATE, 1990, p. 237. Juan Ainaud y Agustí Duràn ponían de manifiesto el sentido compositivo y realista del escultor, cuya mano denuncia cierto carácter popular. DURÀN / AINAUD, 1956, p. 282.

2617 Juan Ainaud y Agustí Duràn calificaban el retablo de «pulcramente borgoñón». *Ibidem*.

2618 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. QUARRÉ, 1976, pp. 457-458.

2619 «*pôvre et malade*» según cita *ibidem*, p. 458. También Azcárate la cree improbable de este maestro. AZCÁRATE, 1990, p. 237.

2620 QUARRÉ, 1976, p. 460.

2621 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.

sa son constantes, pues la mayoría de composiciones se ven adornadas con profusión de banderas que exhiben el señal real²⁶²². ¿Habría que explicar tal reiteración en recuerdo de la soberanía a la delicada situación de la comunidad de Daroca?²⁶²³ Téngase en cuenta, tal y como señalaba 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 aldeas²⁶²⁴. Estas circunstancias provocaron el consiguiente descontento de la comunidad que fue respondido, por parte de la institución monárquica, con un eficaz aparato propagandístico²⁶²⁵.

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 rindiesen²⁶²⁶, 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 atributo regio renovado en tiempos del Católico.

2.1.3. Con carácter conmemorativo

También en el presente epígrafe sólo se ha recogido una producción artística, [FIG. 362] la cruz de término o *peiró* de Morella fechada entre 1423-1455 y, por tanto,

2622 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 FATÁS / REDONDO, 1995.

2623 Sobre el complejo entramado de la sociedad darocense, MOTIS / GARCÍA / RODRIGO, 1995, esp. pp. XXVI-L.

2624 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: RODRIGO, 1996, p. 462.

2625 Ibídem. Por otra parte, consta, según explica por ejemplo 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»: ZURITA, 1998 [1562], lib. V, cap. XCIV.

2626 Ibídem, lib. III, cap. XXXVII.

bastante posterior a 1414, cuando tuvo lugar el suceso que rememora²⁶²⁷. De carácter muy distinto al de las cruces funerarias o *memorials* europeas²⁶²⁸, 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 iglesia²⁶²⁹. Los monumentos principalmente pétreos que se alzaron para amojonar villas fueron denominados *peirons* o *prigons* en el histórico Maestrazgo²⁶³⁰, ámbito que, junto al resto del territorio del reino de Valencia, fue pródigo en la erección de estos testimonios de marcado espíritu religioso²⁶³¹.

Pese a su origen remoto²⁶³², 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 colores²⁶³³. Es durante esta centuria, en un momento de auge demográfico, económico y cultural de las comarcas de la actual provincia de Castellón²⁶³⁴, y a partir de los documentos exhumados, cuando se constatan nuevas funciones: la de motivo para excitar la piedad

2627 Según fechan MILIÁN / SIMÓ, 1983, p. 282.

2628 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, entre otros, Branner, 1967, pp. 13-16. Sobre el inglés, COLVIN, 1963b, pp. 477-485; o «The Eleanor Crosses», en ALEXANDER / BINSKI (eds.), 1992, pp. 361-364.

2629 GUDIOL I CUNILL, s/aa, pp. 7-9.

2630 MILIÁN / SIMÓ, 1983, p. 97.

2631 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, 1983a. 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 monumento, y la población y comarca donde se encuentra–, en BASTARDES, 1983.

2632 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 ibidem, p. 22.

2633 Documento publicado por Mossen Joan Segura según se cita en GUDIOL, s/aa, p. 10, n. 2. También dorada y pintada era la cruz que había erigido Juan Martí en el camino real de Játiva en 1516: CARRERES, 1927, p. 96. Este artículo es la primera parte de un estudio que el mismo autor completó en CARRERES, 1928, pp. 65-83.

2634 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 / SIMÓ, 1983, p. 97.

de los fieles al lado de caminos y a la salida de las poblaciones²⁶³⁵, y también la de hacer memoria de algún suceso relevante que, por alguna razón, debía ser recordado²⁶³⁶. Es dentro de este último grupo donde podría insertarse la cruz erigida en la localidad de Morella.

Trabajada por el escultor morellano Antonio Sancho²⁶³⁷, el *peiró de Santa Llúcia, de Sant Miquel, creu testada o creu de les tres testes coronades*²⁶³⁸, como se ha denominado en el término esta cruz conmemorativa tan similar a las cruces procesionales de orfebrería que se conservan en la zona²⁶³⁹, presenta, bajo hermosa 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 rey²⁶⁴⁰.

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 1414²⁶⁴¹, el que sería san

2635 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: PLADEVALL y RIU, 2003, vol. III, p. 297.

2636 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 Salles, 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, s/a, pp. 14-15.

2637 MILLÁN / SIMÓ, 1983, p. 282. Antonio Sancho fue quien construyó, en 1448, la casa de Joan Espígol en Catí.

2638 SIMÓ, 1991, p. 388.

2639 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 MADM (núm. inv. 577), que presenta la marca de Morella. Formaron parte de la exposición *Fidei Speculum*, y fueron estudiadas en su correspondiente catálogo: LIAÑO (com.), 2000, pp. 56 y 58-59. Millán y Simó también hallaban conexiones con la cruz procesional de San Mateo: MILLÁN / SIMÓ, 1983, p. 98. Otros estudios sobre estas cruces de piedra y de orfebrería morellanas en *La memòria daurada*, 2003.

2640 En el otro lado se observan los bustos del Salvador y de los Apóstoles. Además, campean por la composición escudos de Aragón y Morella: TRAMOYERES, 1919, p. 31. Que fray Vicente Ferrer haya sido representado con la aureola de santo podría retrasar la fecha de realización de la cruz hasta, cuando menos, 1455.

2641 MILLÁN, 1982, p. 7. En esta obra se prescinde de cualquier comentario relativo a esta cruz monumental.

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 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 Caspe²⁶⁴². Por otro, y en relación con lo anterior, quien luego sería san Vicente Ferrer, que además fue confesor de Benedicto XIII²⁶⁴³, 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 Antequera²⁶⁴⁴.

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 Iglesia²⁶⁴⁵. 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 honores²⁶⁴⁶ y desde la cual partió una comisión hacia Peñíscola para concertar una segunda entrevista con el cismático pontífice²⁶⁴⁷. La razón por la cual Morella fue sede de las conversaciones radica en

2642 Algunos creen que para prestarle sumisión: SIMÓ, 1991, p. 376. Otros suponen que se entrevistó para poner fin a la división de la Iglesia: SEGURA, 1868, p. 99. 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 PEREIRA, 1999, esp. cap. XII, «Compromiso de Caspe» y, fundamentalmente, pp. 165-168.

2643 FALOMIR, 1996a, p. 177.

2644 DE CADENAS, 2001, p. 91. Biografía sobre san Vicente en MIRA, 2002. Sobre las relaciones del fraile con los reyes de Aragón, MARTÍNEZ FERRANDO, 1955.

2645 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 GARCÍA DE SANTAMARÍA, *Historia de la vida y echos del muy alto e esclarecido Rey don Fernando el 1º de Aragón* (BnF: Ms. Esp. 104, fol. 199v) según cita y transcribe MASSIP, 1996, p. 378, n. 19. 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 Carderera a suponer que los reyes efigiados en el Juicio Final de Gherardo Starnina, de hacia 1400-1410, eran ellos: CARDERERA, 1855, lám. XXXIX. Detalles en el capítulo dedicado a pintura.

2646 SEGURA, 1868, p. 99.

2647 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, 1991, p. 377.

que ofrecía garantías a ambas cortes, tanto la apostólica como la real²⁶⁴⁸. 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 entrevistaría a los tres adversarios y determinaría cuál de ellos era el legítimo²⁶⁴⁹. 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»²⁶⁵⁰.

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 santo²⁶⁵¹, un papa y un rey, quizás decidió erigir el monumento de piedra para conmemorar 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 cruz²⁶⁵². 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 XIII²⁶⁵³.

A pesar de la prodigalidad de cruces monumentales, no vuelve a encontrarse ninguna otra con representación real hasta 1568 en Poblet²⁶⁵⁴, 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 llama-

2648 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 influyentes morellanos: *ibidem*, p. 378.

2649 PEREIRA, 1999, p. 202.

2650 AMMc: Libro Registro de Cartas Reales de 1411 a 1429, fol. 35r. Editado en SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1960, p. 70, n. 19. Citado en SIMÓ, 1991, p. 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 obediencie papae substracte in regno Aragoniae*». ACA: cód. 132. *Ibidem*, p. 389, n. 23.

2651 Téngase en cuenta que fray Vicente Ferrer fue canonizado el 29 de junio de 1455: NARBONA, 1996b, p. 411.

2652 Conviene tener en cuenta que no todos los autores opinan que la cruz efigia a estos tres personajes; 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: ALANYÀ, 2003, p. 25.

2653 Se volverá sobre ellas más adelante.

2654 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, 1974, pp. 423-425.

da *del joc de pilota*, se erigía una cruz gótica hoy ausente²⁶⁵⁵. 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 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»²⁶⁵⁶. 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*»²⁶⁵⁷.

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.

2.1.4. 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.

[FIG. 363] La primera de ellas se encuentra, suponen algunos, en uno de los tonos de los brazales de la sillería de la catedral de Barcelona, obra de Pere Sanglada y su taller²⁶⁵⁸ comenzada en 1380 y concluida en 1499²⁶⁵⁹. Considerada como uno

2655 El carácter real del cenobio permite conjeturar que pudo haber en ella figuración regia.

2656 Estas instrucciones fechan a 1 de junio de 1378: DEL ARCO, 1945, pp. 79-80 y p. 295.

2657 En el apartado «*Del que deu fer lo Abat e Covent de Poblet lo jorn que lo cos entra en lo Monestir*»: LONGARES, 1886, p. 27.

2658 Se conocen hasta trece maestros que intervinieron en la obra, la mayoría de origen francés: Lorenç, Jacme Brot, Jami lo Normant, Francesch Merate, Luch Despou, Antoni Canet, Berenguer Roff, etc.: KRAUS, 1984, p. 115. También intervinieron Pere Oller y Jordi de Déu. Sobre ellos remito a BESERÀN, 1985-1988, pp. 159-162; y VALERO, 1999, p. 296. 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, 1979, pp. 26-27.

2659 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: MANOTE, 1997a, p. 57.

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 XV²⁶⁶⁰, la temprana sillería barcelonesa²⁶⁶¹ muestra una temática 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 Mateo²⁶⁶², 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 conjunto²⁶⁶³. 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 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 Bonafé²⁶⁶⁴.

Conviene apuntar que es forzado atribuir el busto del rey a un monarca en concreto, aunque no por ello la interpretación de 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 determinado²⁶⁶⁵.

Tipológicamente su relieve puede asimilarse al estilo francés, donde consta que viajó con el fin de estudiar los «*pus bels e solempnes cors*»²⁶⁶⁶, si bien se han halla-

La referencia documental procede de DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 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: TERÉS, 1979, pp. 51-52.

2660 DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 188.

2661 Es unos 60 años anterior a la siguiente sillería gótica conservada, la de Belmonte: KRAUS, 1984, p. 115.

2662 MATEO, 1979, p. 247.

2663 Entre el conjunto de cabezas, Isabel Mateo también distinguía los retratos de los obispos Cascales o Escales y Juan Armengol. Ibidem, pp. 247-248.

2664 KRAUS, 1984, p. 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, 2002, p. 326.

2665 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 MATEO, 1977, p. 128.

2666 KRAUS, 1984, p. 118.

do interesantes analogías con misericordias inglesas poco anteriores, como las de la catedral de Lincoln, fechadas hacia 1370²⁶⁶⁷.

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 religiosos²⁶⁶⁸, los artesanos también pudieron servirse, entre otros²⁶⁶⁹, 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.

[FIG. 364] También formaría parte de este breve epígrafe la figuración que se inserta en la moneda que muestra el Niño Jesús de la escena central del retablo mayor de la Seo de Zaragoza²⁶⁷⁰, obra promovida en sus inicios por el arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456) poco después de asumir su mandato en la sede cesaragustana²⁶⁷¹. Aunque el comienzo de las obras se documenta el 30 de mayo de 1435, no es hasta abril de 1467, bajo mandato de Juan I de Aragón, cuando se encarga la parte del retablo que incumbe al presente 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 Johan²⁶⁷². Según explican los «*capítols concordats entre l'onorable prior e capitol de la Seu de Çaragoça e maestre Ans maestre 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 fil 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*»²⁶⁷³. El resultado final de todo el trabajo hizo que Je-

2667 Para establecer analogías son de gran ayuda las obras de REMNANT / ANDERSON, 1969, y la de TRACY, 1987. Las similitudes con el arte inglés y el franco-flamenco ya fueron advertidas por KRAUS, 1984, pp. 118-119.

2668 TERÉS, 1997b, p. 143.

2669 La vida cotidiana, la literatura popular o el mundo de los *exempla*: ibídem.

2670 La obra monográfica más completa, y la que aquí se ha seguido, es la de LACARRA, 2000b.

2671 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: LACARRA, 2002a, p. 107. Sobre el mecenazgo de los sucesivos arzobispos, Dalmau de Mur, Juan de Aragón y Alonso de Aragón, remito a LACARRA, 2000b, pp. 15-57. Sobre este último véase también el temprano análisis de DEL ARCO, 1953, en concreto el epígrafe «don Alonso y las letras y las artes», pp. 37-44.

2672 LACARRA, 2002a, p. 112.

2673 Se transcribe el documento completo ibídem, pp. 112-113.

rónimo Müntzer exclamara que no había en toda España «un retablo de alabastro más precioso»²⁶⁷⁴.

Conforme a las afirmaciones de Lacarra, de los tres grupos escultóricos labrados por Danso el más cuidado es el que concierne a este estudio: el dedicado a la Epifanía, según ella inspirado en modelos compositivos franco-flamencos tras observar importantes parecidos con una miniatura de la escuela de París, en concreto la Epifanía del *Breviario del duque de Bedford*, iluminado hacia 1415-1435²⁶⁷⁵.

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 la historiadora, como si quisiera llamar la atención sobre su identidad y significado²⁶⁷⁶. [FIG. 365] Con gran acierto la autora la identificaba con los *johanins* o ducados de Juan II²⁶⁷⁷ pues, aunque se observan ciertas diferencias iconográficas entre ellas²⁶⁷⁸, 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 zaragozanos²⁶⁷⁹ desde el arzobispo don Juan I de Aragón, precisamente quien había encargado el grupo de la Epifanía²⁶⁸⁰.

[FIG. 366] 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 Sandro Botticelli²⁶⁸¹ y por Hans Memling²⁶⁸² 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 ba-

2674 Extraído del fragmento que aporta YARZA, 1993b, p. 163.

2675 LACARRA, 2002a, p. 113.

2676 *Ibidem*, p. 114.

2677 *Ídem*.

2678 Estas discrepancias ya han sido puestas de manifiesto en el capítulo dedicado a numismática.

2679 LACARRA, 2000b, p. 149.

2680 Más detalles en el capítulo referido a monedas.

2681 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: SCHNEIDER, 2002, p. 45.

2682 Se conserva en Amberes, en el KMSK, 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*.

se 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?

2.2. Imágenes de índole civil

El segundo bloque lo conforman aquellas obras totalmente ajenas al contexto religioso y que no forman parte de elementos arquitectónicos. 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.

2.2.1. 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-institucionales²⁶⁸³. 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 desconoce²⁶⁸⁴, 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 Barcelona²⁶⁸⁵. Así, el 20 de septiembre de aquel año, el rey orde-

2683 MARTINDALE, 1988, pp. 8-9. Más información sobre las galerías de ilustres personajes en las páginas dedicadas a pintura.

2684 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, 1960³, p. 124. No obstante, según se informa en la obra de 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 Blancha*»: RÀFOLS (dir.), 1990, p. 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, 1990, p. 158.

2685 El lugar exacto para acoger las esculturas se precisó en una carta que el rey envió a su *conseiller* Berenguer de Relat en 1360 en la cual solicitaba que se dejase suficiente espacio entre los

naba 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 a construir per el palau Rey al de Barchinona, dinou estatuës d'alabastre [de Beuda], onze dels primers comtes de Barcelona y vuit dels darrers comtes-reys d'Aragó*»²⁶⁸⁶. 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 sala²⁶⁸⁷.

Conforme a la información de Carreras Candi, el maestro Aloi concluyó las estatuas en Gerona en 1350²⁶⁸⁸, aunque otras notas bibliográficas retrasan la fecha de finalización hasta principios de la década de los 70²⁶⁸⁹ como consecuencia, quizás, de la transformación de sala mayor en 1359 que originaría una redefinición de la empresa genealógica²⁶⁹⁰.

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 control²⁶⁹¹. Parece ser que, aunque ya presente en el mundo griego y luego en el romano como objeto de pintura mural en las habitaciones patricias²⁶⁹², la muestra más espectacular de uso de ga-

arcos para instalar convenientemente las figuras y las insignias de sus predecesores: ESPAÑOL, 2001c, p. 20.

2686 Fragmento extraído de ADROER, 1978, p. 32.

2687 Sobre la historia y ciertos detalles de su construcción véase, entre otros, MADURELL, 1937-1940, p. 93.

2688 CARRERAS CANDI, s/a, p. 407. Citado en ADROER, 1978, p. 32, n. 107.

2689 Durán refería que en 1371 había sido pagado el *nolit* –impuesto que gravaba las mercancías por su transporte de un puerto a otro– de cuatro de ellas que habían llegado a la ciudad de Barcelona: DURÁN, 1975b, vol. I, p. 270. De esta información puede advertirse, como señalaba Español, que Pedro IV estuvo comprometido con esta empresa no menos de 29 años: ESPAÑOL, 1992b, p. 220.

2690 ESPAÑOL, 2001c, p. 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.

2691 CAMILLE, (2000)[1989], p. 305.

2692 RÉFFICE, 1995, p. 488.

lerías de retratos se encuentra en las ya señaladas estatuas imperiales que se erigían en las plazas públicas de las villas bizantinas²⁶⁹³, vestigio de las cuales quizás pueda ser el colosal de Barletta²⁶⁹⁴. Y de acuerdo con Grabar²⁶⁹⁵, 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. Ejemplo muy temprano es, aunque en el soporte de la miniatura, la *Crónica de Ek-khart 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 Cefalú²⁶⁹⁶. 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 1258²⁶⁹⁷. Las treinta y ocho estatuas policromadas con las imágenes de los reyes y reinas de Oviedo,

2693 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 basilica 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, 1936, pp. 27-30. Otras figuraciones imperiales en el palacio de Gala Placidia se constatan en *Anthologia graeca*, XVI, 41, de Agatías según informa MANGO, 1972, pp. 118-119.

2694 Aunque es de dudosa interpretación, se cree que representa la fuerza victoriosa del poder imperial: *ibidem*, p. 16

2695 *Ídem*, p. 30.

2696 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: RÉFFICE, 1995, p. 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.

2697 Un completo estudio en TORMO, 1916, pp. 17-29.

León y Castilla, estaban destinadas, en principio, a ilustrar visualmente las nociones de legitimidad y de poder de la realeza²⁶⁹⁸ aunque quizás también estuviera detrás del proyecto del Sabio la consideración de que uno de sus principales deberes como soberano era el de divulgar, preservar y defender la buena fama de sus antepasados²⁶⁹⁹. 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»²⁷⁰⁰.

[FIG. 367] 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 Francia²⁷⁰¹, 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 columnas²⁷⁰². Es significativo que el monarca franco apodado como *le Bel* fuera, ¿imbuido por la ideología de Vicente de Beauvais²⁷⁰³, 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 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

2698 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: YARZA, 1992c, p. 36.

2699 En sus leyes establecía: «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, 1996a, p. 182, n. 13.

2700 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987, p. 95. 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: LEROY, 1986, p. 309.

2701 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.

2702 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, 1986, p. 217. La mayor parte de ellas debieron de ser colocadas en el momento de su muerte. Sobre ellas, entre otras referencias bibliográficas, GABORIT, 1998, pp. 27-28 y 74-75; o RECHT, 1986, p. 189. La serie se completó hasta el incendio de 1618: BARON, 1998, p. 56.

2703 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, (2000)[1989], p. 310.

imagen para incitar a los fieles a la adoración²⁷⁰⁴, 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 persona²⁷⁰⁵.

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 Pisa²⁷⁰⁶. Parece ser que cuando Carlos IV accedió al trono, en el año 1322, la condesa hizo hacer «*une noevre teste a roy pour le roy qui ore est*»²⁷⁰⁷ para completar la serie de su castillo.

Parece ser que el término *statua*, que viene a significar imagen, lleva intrínsecos unos valores de inmutabilidad y estabilidad perseguidos, entre otras aspiraciones, por quienes se hacían representar escultóricamente²⁷⁰⁸. En este sentido, el proyecto genealógico del Ceremonioso no debió de ser una excepción; 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 es-

2704 Un ejemplo de la estatuaria promovida por este Sumo Pontífice, es una representación de Bonifacio VIII realizada en 1300 por Manno Bandini da Siena: BARLETT, 2002, pp. 150 y 328.

2705 CASTELNUOVO, 1993, pp. 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 superpuso la segunda corona, que representa el poder regio: LOPES, 1997, p. 69.

2706 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, 1998, p. 56.

2707 *Ibidem*.

2708 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, 2000 [1989], p. 300.

tá, 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 serial²⁷⁰⁹.

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 antecesores²⁷¹⁰, 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 heredero²⁷¹¹.

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 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*»²⁷¹², esto es, los condes que se sucedieron hasta la unión entre los condes

2709 CLAUSSEN, 1999, p. 40.

2710 Este objeto moral ya se advierte en época romana. 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»: CARDERERA, 1899, p. 202. Este valor moral puede relacionarse con la tradición histórica que el Ceremonioso se complacía en subrayar. Como apuntaba 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: VERRIÉ, 1989, p. 181.

2711 FALOMIR, 1996a, p. 180, n. 14.

2712 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.), 2002, pp. 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 Be-

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*»²⁷¹³, 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 dels darrers comtes-reys d'Aragó*» que, de acuerdo con las identificaciones propuestas, se ha creído podrían representar al Ceremonioso.

[FIG. 368] La primera de ellas es la figura de alabastro tradicionalmente atribuida a Cascalls²⁷¹⁴ e identificada como san Carlomagno que, de hacia 1350²⁷¹⁵, 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 XV²⁷¹⁶.

renguer 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: PERICOT GARCÍA (dir.), 1935, vol. II, p. 422. ¿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'Aragó*» que se cita en el documento?

2713 Como se aprecia en las *Ordinacions fetes per lo molt alt senyor en pere terç rey d'arago sobre lo regent de tots los officials dela sua cort*, por ejemplo, que se conserva en la BnF (Ms. esp. 8). Más ejemplos en el capítulo dedicado al género de la miniatura.

2714 Su nombre aparece, en la documentación, como Castayls, Castalls y Cascalls, y es referido como «*magistrum imaginarum*», «*lapidam ex altera*», «*mestre de imatges*» o «*escultor ymaginibus lapidum*»: DURÁN CAÑAMERAS, 1924, p. 36, y PÉREZ JIMENO, 1979, p. 65. Las investigaciones sobre la actividad de Aloí de Montbrai, con quien Cascalls se asoció desde 1347 a 1361, cuestionan esta atribución. Sobre esta problemática, remito a FREIXAS, 1989, p. 278.

2715 José Ramón Mélida la creía de la segunda mitad del siglo XIII, según transcribía 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. GIRBAL, 1889, p. 14, n. 2.

2716 ESPAÑOL, 2001c, p. 38. Hoy puede observarse en el MCG. La escultura se dio a conocer en 1877, cuando Girbal publicaba, en la revista *La Academia*, núm. 2 de marzo, un estudio ti-

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 Aragón²⁷¹⁷. 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 como decoración de la espada, de la daga que pende del cingulo o de las fimbrias de su túnica o brial, por ejemplo²⁷¹⁸.

La preciosa escultura, de gran naturalismo de acuerdo con el arte catalán de finales del trescientos promovido por Pedro IV²⁷¹⁹, y que conserva restos de policromía²⁷²⁰, 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 pi-

tulado «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, 1889, p. 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 MARAVALL, 1973², vol. I, p. 445.

2717 El primero en sugerir tal hipótesis fue, de acuerdo con 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, p. 14.

2718 BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, 1894, p. 135.

2719 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, 1908, vol. I, doc. CLXXXIV, p. 185. Este documento llevó a 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, s/aa, vol. II, pp. 6-11.

2720 La obra debió pintarla su propio creador, aunque fue repintada en el primer cuarto del siglo XV por Ramón Solà según noticias de 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 ACG (Sig. 2-b-5, fol. 58r): FREIXAS, 1972, p. 60, n. 21.

cos 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 enfermizo²⁷²¹; 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.

Motivo de debate también ha sido la significación del pedestal, que se conforma por cuatro animales fantásticos que pisotea el soberano²⁷²². 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 enemigos²⁷²³.

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 personaje²⁷²⁴. En este sentido, convie-

2721 BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, 1894, p. 136. En esta misma línea se mostraron TORMO, 1916, p. 55, y SÁNCHEZ CANTÓN, 1948, pp. 67-68, por ejemplo. Este último se preguntaba, además, si la escultura pudo haberse realizado como exvoto.

2722 Algo similar se observa en la estatua de Ordoño II de la catedral de León.

2723 BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, 1894, p. 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 Girbal hacía constatar sus desacuerdos en notas a final de texto. Siguiendo en parte las tesis del Barón, Durán y Cañameras sostuvo que los monstruos podían representar la hidra de la Unión. Citado en PÉREZ JIMENO, 1979, p. 68, n. 20. Más recientemente, 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 la víbora, hollarás al león y al dragón»: MOLINA, 2000, p. 146. Un temprano y conocido ejemplo de Cristo pisoteando a las bestias es el marfil dedicado a la vida de Cristo de la Bol, de hacia el año 800. Se reproduce en LASKO, 1999, p. 55.

2724 CARRERO, 2000a, p. 87.

ne 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 Carlomagno²⁷²⁵ hecho que, para Molina, es la justificación de su carácter áulico, 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 catedral²⁷²⁶. Conviene recordar que, tal y como ya 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 monarquía²⁷²⁷. No obstante, 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 Gerona²⁷²⁸.

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 desconocimien-

2725 Según refiere Villanueva en su *Viage literario* de acuerdo con BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, 1894, p. 137.

2726 MOLINA, 2000, pp. 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, 1999, p. 55. La participación directa y personal de Carlomagno en la liberación de Gerona de la dominación musulmana fue desmentida por el canónigo Dorca según BARÓN DE LAS CUATRO TORRES, 1894, p. 137.

2727 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»: PICCAT, 1995, p. 257. Citado en NÚÑEZ, 1999, p. 51.

2728 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, 1973³, pp. 450-451.

to de los prototipos iconográficos imperiales o porque quisiese hacer reconocible la imagen del emperador mediante el uso de formas convencionales²⁷²⁹. No obstante, tal y como deducía Molina, estas analogías también podían ser 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 Aragón²⁷³⁰.

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. 369] 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»²⁷³¹, realizada hacia 1350 y atribuida a Jaume Cascalls por los paralelismos con otras obras consideradas como suyas o de su taller²⁷³². 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 destino²⁷³³. Y es que llama la atención, pese a ciertos atributos sacros que ostenta²⁷³⁴, su carácter regio; de hecho, cuando fue adquirida por el Museu Nacional se

2729 GIRBAL, 1889, p. 15, n. 2. Esta teoría es la que también defiende Durán y Sanpere cuando afirma que «como era costumbre de hacer [el escultor] representaba al rey antiguo a la usanza moderna»: DURÁN, 1932, pp. 44-45.

2730 MOLINA, 2000, p. 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, 1932, p. 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.

2731 FITÉ, 2000, p. 148.

2732 Se conserva y exhibe en el MNAC.

2733 CARRERO, 2000a, p. 87; y ESPAÑOL, 2001c, p. 39.

2734 Como la Tau de los antonianos, añadida cuando se le convirtió en santo: FITÉ, 2000, p. 148.

la consideró como un rey reaprovechado de una Epifanía²⁷³⁵. Aunque la mayoría de autores coincide en el carácter regio primigenio de la escultura²⁷³⁶, Durán sostuvo que no debía causar extrañeza un san Antonio Abad con una insignia como la corona, 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 Tau²⁷³⁷. 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, marginal²⁷³⁸.

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, 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 castillos²⁷³⁹, quizás decorados con algunas esculturas que proclamaban la ilustre familia de la cual el conde formaba parte²⁷⁴⁰.

En segundo lugar, 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 Poblet²⁷⁴¹, hacían razonable situar su origen en aquel cenobio²⁷⁴², 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 que sostiene la figura estaría plenamente justificado²⁷⁴³. La presencia de la espada no debe causar especial desconcierto pues es un elemento regio, como se ha vis-

2735 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, 1991, p. 154.

2736 *Ibidem*; TERÉS, 1992a, p. 232; SUREDA, 1997, p. 386; CARRERO, 2000a, p. 87; FITÉ, 2000, p. 148; o ESPAÑOL, 2001c, p. 39, por ejemplo.

2737 DURÁN, 1932, vol. I, pp. 99-101.

2738 TERÉS, 1992a, p. 233.

2739 FITÉ, 2000, p. 148.

2740 Ya se ha mencionado la generalización de este tipo de decoraciones figurativas a partir del siglo XIV.

2741 TERÉS, 1992a, p. 232.

2742 *Ibidem*, p. 233.

2743 ESPAÑOL, 2001c, p. 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, 1992a, p. 232.

to, 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 adelante²⁷⁴⁴.

La figura, colocada en pie sobre un pedestal poligonal cuyas caras presentan escudos cuyos blasones hoy se han perdido²⁷⁴⁵, 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 arrugado²⁷⁴⁶, 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.

Antes de concluir con este epígrafe destinado a las obras concebidas como parte de genealogías conviene citar 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 protectores²⁷⁴⁷.

2.2.2. Retratos

El último bloque lo conforma una problemática obra que ha sido considerada como verdadero retrato de un rey de Aragón; no obstante, es confusa por no haberse conservado. Dejando al margen las ya aludidas dificultades que entraña la aplicación del término «retrato» en las obras aquí objeto de estudio²⁷⁴⁸, 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

2744 Relación ya observada en ESPAÑOL, 2001c, p. 126.

2745 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 podría exhibir la heráldica propia del personaje representado o la de su promotor.

2746 Las arrugas que surcan la frente del supuesto rey llevaron a 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, 1948, p. 68. Seguía a Mayer en lo que concierne a la identificación de esta escultura con Pedro IV: MAYER, 1960³, p. 126.

2747 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, 1855-1864, lám. VII. Este autor también mencionaba una efigie de Fernando I en el claustro

2748 Pues ya han sido puestas de manifiesto en anteriores capítulos.

1351²⁷⁴⁹. Muy explícito, en el documento, fechado en Perpiñán el 20 de octubre de aquel año y publicado en su totalidad por Antoni Rubió²⁷⁵⁰, 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*»²⁷⁵¹.

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 Barcelona²⁷⁵², aunque también es posible suponer que el soberano encomendase representaciones suyas destinadas a otras residencias que frecuentó y que, consta, se encargó de embellecer²⁷⁵³. 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 consistían²⁷⁵⁴. 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.

2.3. 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.

2.3.1. Capiteles

[FIG. 370] El repertorio podría iniciarse con el temprano capitel dedicado a Moisés de la catedral de Jaca, posterior a 1070, pues 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 I²⁷⁵⁵. Según sus

2749 Esta autoría es desvelada por otros documentos que cita RUBÍO en 1908, vol. I, doc. CLVI, p. 157, n. 1.

2750 (ACA: reg. 1320, fol. 90 v.): *ibidem*, doc. CLVI: pp. 156-157.

2751 La parte más importante del fragmento se ha destacado con letra redonda. Pedro IV volvía a solicitar la estatua dos días después, según la carta conservada en el ACA: reg. 1138, fol. 77: *ídem*, p. 157, n. 1.

2752 ESPAÑOL, 1992b, p. 220.

2753 Supuesto ya advertido por BRACÓNS, 1989, p. 214.

2754 DURÁN, 1932, p. 42. Citado en BRACÓNS, 1989, p. 214.

2755 SIMON, 2001, pp. 209-219. Sobre la promoción de Sancho Ramírez, MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011.

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 obispado²⁷⁵⁶. Aceptada por algunos investigadores²⁷⁵⁷, su hipótesis propone que la escena, que conforme a su teoría presenta a Moisés transfiriendo las leyes a un individuo²⁷⁵⁸, 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–²⁷⁵⁹. 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 Moisés²⁷⁶⁰.

Las dos siguientes representaciones se encuentran, si se siguen los postulados de Melero²⁷⁶¹, en el claustro de Elna, concretamente en la galería sur, única panda que integra escultura románica. Conforme a sus 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 catedralicia²⁷⁶².

[FIG. 371] El primero de ellos, que fue identificado por Durliat como los *Reyes Magos ante Herodes*²⁷⁶³ aunque sin gozar de demasiada conformidad por parte del resto de autores²⁷⁶⁴, se localiza en la cara este del primer pilar intermedio de la galería Sur y ha sido fechado hacia 1200²⁷⁶⁵. La superficie pétrea presenta, a la dere-

2756 *Ibidem*, p. 219.

2757 MELERO, 2003a, p. 145, n. 14.

2758 Es la misma escena que decora uno de los folios de la *Vivian Bible* (BnF, Cód. Lat. 1, fol. 27v) según identificó KESSLER, 1977, pp. 61-62. Citado en SIMON, 2001, p. 215, n. 16.

2759 *Ibidem*, p. 218.

2760 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*.

2761 MELERO, 2003b, pp. 247-264.

2762 *Ibidem*, p. 253.

2763 DURLIAT, 1954, p. 156. Citado en *idem*, p. 256, n. 32.

2764 Ya en 1970 Grau mencionaba la posibilidad de que se tratase de una escena de caballería, aunque no lograba concretar más: GRAU, 1970, p. 28. Citado en *idem*, p. 256, n. 34. Por su parte, De Dalmases y José indicaban la dificultad de lectura de dicho capitel: DALMASES / JOSÉ, 1986, p. 257. Un estado de la cuestión sobre estas dificultades en MELERO, 2003b, p. 256.

2765 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 TCM (Nueva York), el púlpito de San Michele de Groppoli, o los de la catedral de Volterra o de Pistoia. *Ibidem*, p. 259.

cha, 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 inducen 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.

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 citada anexión²⁷⁶⁶. La parte recopilada del repertorio figurativo fechado hacia la misma época que alude a tal ceremonia de vasallaje permite, cuando 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 civil²⁷⁶⁷, se inclinan con gran respeto ante el soberano. 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 1300²⁷⁶⁸.

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 Tregua²⁷⁶⁹ tras la asamblea que se celebró en Perpiñán en 1173 y en la que participaron tanto la corte real como los magnates roselloneses²⁷⁷⁰. [FIG. 372] El hallazgo de un relieve muy similar en Tortosa ha permitido conjeturar que también en aquella sede se localizaba una esce-

2766 Ídem, pp. 257-158.

2767 Una excepción, aunque foránea, podría ser la conocida miniatura que, aunque ya de hacia 1240, decora los folios 219v y 220r del *Psalterio 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.

2768 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.

2769 Esta nueva lectura la ofrecía en MELERO, 2003b, p. 258, aunque no se refiere a ella en MELERO, 2003a, p. 143, n. 14.

2770 MELERO, 2003b, p. 258.

na 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 eclesiástico²⁷⁷¹. 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. 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 cuando menos en el ámbito de la Corona de Aragón, muestran tipologías muy diversas en las que los protagonistas son civiles y eclesiásticos, estos últimos con un papel primordial en esta clase de reuniones²⁷⁷².

[FIG. 373] Si se siguen los razonamientos de Melero, el relieve rosellonés estaría en relación con otra pieza del mismo claustro que, algo anterior en cronología²⁷⁷³ 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 Rosellón²⁷⁷⁴. 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*²⁷⁷⁵. 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 Elna²⁷⁷⁶. De acuerdo con la investigadora, la ciudad

2771 *Ibidem*, n. 40.

2772 Según indicaciones de COLL, 1995b, p. 42. Los ejemplos recogidos en el presente discurso que lo ilustran 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 solo, 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.

2773 Fechó el capitel hacia 1180-1190: MELERO 2003b, p. 259.

2774 *Ibidem*, p. 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: GARGALLO, 1993, p. 70.

2775 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, 2003b, p. 259.

2776 *Ibidem*, p. 253. El episcopologio de Elna, que fue publicado por Monsalvatge, ofrece numerosas noticias que certifican que los condes de Barcelona, Besalú y Cerdaña prestaban jura-

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 obispo²⁷⁷⁷.

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 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 Iglesia²⁷⁷⁸. Lo cierto es que el contexto político o histórico que atravesaba por entonces la diócesis de Elna favorece, o cuando menos no desautoriza, esta 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 efigiados²⁷⁷⁹, 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? 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*²⁷⁸⁰ 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 XII²⁷⁸¹; o la escena de la dedicación, por parte de Carlomagno, de su capilla a la Virgen, ya de 1215²⁷⁸². En el ámbito de la Coro-

mento de fidelidad y protección a los obispos de Elna. Sobre esta cuestión, MONSALVATGE, 1911, vol. XXI, t. I, pp. 178-179. Citado en MELERO, 2003b, p. 253, n. 21.

2777 Ibidem, p. 254.

2778 Es una indicación de la voluntad divina de que el poder laico debe estar sometido al poder eclesiástico, es decir, una consecuencia de la Querella de las Investiduras: ídem.

2779 La autora llamaba la atención sobre la falta de insignias reales, aunque nada indicaba de la ausencia de las condales y obispaes.

2780 BMSO (Ms. 698), fol. 7v.

2781 Se conserva en el SQ (Alemania): BARLETT, 2002, p. 97.

2782 Se conserva en el Tesoro de la catedral de Aquisgrán. Ibidem, p. 53.

na 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. 374] 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 escudos, uno de los cuales todavía conserva su campo palado: no hay duda de que se ha querido representar a un rey de Aragón²⁷⁸³.

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 claustro²⁷⁸⁴. 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 monástica²⁷⁸⁵.

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 claustro²⁷⁸⁶. 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 real²⁷⁸⁷, conexiones, como queda dicho, ya expresadas iconográficamente por medio de otros sistemas decorativos. [FIG. 375] 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

2783 Sobre esta interpretación, SERRANO COLL, 2006c. Sobre los maestros que intervinieron en esta estancia monacal, ESPAÑOL, 1985, pp. 123-131.

2784 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, 2003, p. 205.

2785 ESPAÑOL, 2002, p. 47.

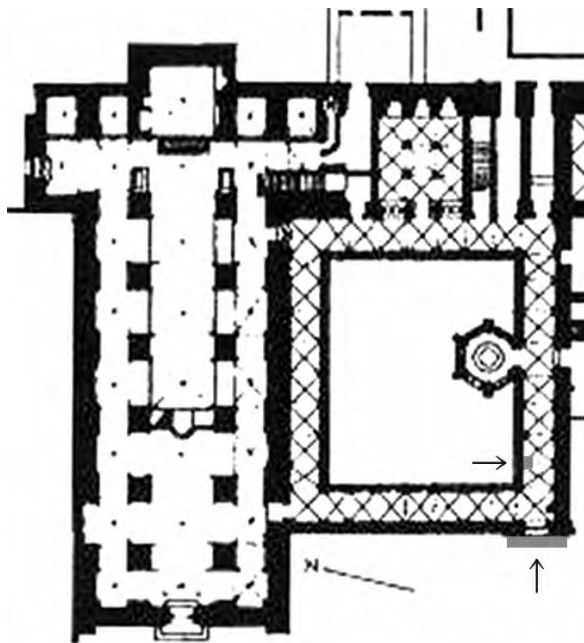
2786 Ibídem, p. 50. Sobre algunos de los artífices que trabajaron en las galerías norte y este remito a ESPAÑOL, 1980, esp. pp. 42-46.

2787 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 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 que da acceso desde el exterior, por medio de la llamada *porta reial*, a las dependencias claustrales.

2.3.2. 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.



375. Santes Creus. Detalle de la planta. En gris, y señalada con flechas, ubicación del capitel y de la *porta reial*. La planta procede de BARRAQUER, 1906, vol. I

[FIG. 376] El primer ejemplar recopilado procede del pabellón de la fuente del monasterio de Santa María de Veruela²⁷⁸⁸, del que se ha afirmado fue el primer cenobio cisterciense fundado en la Corona de Aragón²⁷⁸⁹. 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 Aragón²⁷⁹⁰. En su campo, un jinete, sobre caballo encubertado que se dirige a la derecha, embraza 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, cuando menos, de alguien relacionado con esta ilustre casa.

2788 Este pabellón y el del monasterio de Rueda son los únicos lavabos cistercienses conservados en Aragón: MARTÍNEZ BUENAGA, 1998, p. 76.

2789 En 1146, conforme datos de UBIETO, 1999, pp. 115-116.

2790 Escudos heráldicos que pasaron desapercibidos a los ávidos ojos de MENÉNDEZ PIDAL, s/a.

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 Atarés²⁷⁹¹. 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 Jaime I²⁷⁹²; 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 conflictivo²⁷⁹³. 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 otorgaba²⁷⁹⁴. 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 había pensado ser enterrada en aquel templo cerca de sus predecesores²⁷⁹⁵. Por otro lado, los abades disfrutaron del privilegio de ocupar el cargo de Capellán Mayor de las reinas de Aragón²⁷⁹⁶, 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 XIII²⁷⁹⁷ hasta el tercer tercio del siglo XIV²⁷⁹⁸. Probablemente este desconcierto cronológico derive de la

2791 Sobre las relaciones de los abades con los sucesivos monarcas aragoneses remito a BLANCO, 1949.

2792 UBIETO, 1999, p. 116.

2793 MARTÍNEZ BUENAGA, 1998, p. 97.

2794 *Ibidem*, n. 25.

2795 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, 1945, pp. 59-60.

2796 *Ibidem*, p. 59.

2797 MARTÍNEZ BUENAGA, 1998, p. 176.

2798 UBIETO, 1999, pp. 118-119.

substancial reconstrucción de la que fue objeto el edificio bajo el abaciado de Sancho de Marcilla Muñoz (1362-1383)²⁷⁹⁹ tras la ruina ocasionada por la guerra de los dos Pedros²⁸⁰⁰.

[FIG. 377] 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. 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 IV²⁸⁰¹?

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 Atarés²⁸⁰². Es precisamente en el reino de Navarra donde se encuentran los más tempranos y abundantes ejemplos de claves

2799 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, 1949, p. 96.

2800 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 dispó 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*, pp. 102-103.

2801 La única excepción fue el sello secreto atribuido a 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: OUDOT, 1959, p. 36. En el capítulo dedicado a sigilografía ya advierto las serias dudas con respecto a esta identificación.

2802 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 con el reino navarro; recuérdese que su abuelo Sancho Ramírez fue, además de rey de Aragón, rey de Pamplona.

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 II²⁸⁰³.

[FIG. 378] De iconografía similar aunque más tardía, pues el altar fue consagrado en 1338, es la clave de la iglesia de Sant Domènec de Gerona localizada en el tramo central de la edificación²⁸⁰⁴. En su campo se observa un rey coronado que alza una ostensible espada al tiempo que presenta, con su derecha, un visible escudo invadido por su señal real. Su caballo, engalanado con gualdrapas blasonadas, marcha hacia su izquierda, orientación que en este caso no debe extrañar pues, desde 1343, Pedro IV abría piezas céreas que seguían el modelo anglofrancés. Este cambio de dirección hacia el que cabalga el jinete y que protagonizó el Ceremonioso tuvo importantes consecuentes puesto que, a partir de su reinado, todos sus sucesores prosiguieron con esta misma trayectoria en sus improntas sigilares, piezas que siempre hay que tomar como modelo para este tipo de figuraciones. Posiblemente pueda sorprender el lenguaje artístico de esta clave, rudimentario en comparación con la clave de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, que de inmediato se analizará, y con los espléndidos sellos que por entonces se modelaban en la cancillería regia aragonesa. Quizás responda a la voluntad del escultor, que acaso quiso, mediante un trabajo tosco, ofrecer un aire añejo a la efigie de don Jaime. O quizás responda a la manera de hacer del taller que decoró la bella construcción que, autorizada por el obispo Berenguer de Castellbisbal el 31 de enero de 1249 y con quien el Conquistador mantuvo estrechas relaciones²⁸⁰⁵, se configura como el primer edificio gótico de la ciudad de Gerona.

[FIG. 379] 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 perpuñe palado sobre cota de malla 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.

2803 Ambas piezas se estudian en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b, pp. 375-376; y en MARTÍNEZ DE AGUIRRE / MENÉNDEZ PIDAL, 1996, p. 163.

2804 Esta clave ya fue analizada en SERRANO COLL, 2008, pp. 168-169.

2805 Obispo de Gerona y confesor del monarca, le fue cortada la lengua por romper el secreto de confesión a instancias de don Jaime, motivo por el cual el soberano fue excomulgado por segunda vez.

La exhumación de un documento escrito el 11 de junio de 1380 en la cancellería del Ceremonioso²⁸⁰⁶ 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 1379²⁸⁰⁷ 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 toda la bóveda²⁸⁰⁸, 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 año²⁸⁰⁹. 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 heridos²⁸¹⁰ 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*»²⁸¹¹. Estas losas confirman el carácter original de la clave: la de rememorar 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 Empúries²⁸¹².

2806 Se conserva en el ACA (Reg. 1364, fol. 144) y se publicó en RUBIÓ, 1908, vol. II, doc. CCXXIX, p. 217.

2807 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, 1975b, vol. II, p. 590, n. 1.

2808 BASSEGODA, 1987, pp. 30-31.

2809 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, 1908, vol. II, doc. CCXXIX, p. 217, n. 1.

2810 Aquella noche hubo víctimas en el hospital de la ciudad, que hicieron constar la circunstancia y el lugar del accidente: DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. II, p. 590.

2811 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 DE CAPMANY, 1963, p. 1023.

2812 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

[FIG. 380] 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 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 IV²⁸¹³, 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. Una de ellas efigia, probablemente, a Blanca de Anjou († 1310)²⁸¹⁴ conforme a un esquema similar al que se observa en zócalos y guardapolvos de algunos retablos de la época²⁸¹⁵. [FIG. 381] En la segunda, que se ubica en la cuarta clave de la nave central, arropados por una Virgen de la Misericordia, aparecen, entre varios personajes civiles y religiosos conforme al esquema habitual de este tipo iconográfico²⁸¹⁶, dos individuos coronados. El rey se localiza, en pie, a la derecha de María y se acompaña de varios individuos, entre los cuales destaca el Sumo Pontífice arrodillado en primer térmi-

san Jorge, el carácter heráldico de la imagen insinúa, a su entender, la evocación de un destacado promotor. ESPAÑOL, 2002, p. 115. Una publicación reciente mantiene la tradicional identificación con san Jorge. Vid. FREIXAS, 2003, vol. II, p. 53.

2813 DURÁN I SANPERE, 1975b, vol. II, p. 591.

2814 BASSEGODA, 1995, p. 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. BRACÓNS / TERÉS, 2000, vol. I, pp. 286-287.

2815 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.

2816 Sobre esta cuestión remito al anterior capítulo dedicado a la pintura.

no²⁸¹⁷. En el otro lado, se aprecia a una reina en compañía de una joven junto con otras damas estantes.

Los documentos conservados indican que esta clave fue colocada en 1381²⁸¹⁸, 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 Aragón²⁸¹⁹ 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 Misericordia²⁸²⁰, pues esta clave fue colocada bajo el segundo año de pontificado del obispo Pedro de Planella cuyas armas se localizan a los lados del tambor²⁸²¹ de esta pieza escultórica.

[FIG. 382] 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 ábside²⁸²², 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 indica 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 autores²⁸²³, 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 bé-

2817 Bassegoda identificó al resto de presentes como un cardenal, el obispo y un canónigo: BASSEGODA, 1973, p. 142.

2818 *Ibidem*.

2819 Isabel de Aragón (†1424) casó con el conde de Urgell Jaime II, apodado como el Desventurado: CENTELLAS (coord.), *Reyes de Aragón*.

2820 Con lo que el rey debería identificarse con Jaime I. Esta sugerencia fue advertida en BASSEGODA, 1973, p. 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. TRENS, 1946, p. 322.

2821 Fue descrita por Bassegoda como «pez de oro sobre campo de oro y de negro»: BASSEGODA, 1973, p. 142. Sin embargo, conforme a los armoriales antiguos, debería ser «*D'or e una faxa 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, 1983, vol. I, p. 248, núm. 342.

2822 DURLIAT, 1989, p. 131. En 1329 se encargaron las vidrieras al maestro de Siena Matteo di Giovanni: COLL, 1977, p. 41.

2823 MATHEU, 1954, p. 117, o COLL, 1977, p. 41, por ejemplo.

lico 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 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 terminada²⁸²⁴.

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 mortales²⁸²⁵. 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 sus propios restos y los de sus sucesores en el cetro de la inesperadamente efímera corona insular.

2.3.3. 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. 383] 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 1332-1336²⁸²⁶. 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 soberanos²⁸²⁷. La del rey, en mejor estado de conservación que la de la reina, presenta barba partida y cabellos ondulados, 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 Hom-

2824 DOMENGE, 1995, p. 24.

2825 DURLIAT, 1989, p. 130.

2826 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.

2827 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, 1929, p. 217. Más detalles en SERRANO COLL, 2006c.

bre sobre la supuesta doña Blanca, y el Toro sobre quien se supone representa a don Jaime II²⁸²⁸.

La utilización de imágenes regias como tema iconográfico de ménsulas ubicadas en los accesos de los templos o de ciertos ámbitos religiosos fue 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 misericordias y pinjantes de arcuaciones, diversos elementos arquitectónicos, entre ellos los que aquí se trata²⁸²⁹. 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 Sevilla²⁸³⁰, del claustro de la catedral de León, donde se ha querido identificar a los reyes de dos ménsulas con las efigies de Sancho IV 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 Pamplona²⁸³¹ como resultado, quizás, del uso que tenía dicha sala en determinados acontecimientos, como los juramentos reales²⁸³².

La siguiente figuración regia se halla en el palacio del rey Martín, una de las obras más emblemáticas del *magister domorum*²⁸³³ Arnau Bargués, el arquitecto que concentró gran parte de empresas civiles de mayor relevancia en Cataluña²⁸³⁴. Re-

2828 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.

2829 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, 1995, pp. 125-126.

2830 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 GESTOSO, 1884, p. 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?

2831 Se configura como la primera muestra hispana de armorial en claves de bóvedas y una de las primeras en Europa. MARTÍNEZ DE AGUIRRE / MENÉNDEZ PIDAL, 1996, p. 40.

2832 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. MARTÍNEZ ÁLAVA, 1994, pp. 301-304. Citado en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1996b, p. 385, n. 30.

2833 Según aparece en ciertos documentos. MARTINELL, 1927, p. 133, y 1935, p. 39.

2834 Junto a Jordi Safont. ESPAÑOL, 2002, p. 29. Es significativo que también se ocupara del palacio de Valldaura, donde consta que trabajaba en 1406. GIRONA, 1916, pp. 185-186. Citado en TERÉS, 1990, p. 22.

sultado de la voluntad del Humano de disponer de un agradable espacio para sí y para su familia²⁸³⁵ dentro del ámbito monástico²⁸³⁶ y muestra de las estrechas relaciones mantenidas entre la realeza y el monasterio²⁸³⁷, entre 1397 y 1406²⁸³⁸ 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 Anjou²⁸³⁹. Pese a lo dicho hasta ahora, que es lo comúnmente aceptado, 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*²⁸⁴⁰.

[FIG. 384] Entre las distintas dependencias, en las más importantes de las cuales se localizan ángeles tenantes con los escudos de los dos promotores regios²⁸⁴¹, 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

2835 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: ESPAÑOL, 2003, p. 281. 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 demoliesen las habitaciones donde vivía como reina para que no quedase ningún resto de carácter profano en el recinto conventual: PLADEVALL / CATALÀ, 1968, p. 212. Más reciente es la tesis de SANJUST, 2008.

2836 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 intromisión del rey en el ámbito monástico, cosa absolutamente afín a sus intereses espirituales»: ESPAÑOL, 2001c, p. 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 uyl», en muy mal estado, por lo que determinaba «enfortir la dita part, per manera que negun perill ne puixa tembre». Fragmento extraído de ALTISENT, 1974, p. 316.

2837 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, 2003, p. 281.

2838 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: GUITERT, 1929, pp. 173-178. Citado en DEL ARCO, 1945, p. 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: OLIVER, 1982, p. 10.

2839 VIVES, 1959a, p. 380. Estas analogías se aceptan todavía hoy. Véase por ejemplo, BRAUNFELS, 1975, p. 237; CHUECA, 1982, p. 83 o MUÑOZ PÁRRAGA, 2000, p. 55.

2840 MARÉS, 1952, ap. I, doc. 15, pp. 234-236.

2841 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.

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 diariamente²⁸⁴². 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 palacio, testimonio de la imaginación y del buen hacer del maestro que las esculpió, quizás François Salau conforme a los diseños del arquitecto Arnau²⁸⁴³, 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 profusión²⁸⁴⁴, 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). Terés recordaba, en este sentido, los palacios de Vincennes, de Bourges o de Poitiers²⁸⁴⁵, 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 Borgoña²⁸⁴⁶, que luego emigró a Cataluña en un momento de ma-

2842 Téngase en cuenta los paralelismos que se pueden establecer entre esta capilla y la que este mismo rey se mandó construir en Santa Ágata de Barcelona, a la que tenía acceso directo desde su palacio.

2843 Aparece documentado en el libro de cuentas de la obra. 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: GUDIOL RICART, 1945, p. 53. Según notificaba el mismo arquitecto Bargués, François «*piquer de Barchinona*» sabía mucho de tallar piedras y regir cuando él tuviese que ausentarse: ALTISENT, 1974, p. 331. De Dalmases y 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 / JOSÉ, 1984, p. 197– si bien un estudio posterior de Terés, quien pudo consultar unas notas realizadas por Verrié del extraviado *Llibre d'Obres de Poblet*, confirma esta participación con la ayuda de muchos otros maestros cuya tarea resulta imposible delimitar: TERÉS, 1990, pp. 26-28. La transcripción de las notas de Verrié se aportan, como apéndice documental, en esta misma obra, en concreto en las pp. 36-39.

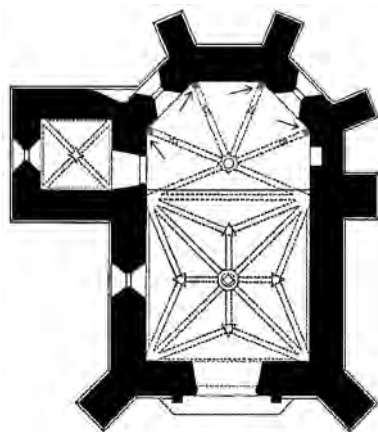
2844 La decoración de la Casa Consistorial de Barcelona es prácticamente contemporánea, mientras que la del Palau de la Generalitat es algo más tardía: TERÉS, 1990, p. 33. Del mismo modo, aunque de cronología posterior, se observa este tipo de ornamentación en significativas casas de particulares, como el palacio de los Cabrera en Blanes, también obra de Bargués: ALTISENT, 1974, p. 331.

2845 TERÉS, 1990, pp. 33-34. Sobre ellos, ERLANDE-BRANDENBURG, 1972, pp. 303-345.

2846 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, her-

durez profesional transportando consigo estos modelos inéditos e ideas renovadoras²⁸⁴⁷.

[FIG. 385] 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)²⁸⁴⁸, con el fin de que los monjes celebrasen la Santa Misa y otros servicios religiosos²⁸⁴⁹. 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 Jorge²⁸⁵⁰. El monarca disponía, también, que los muros y la cubierta se pintasen «*dels bastons e armes d'Aragó reials*»²⁸⁵¹, 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



385. Planta de la capilla de san Jorge, 1437-1458. En gris, y señalada con flechas, localización de las ménsulas. Planta de ALTISENT, 1974, p. 335.

mano 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 uno de Tito Livio: RUBIÓ, 1908, vol. I, doc. CCCXXXVI, pp. 307-308.

2847 Terés hallaba una situación parecida a la hipotéticamente vivida por François Salau en Jean de Valenciennes, autor de una parte importante del Portal del Mirador de la catedral de Palma de Mallorca: TERÉS, 1990, pp. 33-35.

2848 La presencia de su escudo parlante en la obra delimita la época de construcción.

2849 ALTISENT, 1974, pp. 334-335. La capilla fue restaurada por la munificencia del Cuerpo de la Nobleza de Cataluña: BASSEGODA, 1983, p. 25.

2850 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, 1948, vol. III, p. 284. Según de Bofarull fue enviado en 1564: DE BOFARULL / BROCA, 1881, p. 16.

2851 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 *parecía el cielo armas reales de Aragon*». Las cursivas son mías. El fragmento se ha extraído de TINTÓ, 1979, ap. VII, p. 306. El rey también dispuso que la capilla fuese enlosada y cerrada con un fuerte enrejado de hierro, con buen paño y llave: ALTISENT, 1974, p. 336.

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 importantes²⁸⁵², 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 continuada experiencia que se tiene en este Real Monasterio», en términos de Prada²⁸⁵³.

[FIG. 386] El interés de la extraordinaria edificación reside, para este análisis, en las ménsulas que, realizadas por un maestro anónimo²⁸⁵⁴, 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 V²⁸⁵⁵. Hace algún tiempo 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 representada²⁸⁵⁶.

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 partes²⁸⁵⁷, 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 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 dota-

2852 DOMENECH / MONTANER, 1925, p. 297.

2853 PRADA, 1692, fols. 52v-53r.

2854 Se han barajado diversos artistas: Pere Oller –GONZALVO, 2001, p. 43–, Andreu Pí –AINAUD DE LASARTE, 1955, p. 7, y DURÀN / AINAUD, 1956, p. 244–, o Guillem Sagrera –MASOLIVER, 2003, p. 202–. Hace algún tiempo Español advirtió analogías entre el escultor de estas ménsulas y el que concibe y ejecuta el sepulcro gerundense destinado a Bernat de Pau: ESPAÑOL, 2001b, p. 442.

2855 Así se publica en SOBREQUÈS, 1983, p. 63.

2856 LIAÑO, 2000, p. 1725.

2857 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.

dores, 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»²⁸⁵⁸.

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.

[FIG. 387] 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 Murtra²⁸⁵⁹. 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'Hebrón²⁸⁶⁰. La licencia papal para la fundación era concedida al comerciante, por parte de Benedicto XIII, el 6 de agosto de 1413²⁸⁶¹.



387. San Jerónimo de la Murtra. Planta del claustro con la localización de las ménsulas con efigies reales. Planta de AYMAR, 2003, p. 222.

2858 Las cursivas son mías. El documento, dado a conocer por Altisent, fue publicado en LIAÑO, 2000, pp. 1725-1726.

2859 Este monasterio y el de la Vall d'Hebrón son la únicas casas de jerónimos de Cataluña: DURÁN, 1975b, vol. I, p. 702.

2860 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, 1906, vol. II, p. 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, 2002, p. 289.

2861 AYMAR, 1993, p. 28. Entre los distintos artífices que pudieron intervenir en la construcción cabe señalar a Jaume Alfonso, quien parece monopolizó las empresas arquitectónicas de la

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, cuando menos, de aquel soberano. No obstante, la participación de la monarquía en la construcción de un monasterio dedicado a esta orden fecha, según 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 reales²⁸⁶². 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 monjes²⁸⁶³. 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 representativos²⁸⁶⁴.

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 favor²⁸⁶⁵ 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

orden durante aquellos años. Por otra parte, consta que antes de 1478 se había pactado con Pere Besset la obra de escultura arquitectónica: ESPAÑOL, 2002, p. 289.

2862 AYMAR, 1993, pp. 247-250.

2863 Ibidem, p. 249.

2864 Información sobre los monasterios jerónimos peninsulares en CHUECA, 1982, pp. 112-137. Sobre el apoyo de los jerónimos a los Reyes Católicos, CELA, 1991, pp. 403-404.

2865 AYMAR, 1993, pp. 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 condició sia gosada fer ni permetre 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, p. 32.

orden²⁸⁶⁶ continuando la predilección de sus predecesores. La evidencia documental certifica que en abril de 1493 los monarcas recibieron a un navegante que aseguraba que 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 viaje²⁸⁶⁷.

[FIG. 388] 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 cenobio²⁸⁶⁸, en la galería costeadada 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)²⁸⁶⁹, 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. [FIG. 389] 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 I²⁸⁷⁰, por su factura probablemente labrada en un momento anterior.

3. La imagen figurativa 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, cuando 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.

2866 Doña Isabel tuvo como confesor a un jerónimo, fray Hernando de Talavera. Ídem, p. 34.

2867 Que se convirtió en el primer evangelizador y el primer etnólogo de América. Sobre el recibimiento a Colón, AYMAR, 1995-1996, pp. 6-12. Citado en íd., p. 36, n. 1.

2868 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 AYMAR, 2003, vol. I, pp. 222-223.

2869 Ibídem. Como se sabe, en el presente estudio prescindimos de analizar las efigies de los Reyes Católicos. Sobre ellas véase SERRANO COLL, 2014.

2870 AYMAR, 1993, p. 10.

3.1. De carácter civil

[FIG. 390] Una de las primeras obras a analizar podría ser el lavamanos, bacía o *gemelió*²⁸⁷¹ que, fechado hacia el último cuarto del siglo XIII²⁸⁷², se conserva en el museo episcopal de Vic²⁸⁷³. 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 1222²⁸⁷⁴.

De cobre rojo esmaltado mediante la técnica de campeado o *champlevé*, su cara principal, decorada conforme a la tradicional fórmula cupuliforme²⁸⁷⁵, 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 Vasselot²⁸⁷⁶. 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 cuerda²⁸⁷⁷. Ambos resaltan sobre un campo esmal-

2871 El término *gemelió* o aguamanos se conoce, cuando 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. MARQUET DE VASSELLOT, 1952, pp. 7-8. 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: BANGO, 2000b, p. 158. Más información en *Encyclopédie médiévale*, 1996, t. II, pp. 657-658.

2872 Esta es la cronología que aporta Matas para una obra muy similar que se conserva en el MNAC: MATAS, 1992, p. 170. En un estudio posterior, la misma autora proponía la misma fecha para el *gemelió* 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: MATAS, 2000-2001, p. 60.

2873 Núm. inv. 186: GUDIOL I CUNILL, s/a, p. 28.

2874 MATAS, 2000-2001, p. 55.

2875 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. Más detalles en capítulo dedicado a miniatura.

2876 De Vasselot propone, pese a 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, 1952, p. 19.

2877 Matas supone que se trata de un vasallo que rinde homenaje al rey: MATAS, 2000-2001, p. 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 Cerita-*

tado 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 Matas que esta composición pretende mostrar la magnificencia del personaje real central, pues representa la importante flota que tiene a su disposición en sus dominios²⁸⁷⁸.

¿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 confirmarlo²⁸⁷⁹.

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 esta también–, se quisiera efigiar al rey de Francia que por entonces y desde hacía 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. 391] 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 Madrid²⁸⁸⁰. Parece ser que, conforme a los estudios de 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 Limoges²⁸⁸¹ 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 Ara-

niae, por ejemplo–, la posición de las manos, que no están unidas y hacia adelante, que sería lo habitual, parece contradecirla.

2878 MATAS, 2000-2001, p. 60.

2879 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 Vic sus jarras de plata. Otros ejemplos en ALCOLEA I GIL, 1958, p. 125; y DE DALMASES / JOSÉ, 1986, pp. 295-296.

2880 Con el núm. inv. 2150: GAUTHIER, 1972, p. 118. Ambos ilustran la obra de RODRÍGUEZ LLOPIS, 2001, pp. 127 y 128. Se aprovechará la nota para señalar que los lavamanos siempre son pareja para que el agua pueda verterse 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 BnF (lat. 11560), de principios del siglo XII, o el Psalterio de Bonmont de Besançon, que se conserva en la BMB (Ms. 54), fechado hacia 1230. Una reproducción de esta última en *Encyclopédie médiévale*, 1996, t. I, p. 104.

2881 De los casi 200 lavamanos que hay conservados, tan sólo cinco presentan esta escena de coronación: GAUTHIER, 1972, p. 118.

gón 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. 392] 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 de 1200 que determinó la exportación de sus labores a tierras peninsulares²⁸⁸², ¿cómo explicar la presencia de una representación dedicada, ex profeso, al rey de Aragón? Es verdad que Gauthier afirmó la implantación de esmaltería del tipo lemosín en tierras catalanas ya en el siglo XII²⁸⁸³, pero las analogías que se observan entre el gemelión conservado en Vic y los de origen franco inducen a pensar en la idéntica procedencia de todos ellos. 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 vigitana pudiera ser un rey de Aragón. Por un lado, se señalará uno de los ejemplos más antiguos publicados por Montfauçon que exhibe, en la escena principal, a una reina sentada en un trono²⁸⁸⁴. Por otro lado, se mencionarán el procedente de la iglesia de Malicorne, donde se ve a un rey entronizado que recibe a un hombre arrodillado que le acerca un halcón²⁸⁸⁵, o el procedente de Soissons que presenta una escena parecida a las anteriores.

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»²⁸⁸⁶. Lamentablemente, no se conocen más detalles sobre ella.

2882 ALCOLEA I GIL, 1958, p. 272. Sobre la expansión del esmalte de Limoges remito también a DE MORANT, 1980, pp. 299 y ss. En lo que concierne al caso específico catalán, véase, por ejemplo, *Guía arte románico*, 1998, pp. 147-148.

2883 La autora supone que el incensario esférico que se conserva en el MNAC, decorado con esmaltería lemosina y considerado del siglo XII, es una probable obra catalana: GAUTHIER, 1972, núm. cat. 39, p. 327. Otro estudio sobre la pieza en GUARDIA, 1992, pp. 142-143.

2884 2º 1/3 del siglo XIII –ML, núm. 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, 1952, núm. cat. 22, pp. 37-38.

2885 Hoy se conserva en el MM. Ibidem, núm. cat. 42, p. 52.

2886 Según PALACIOS MARTÍN, 1977, p. 289. No obstante, la consulta del documento en cuestión, titulado *Infantis Petri de annis M CC LXVIII usque LXXXVI. Registrum 9 infantis Petri locumtenentis regis Jacobi* (ACA: Canc. Reg. 35, fol. 54), no especifica que sean las efigies de los reyes

Integrante también del *sagrat*²⁸⁸⁷ 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 valenciano Pere Bernés en 1360. Ya en 1341 este orfebre figuraba al servicio del Ceremonioso como «*argenter de la casa del senyor rei*»²⁸⁸⁸ y, años después, en 1369, el soberano lo calificó en uno de los documentos expedidos en su cancillería «*fidelis argentarium noster*»²⁸⁸⁹, 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*»²⁸⁹⁰.

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 Barcelona²⁸⁹¹. 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 Verrié, convertían el ceremonial de coronación en espectáculo plástico²⁸⁹². Conforme a la importancia del acontecimiento, ahora transformado en escaparate de poder y munificencia destinado a impresionar a los súbditos, los elementos que

de Aragón sino, tan sólo, «*images de Rey e de Reyna*», descripción similar a la de otra joya empuñada que presentaba «*XXIII rouds daur ab images de reys e daquiles*».

2887 Conforme a Español el *sagrat del rei* estaba compuesto por los símbolos de su soberanía: ESPAÑOL, 1992b, p. 221.

2888 DE DALMASES, 1989, p. 204.

2889 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: IGUAL, 1956, p. 36.

2890 El documento se firmó en Tarazona el 28 de febrero de 1360: RUBÍO, 1908, vol. I, doc. CXCI, pp. 191-192.

2891 Estos vínculos ya fueron puestos de manifiesto por TORMO, 1916, p. 53.

2892 VERRIÉ, 1989, p. 178.

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 sin es 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 esquerro. E aquesto feyto el rey saque l espada de la bayna e delant todo el pueblo de cara esbrandézcala .III. uegadas. E después el rey descíngase l espada sin es d ayuda d alguno e tórnela en l altar*»²⁸⁹³. 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 Muntaner. Explica el cronista que el futuro soberano, tras colocar la corona en el altar, «*posà [...] l'espaa*²⁸⁹⁴ [...] 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 tragué la [...] de's foure, e brandí-la tres vegades [...]*²⁸⁹⁵ e torna[la] a la sua beina»²⁸⁹⁶.

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 foráneos²⁸⁹⁷, podría explicar un encargo de esta índole, pero existen otras razones que llevan a pensar que Pedro IV no hacía sino ennoblecer con plena conciencia 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 Conquistador²⁸⁹⁸. Aquí se va a prescindir de analizar lo que llevó 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 tie-

2893 SAN VICENTE, 1992, pp. 25-26.

2894 Que era, según su descripción, «*la pus rica e la mills guarnida que anc emperador ne rei portas*»: MUNTANER, *Crònica*, cap. CCXVII.

2895 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: *ibídem*.

2896 *Ídem*.

2897 Sobre esta cuestión remito, entre otros, a PALACIOS MARTÍN, 1976, pp. 274-296; BARKER, 1979; JACQ / DE LA PERRIÈRE, 1981; BAYARD / DE LA PERRIÈRE, 1982; BAYARD, 1984; JACKSON, 1984; RUIZ, 1984, pp. 429-453; los diversos artículos de *Le sacre des rois*, 1985; GABORIT-CHOPIN, 1987; MOREL, 1988; BAK, (ed.), 1990; ROUX, 1995; LE GOFF / PALAZZO / BONNE / COLETTE, 2001; o STEANE, 2001.

2898 Sobre esta hipótesis remito también a SERRANO COLL, 2012.

rra es de quien la ha conquistado²⁸⁹⁹, 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 soberanía²⁹⁰⁰. Por otro lado, conseguía equipararse de nuevo al glorioso don Jaime al 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 III²⁹⁰¹. Quizás pueda parecer forzado establecer estas conexiones, pero a lo largo de este trabajo se han visto otras empresas de carácter heterogéneo promovidas por

2899 PALACIOS, 1976, p. 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, 1992b, p. 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 Guirrueta y la Tizón. DEL ARCO, 1945, p. 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.

2900 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 presencié y luego describió los actos que se realizaron durante las fiestas de coronación –sobre la publicación fragmentaria de sus escritos, vid. la síntesis de SALICRÚ, 1995, p. 701, n. 5– explica: «E traía delante del rey don Pedro de Urrea una espada, la bayna toda de oro muy rica»: TINTÓ, 1979, ap. VII, p. 310. Esta misma autora sospecha que podría ser una que solicitó se le hiciese en 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*». ACA: Reg. 2.407, fol. 45v, según señala ibídem, pp. 66-67, n. 68.

2901 «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». ZURITA, 1998 [1562], lib. III, cap. CI. El episodio también se cuenta en ORCÁSTEGUI, 1986, 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 aduita una espaa 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*, párr. 174. Esta misma espada fue la que, con el tiempo, Jaime II regalaría a su hermano Federico III, rey de Sicilia. SCHRAMM, 1960, p. 60.

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 sagrament 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*»²⁹⁰². 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 sarcófago²⁹⁰³.

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. 393] 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 de 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 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 Cataluña²⁹⁰⁴ en la que colaboró el prestigioso platero valenciano, ofrece lo que podría ser, conforme a lo señalado por Marie-Madeleine Gauthier²⁹⁰⁵, el ejemplo más cercano a la obra simbólica e institucional encargada por Pedro IV.

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 Zurita, fueron de «la mayor pompa y solemnidad que se vio jamás en estos reinos»²⁹⁰⁶. Parece ser, de acuerdo con las escasas noticias documentales con-

2902 RUBIÓ, 1908, vol. I, doc. CCXXII, p. 216.

2903 DEL ARCO, 1945, p. 193. Más detalles en SERRANO COLL, 2012.

2904 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 I GIL, 1958, p. 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 Vic. Sobre ellas remito al extenso artículo de GUDIOL I CUNILL, 1915-1920, esp. pp. 287-314. La cruz de los esmaltes del MCG es atribuible a Pere Berneç y Andreu, y ha sido fechada en torno a 1357-1360: MARTÍN ANSÓN, 1999, p. 493.

2905 GAUTHIER, 1972, p. 240.

2906 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

servadas 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»²⁹⁰⁷. 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 toma de Balaguer y la derrota de Jaume de Urgell²⁹⁰⁸, a la elección de Fernando en Caspe entre los otros pretendientes al trono²⁹⁰⁹, al tema de la Muerte y al de la Rueda de la Fortuna²⁹¹⁰.

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 pasados²⁹¹¹. En este sentido, las crónicas se hacen eco de estos acontecimientos que habían demostrado ser de gran eficacia por satisfacer a un gran público²⁹¹², aunque quizás la celebra-

la coronación deste príncipe y como la usaron sus antecesores»: ZURITA, 1998 [1562], 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 SALICRÚ, 1999, vol. II, pp. 1409-1427.

2907 Las cursivas son mías. El fragmento, que pertenece a la pluma de Alvar García de Santa María, procede del anexo documental de TINTÓ, 1979, ap. VII, p. 311, aunque también lo cita y corrige «los términos *«no estavan»* de la transcripción de Margarita Tintó deben leerse como *«do estavan»*» ESPAÑOL, 2000a, p. 282, n. 35.

2908 Que, se recordará, se había sublevado al no estar de acuerdo con la elección resultante del Compromiso de Caspe.

2909 Ambos espectáculos son referidos en SALICRÚ, 1995, p. 748.

2910 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, 1996, pp. 375 y 385-386.

2911 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: PALACIOS, 1975, pp. 206-208.

2912 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, 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*

ción 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 Carbonell²⁹¹³, para la cual «se hicieron diversas prevenciones de tener muy extrañas joyas y preesas de gran valor y muy raras»²⁹¹⁴. No obstante, las fiestas en honor a Fernando I debieron de causar una honda impresión, pues el cronista Lucio Marineo Sículo aludía a ellas afirmando que el rey había sido recibido «con grandísimas fiestas con solemnidades muy extrañas»²⁹¹⁵. 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 se ha manifestado 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 respecto²⁹¹⁶. 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 generó²⁹¹⁷.

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. 394] 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 fotográfica²⁹¹⁸. Así, bajo la inscripción ALFONSVS IN ETERNVM REFERENS MEMORIAM SVI se localiza el busto, en riguroso perfil, del apodado como el Magnánimo. [FIG. 395] El tono clásico de la manufactura, que coincide manifiestamente con numerosas obras italianas fechadas a partir

fos feta», MUNTANER: *Crònica*, caps. CLV y CLXXVI. 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 solemnia festa» que se organizó con motivo de la coronación de su última esposa, Sibila de Fortià, PEDRO IV: *Crònica*, cap. 1 y apéndice. De esta última investidura Zurita señaló que se realizó en 1381 «con tanto aparato como si fuera en el principio de la sucesión del rey y en sus primeras bodas»: ZURITA, 1998 [1562], lib. X, cap. XXVIII.

2913 *Cròniques d'Espanya*, 1997, pp. 178-190.

2914 ZURITA, 1998 [1562], lib. X, cap. LXIX. Sobre ellas, entre las que destaca la corona que don Fernando se hizo hacer para la ocasión, remito a SALICRÚ, 1995, pp. 735-738.

2915 MARINEO SÍCULO, 1524, lib. V, fol. LVr.

2916 MASSIP, 1996, p. 374; y SALICRÚ, 1995, pp. 699-759.

2917 SALICRÚ, 1995, p. 759.

2918 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.

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 artísticos²⁹¹⁹, bien en un artista foráneo de origen, claro está, meridional.

3.2. De carácter religioso

No se insistirá acerca de la importancia de la orfebrería en el arte sacro, pues es una cuestión 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 Tabernáculo²⁹²⁰–, continuó a lo largo de la Edad Media. En este sentido, es muy aclaratoria la justificación de Guillermo Durando sobre la exhibición de los ornamentos litúrgicos en las fiestas principales. Tal justificación, expresada en el *Rationale Divinorum Officiorum* redactado hacia 1286²⁹²¹, 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»²⁹²². 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 Herráez, la orfebrería religiosa, además de cumplir una función litúrgica y devocional, era exponente del poder de quien la encargaba, la donaba o la utilizaba²⁹²³.

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 España²⁹²⁴. 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 Guisla²⁹²⁵, abuela

2919 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.), 1998, p. 81– o el retrato que, del Magnánimo, surgió del pincel de un maestro de la escuela de Piero della Francesca –sobre él remito a FAHY, 2001, pp. 527-529–.

2920 «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»: Ex 25, 1-3.

2921 Sobre este texto de Durando y su datación, remito a YARZA *et alii*, 1982, pp. 211-233.

2922 *Ibidem*, p. 229.

2923 HERRÁEZ, 2003, p. 285.

2924 ALCOLEA I GIL, 1958, p. 114.

2925 Ermesinda de Carcassona estaba casada con Ramón Borrell, y la condesa Guisla fue esposa del conde Ramón Berenguer I.

y madrastra respectivamente de la reina Estefanía de Navarra, también relacionada con otro rico *antependium*, el de Nájera²⁹²⁶, 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 Roig y Jalpí o la de Villanueva²⁹²⁷, se hizo representar Guisla, una de las ilustres promotoras, a 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 Señora²⁹²⁸. 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»²⁹²⁹.

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 oro²⁹³⁰. 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 belleza formal y calidad material, se constituyeron como auténticos símbolos sociológicos y culturales por los vínculos estable-

2926 ALCOLEA I GIL, 1958, p. 114. En él, excepcionalmente, se cita a su autor, un tal Almanius. Fue donado en 1056 por doña Estefanía, y una inscripción rezaba: «*scilicet Almanius decus artificis venerandi*». Recogido por BANGO, 1989, p. 174.

2927 ROIG, 1678, y VILLANUEVA, 1788. Ambos citados en ALCOLEA I GIL, 1958, p. 119.

2928 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.

2929 VILLANUEVA, 1788, vol. XII, p. 181. Referencia obtenida en GUDIOL, s/a, vol. II, p. 5, n. 1, aunque el fragmento procede de BRACÓNS, 2000, p. 97. Todos los datos que se han recopilado de la obra proceden de esta misma noticia. Véase por ejemplo, ALCOLEA I GIL, 1958, p. 119; GAUTHIER, 1972, pp. 239-240; DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 292; DE DALMASES / GIRALT-MIRACLE / MANENT, 1985, p. 54; DE DALMASES, 1992b, p. 81; o CARBONELL, 2000, pp. 263-265.

2930 *Guía arte románico*, 1998, p. 146.

cidos entre su motivación y función con el poder y la iglesia²⁹³¹. [FIG. 396] 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 Bungal donde la ilustre dama aparece efigiada²⁹³².

[FIG. 397] La última pieza a analizar es la famosa custodia²⁹³³ de los Sagrados Corporales de Daroca que labró, por encargo de Pedro IV el Ceremonioso entre los años 1384 y 1386²⁹³⁴, el escultor y orfebre barcelonés Pere Moragues²⁹³⁵, quien por entonces residía en Zaragoza y trabajaba en calidad de maestro de obras del arzobispo Lope Fernández de Luna²⁹³⁶.

Considerada como una de las manufacturas más notables de la orfebrería catalana²⁹³⁷ y como un ejemplo temprano y excepcional por su tipología y tamaño²⁹³⁸,

2931 Cito a DE DALMASES, 1979, p. 11.

2932 La decoración del ábside del antiguo monasterio benedictino de San Pedro del Bungal se conserva en el MNAC. Escuto análisis en *Guía arte románico*, 1998, pp. 52-53. Sobre la promoción condal de esta época, CARBONELL, 2000, pp. 263-267.

2933 Trens advertía que la palabra *custodia* tiene que denominar todo recipiente que guarda y custodia las Sagradas Formas, mientras que el término correcto para designar el objeto litúrgico destinado a mostrarlas debe ser, según el autor, el de *ostensorio*: TRENS, 1952, p. 23. Aunque no todos los investigadores coinciden en las nomenclaturas y sus significados, sirva como ejemplo el caso de 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 –HERRÁEZ, 2000, pp. 345-346–, Aquí se ha decidido utilizar los términos con las significaciones propuestas por Trens.

2934 Fue 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 corporaliū [...] 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 MARTORELL, 1909, p. 226.

2935 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, 1989, p. 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 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, 1987a, p. 139.

2936 DE DALMASES, 1992b, p. 119.

2937 *Ibidem*.

2938 HEREDIA, 2003, p. 170.

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 impacto²⁹³⁹. 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*²⁹⁴⁰ que tenía que sustituir una arqueta de plata repujada del siglo XIII²⁹⁴¹ quizás donación del rey Jaime I²⁹⁴², 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 ocasión²⁹⁴³. 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*»²⁹⁴⁴. 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 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 reconoci-

2939 ESPAÑOL, 1992g, p. 245.

2940 Así es como aparece referida en algunos de los documentos exhumados: TRENS, 1952, p. 53.

2941 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 de Dalmases, se narra la historia del milagro: DE DALMASES, 1992b, p. 119. Sin embargo, según la descripción de Corral, la caja está decorada con escenas del Nuevo Testamento sin mostrar ninguna alusión o detalle ni a los Corporales ni al milagro: CORRAL, 1995, p. 92.

2942 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»: CABRÉ, 1922, p. 280. 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, 1983, pp. 127-136.

2943 En esta línea se pronuncian DE DALMASES, 1989, pp. 206-207; o ESPAÑOL, 1992g, p. 245, p. ej.

2944 ESTEBAN LORENTE, 1996, pp. 400-402.

miento 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 ciudad²⁹⁴⁵. 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*»²⁹⁴⁶.

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 retablo²⁹⁴⁷. 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 losanges²⁹⁴⁸, 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 de 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 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 Jesucristo²⁹⁴⁹. Señalaba Trens²⁹⁵⁰ 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 Español, habría sido decorada con esmaltes acaso expositores de un ciclo sintético de la historia de los corporales²⁹⁵¹.

2945 El dato de la consideración de Daroca como ciudad se ha extraído de CORRAL, 1995, p. 99.

2946 CANELLAS, 1983, p. 132.

2947 Las ocho tipologías establecidas por 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: TRENS, 1952, p. 29. De Dalmases explica que el tipo retablo fue de lo más común en las custodias catalanas del siglo XV: DE DALMASES, 1992b, p. 120.

2948 Las armas reales también se muestran, igualmente en esmaltes *champlevés* insertos en losanges, en la base de la custodia.

2949 De acuerdo con los postulados de ESTEBAN LORENTE, 2000, p. 343.

2950 TRENS, 1952, p. 53.

2951 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 ali-*

[FIG. 398] La mayor parte de autores²⁹⁵² 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 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 muerte²⁹⁵³. 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 voluntad de su padre²⁹⁵⁴ 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 Clemente²⁹⁵⁵. 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*»²⁹⁵⁶ llevó a Español a volver a lanzar la hipótesis de que la identificación tradicional de los soberanos efigiados con Pedro IV y Sibila no era la correcta²⁹⁵⁷. Conforme a sus proposiciones, es 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 se ha reiterado a lo largo del trabajo, se encontraba 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,

quas pictas in smalto livido». Los últimos términos de la expresión no aportan nada acerca de la temática de estos esmaltes, pero 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, 1992g, pp. 244-245. La descripción se ofrece completa en una nota posterior.

2952 Entre otros, CABRÉ, 1922, p. 282; TRENS, 1952, p. 53; ALCOLEA I GIL, 1958, p. 139; YARZA, 1980, p. 342; DE DALMASES / JOSÉ, 1984, p. 301; DE DALMASES / GIRALT-MIRACLE / MANNENT, 1985, p. 108; VERRIÉ, 1989, p. 187; DE DALMASES, 1989, p. 207, y 1992b, p. 119; MARTÍN ANSÓN, 1992, pp. 556-557; CRUZ VALDOVINOS, 1992, vol. XLV, p. 519; BRACÓNS, 2000, p. 112; o ESTEBAN, 2000, p. 343.

2953 «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»: SETENACH, 1908, p. 174. En este artículo suponía que la custodia había sido realizada por Consollio Blanc, «*un dels suxtils mestres de la sua art, qui sien en la nostra senyoria*», según advertía Pedro IV al hacerle un nuevo encargo.

2954 Así, por ejemplo, Juan I prohibía a Caterina, viuda de Pere Moragues, que vendiese la custodia bajo pena de mil florines: *ibidem*, p. 226.

2955 CANELLAS, 1983, p. 134.

2956 La reseña completa dice: «*Primo est magnum reliquiarie seu custodia argenti deaurati 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*.

2957 ESPAÑOL, 1992g, p. 245.

pues la villa formaba parte de su dominio señorial directo en Aragón²⁹⁵⁸. 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 receptáculo²⁹⁵⁹.

Es posible advertir ciertas remodelaciones o añadidos posteriores a la consecución de la pieza por parte de Moragues²⁹⁶⁰, intervenciones que Español supone anteriores a su traslado definitivo a Daroca y quizás fruto de la mano de su hijo Marc, también orfebre de profesión²⁹⁶¹. 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 cuando menos en un principio²⁹⁶². 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 manufactura²⁹⁶³, tenía la imagen²⁹⁶⁴.

El haber analizado estas figuraciones regias en el anterior apartado²⁹⁶⁵ permite abordar de inmediato las cuestiones relativas al tipo iconográfico empleado en esta custodia aragonesa. [FIG. 399] 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 Jua-

2958 LEDESMA, 1979, pp. 135-170, según cita *ibídem*.

2959 ESPAÑOL, 2001c, p. 224.

2960 ESTEBAN LORENTE, 1975, p. 66.

2961 ESPAÑOL, 1992g, p. 245.

2962 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, 1975, p. 66 y ESPAÑOL, 1992g, p. 245.

2963 Quienes consideran la imagen de Pedro IV como una representación muy fidedigna –DE DALMASES, 1989, p. 207– o, incluso, como una *vera effigie* –VIERRIÉ, 1989, p. 187–.

2964 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 maestre [Cascalls] havia ja feta [...] devia posar en una part del vas del senyor rey n'Amfos*»: MARÉS, 1952, doc. 35, pp. 183-185. Más detalles en el epigrafe anterior y, en especial, en los comentarios concernientes al panteón dinástico de Poblet.

2965 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 anteriores líneas.

na de Borgoña que, realizado entre 1316 y 1322 como fechas extremas²⁹⁶⁶, 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 1279²⁹⁶⁷, identificaba a la soberana con doña Juana, hija de Otón IV y esposa de Felipe V (1316-1322)²⁹⁶⁸. 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 esmaltes²⁹⁶⁹, 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 similares²⁹⁷⁰.

No conviene olvidar, sin embargo, que existen referencias documentales que advierten de composiciones muy similares en la iconografía de los monarcas de Aragón. Recuérdesse 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. 400] 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 Cruilles: Gilabert († 1335) y Berenguer († 1362)²⁹⁷¹.

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 regia²⁹⁷², en el arca

2966 GABORIT-CHOPIN, 1998b, p. 228. 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 STEINGRÄBER, 1975, pp. 91-99, según cita SANZ, 1992, p. 50.

2967 Conforme a los estudios de STEINGRÄBER, citado en GABORIT-CHOPIN, 1998b, p. 228; y SANZ, 1992, p. 52.

2968 SANZ, 1992, p. 52.

2969 GABORIT-CHOPIN, 1998b, p. 228.

2970 Las estrechas conexiones con Francia, sobre todo con el sur, fueron puestas de manifiesto por TORRALBA, 1991, p. 446.

2971 DE DALMASES, 1979, p. 25. El arcedian de Besalú, Arnau de Soler, quien costeó la mayor parte del baldaquino, también aparece representado en el conjunto. Más detalles en ALCOLEA I GIL, 1958, p. 133.

2972 La arqueta había sido encargada por el rey García el de Nájera en 1053: DE SILVA, 1980, p. 260.

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*»²⁹⁷³. Casi contemporáneamente, aunque en pie y flanqueando la iglesia de Santa María de Nájera a la cual dotaban, los reyes navarros García y Estefanía eran representados en el tan 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. 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 donante²⁹⁷⁴. 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.

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 real²⁹⁷⁵. 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 orante, Enrique IV conforme a la inscripción que exhibe la pieza: «*Fuit datum per dominum regem Enrico IV anno MCDXII. Jahns Delaz me fecit*»²⁹⁷⁶.

2973 Según las descripciones que realizó DE SANDOVAL, 1601, fols. 23v-27v. Citado en POZA, 2000b, p. 394, n. 2.

2974 Estuvo emplazado en la capilla de Santa Margarita de la catedral de Gerona hasta que se trasladó a una ermita de Vilobí de Onyar, donde fue destruido durante la guerra civil. Sintético análisis en ESPAÑOL, 2002, p. 118.

2975 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 ESTEBAN URANGA / ÍÑIGUEZ, 1973, p. 252, mientras que otros mantienen la cronología en la primera mitad del siglo XV, como por ejemplo CRUZ VALDOVINOS, 1992, p. 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 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2002, pp. 295-326.

2976 MARTÍNEZ BURGOS, 1992, p. 276, GUTIÉRREZ PASTOR, 2000, p. 347 o BARRÓN GARCÍA, 2004, p. 340.

Consideraciones finales

1. Corpus

Para abordar el análisis de la imagen figurativa del rey de Aragón se han recopilado más de doscientas cincuenta obras que, repartidas a lo largo del período que transcurre desde el último tercio del siglo XI hasta inicios del siglo XVI, albergan más de trescientas cincuenta figuraciones regias. 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, tres de Ramiro II, diez del conde barcelonés Ramón Berenguer IV, treinta y dos de Alfonso II, diez y ocho de Pedro II, noventa y dos de Jaime I, diez y nueve de Pedro III, trece de Alfonso III, cincuenta y cuatro de Jaime II, diez y seis de Alfonso IV, cuarenta y nueve de Pedro IV, catorce de Juan I, y ocho de Martín I. De la rama Trastámara, se han registrado diez y seis de Fernando I, treinta y nueve de Alfonso V y ocho de Juan II. El resto de figuraciones permanecen sin identificar o, las menos, pertenecen, entre otros, al Condestable de Portugal y al Príncipe de Viana.

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 *princep* de Aragón la que primó en su iconografía posterior, aunque en todos los casos junto a Petronila como *regina*.

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 cancellería 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 señorios, 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 cuando menos hasta entonces.

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 cancellería, los *segelladors* instauraron nuevas y pormenorizadas iconografías, sin cambiar los tipos fundamentales, estampadas en cera roja, material que perduró sin excepción hasta las improntas céreas 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*.

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 instituir la 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 recordado durante la campaña insular y quien, por aparecer en la iconografía de la estirpe regia esmaltada, también la justificaba.

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.

Durante el convulso período 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.

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 ilustrará con claridad ya en tiempos de los Reyes Católicos. 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 efigiaron *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. 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 céreas 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, y Nápoles con Alfonso V. 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 o *rey ecuestre* tras la entrada triunfal de Alfonso V en Nápoles. 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.

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 Transubstanciación.

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 generalizará en el siglo XVI. 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 finales del siglo XV 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, sólo se observa en el sepulcro de Lope Fernández de Luna. En pintura la carestía se acentúa, pues únicamente se constata en una escena de los murales del Palacio de Caldes cuyo esquema compositivo debe explicarse, tan sólo, 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, o los retablos valencianos relativos al milagro del Puig, 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. 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, aunque mayoritariamente se empleó en tiempos de los Reyes Católicos, monarcas que aquí, por razones de extensión, no se han analizado. 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. 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 cancellería, 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 donación 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 o fray Joan de Casanova–. 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 o los Caldes, por ejemplo– que las elaboraron a título público o personal.

Conocer quiénes 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 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.

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 sería el *Libro de horas de fray Joan de Casanova*.

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 los nervios de 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, Clarya y Millàs, 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 la Virgen o a distintos santos. 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. Dignos 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 códice 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 *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. 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 invadiendo toda la superficie susceptible de admitir carga heráldica, cada vez más compleja y con mayores 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 es una de 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 que, aunque muy temprano y quizás promovido por los sermones de san Vicente Ferrer, será sobre todo frecuente 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 el fomento 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 napoli-

tanos 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 populeetano 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 el nuevo emplazamiento de reposo.

Además de haberse precisado algunas identificaciones –en los capiteles del claustro de Elna, el levantino *Aureum Opus* o el sepulcro de santa Eulalia– 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 palpable limitación de tipos iconográficos que, utilizados y adaptados convenientemente a cada caso concreto, abarca 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, cuestión que se alterará en 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 la espera de ser reforzadas en estudios posteriores, tienen en consideración el contexto en el cual cada imagen fue creada y logran explicar por qué cada efigie es como es y no se muestra de otro modo.

Bibliografía citada

- ABAD CASTRO, Concepción (2000): «Espacios y capillas funerarias de carácter real», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 63-71.
- ABBAD RÍOS, Francisco (1942): «La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico», en *Archivo Español de Arte*, 54, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, pp. 163-170.
- ACETJO, Francesco (2001): «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, Paris, pp. 74-87.
- Actes de la quatorzième conférence internationale de la table ronde des Archives* (1975), 2 vols., Conseil International des Archives, Luxembourg.
- Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida* (1991), Ayuntamiento de Lérida, Lérida.
- ADHÉMAR, Hélène (1950): *Portraits français. XIV^e-XVI^e siècles*, F. Hazan, Paris.
- ADHÉMAR, Jean (1975): «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 de 1974), Institut des Beaux Arts, Paris.
- ADROER TESIS, Anna M^a (1978): *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi «Ciutat de Barcelona» 1975*, Fidel Bot, Barcelona.
- (1989): «Algunes notes sobre la Capella del Palau Major de Barcelona», en *Anuario de Estudios Medievales*, 19, CSIC, Barcelona, pp. 385-392.
 - (2003): *Palaus Reials de Catalunya*, Edicions 62, Barcelona.
- Age of chivalry. Art and society in the late medieval England* (1992), Collins & Brown, London.
- AGUILERA CERNÍ, Vicente (coord.) (1988): *Historia del arte valenciano*, vol. II, Arte Medieval: el Gótico, Biblioteca Valenciana, El Puig.
- AGUILÓ, Estanislau (1905-1907): «Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV i XV», *Bulletí de la Societat Arqueològica Luliana. Revista d'Estudis Històrics*, XI, Estampa de Felip Guasp, Palma de Mallorca, pp. 4-265.
- AHUIR, Artur / PALAZÓN, Alicia (2001): *Història de la literatura en llengua valenciana. Segle XIII*, Diputació de València, Valencia.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (1955): «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, 28 pp.
- (1959): «Le Musée d'Art de Catalogne», en *Congrès Archéologique de France, CXVII^e Session* (Catalogne), Paris, pp. 91-97.

- (1969): «Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discursó leído en día 18 de mayo de 1969 en el acto de recepci3n p3blica del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», *Reial Acad3mia de Bones Lletres de Barcelona. Separata*, Jaime Dep3s, Barcelona, pp. 5-25.
 - (1973): *Arte Rom3nico. Guía*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 - (1989): *La pintura catalana. La fascinaci3 de l'art rom3nic*, Skira, Ginebra / Barcelona.
 - (1990): *La pintura catalana. De l'esplendor del g3tic al Barroc*, Skira, Madrid.
 - (1991-1993): «La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 189-196.
 - (1993): «Sant Jordi i la princesa», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, pp. 224-225.
- AINAUD DE LASARTE, Joan / GUDIOL I RICART, Jos3 / VERRI3, Fr3d3ric-Pierre (1947): *Cat3logo monumental de Espa3a. La ciudad de Barcelona*, Instituto Diego Vel3zquez, CSIC, Madrid.
- ALADR3N, Jes3s (1991): «El milagro de los Sagrados Corporales de Daroca», en *El espejo de nuestra historia. La Di3cesis de Zaragoza a trav3s de los siglos. San Juan de los Panetes. Lonja. Palacio Arzobispal. 5 de octubre - 6 de enero. Zaragoza, 1991-1992*, Arzobispado de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, pp. 441-444.
- ALANYA, Luis (1972): *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentie*, col. Textos Medievales (Antonio UBIETO ARTETA, dir.), Luis Alanya, Valencia.
- ALANY3 I ROIG, Josep (2003): «Morella, floreciente villa real (siglos XIII-XVII)», en *La mem3ria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educaci3 / Diputaci3 de Castell3 / Ibercaja / Fundaci3 Generalitat Valenciana Iberdrola, Valencia, pp. 19-53.
- ALART, B.J. (1867): *Suppression de l'Ordre du Temple en Roussillon*, vol. XV, Bulletin de la Soci3t3 Agricole, Scientifique et Litt3raire des Pyr3n3es Orientales, Perpignan.
- ALBERT, Ricard / GASSIOT, Joan (eds.) (1928): *Parlaments a les corts catalanes*, Barcino, Barcelona.
- ALCINA FRANCH, Jos3 (2000): *La biblioteca de Alfonso V de Arag3n en N3poles. Cat3logo descriptivo: fondos valencianos*, Biblioteca Valenciana, col. Historia/Estudios, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educaci3, Val3ncia.
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago (1980a): «An3nimo, Catalu3a. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoraci3n de un sal3n del Palacio Real Mayor de Barcelona)», en CAM3N 3LVAREZ, Pilar (coord.): *Exposici3n. La pintura g3tica en la Corona de Arag3n. Cat3logo de la exposici3n celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades Cam3n Aznar*, Museo e Instituto de Humanidades Cam3n Aznar, Zaragoza, pp. 64-65.
- (1980b): «Catalu3a», en CAM3N 3LVAREZ, Pilar (coord.): *Exposici3n. La pintura g3tica en la Corona de Arag3n. Cat3logo de la exposici3n celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades Cam3n Aznar*, Museo e Instituto de Humanidades Cam3n Aznar, Zaragoza, pp. 29-38.
 - (1985): «Ram3n de Mur. Judici final», en *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya*, Fundaci3 Caixa de Pensions, Barcelona, p. 146.
- ALCOLEA I GIL, Josep (1958): *Artes decorativas en la Espa3a Cristiana. Siglos XI-XIX*, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte, vol. XX, Plus Ultra, Madrid.
- ALCOY I PEDR3S, Rosa (1985): «Mestre de l'escriv3», en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundaci3 Caixa de Pensions, Barcelona, pp. 127-129.
- (1988a): «Los maestros del Libro de Horas de la reina Marí de Navarra. Avance sobre un problema complejo», en *Boletín del Museo e Instituto Cam3n Aznar*, vol. XXXIV, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Arag3n y Rioja, pp. 120-140.
 - (1988b): *La introducci3 i derivacions de l'italianisme a la pintura g3tica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
 - (1989): «Rostres profans i marginalia a Catalunya. Q3estions d'enfocament», en *D'Art. Revista del departament d'Hist3ria de L'Art de la Universitat de Barcelona*, 15, marzo, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 76-93.
 - (1990): «Els rostres profans del mestre de Baltimore i la seva incid3ncia en les arts catalanes. Q3estions puntuals», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, Amics de l'Art Rom3nic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 139-158.
 - (1991a): «Llibre dels Usatges i constitucions de Catalunya», en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII al s. XV. Exposici3 sala g3tica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 59-61.

- (1991b): «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, pp. 119-145.
 - (1991c): «Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida», en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, pp. 150-152.
 - (1992a): «Il·lustrador de la Pasión o Maestro de la Pasión. Viga de la Pasión», en BARRAL I ALTET, Xavier (dir.): *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunwerg, Barcelona, pp. 168-171.
 - (1992b): «Maestro de Baltimore. Retablo de Cardona», en BARRAL I ALTET, Xavier (dir.): *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunwerg, Barcelona, pp. 227-230.
 - (1995): «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, pp. 179-213.
 - (1998a): «La pintura gòtica», en BARRAL I ALTET, Xavier (dir.): *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 8, Pintura antiga i medieval, L'Isard, Barcelona.
 - (1998b): «Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanoblear a l'entorn del 1300», en *Miscel·lània en homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Ministerio de Educación y Ciencia / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 307-325.
 - (1999a): «Retaule del Conestable», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, pp. 229-231.
 - (1999b): «Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, pp. 101-121.
 - (2000): «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.
 - (2012): «Del 1200 a lo somni del gòtic internacional: qüestions de pintura medieval catalana», en ALCOY I PEDRÓS, Rosa (ed.): *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 37-86.
- ALCOY I PEDRÓS, Rosa / BESERÀN I RAMÓN, Pere (1990-1991), «Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escola del Trescents», en *Analecta Sacra Tarraconensis. Revista de Ciencias Histórico-Eclesiásticas*, 63-64, Balmesiana, Barcelona, pp. 153-197.
- ALEGRET, Adolfo (s/a): *El monasterio de Poblet. Dominios, Riquezas, Noticias y Datos inéditos. Signos Lapidarios*, Salvat y C^a en C. editores, Barcelona.
- ALEIXANDRE TENA, Francisca (1977): «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, p. 181.
- (1999): «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, p. 280.
- ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle (1993a): «La mort dans les livres d'Heures», en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle / TRÉFFORT, Cécile: *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 83-94.
- (1993b): «Gestes et expressions du deuil», en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle / TRÉFFORT, Cécile: *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 121-133.
- ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle / TRÉFFORT, Cécile (1993): *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- ALEXANDER, Jonathan (1978b): *The decorated letter*, Thames & Hudson, London.
- ALGARRA PARDO, Víctor M. (1996): «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, pp. 270-289.
- ALIAGA MORELL, Joan (1996): *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, col. Arxius i documents, 16, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València.
- ALIBERT, Dominique (1989): «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*, 5-6, INHE / Association de professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, Paris, 23-36.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco (1920): «Leonart y Domingo Crespí, miniaturistas valencianos del siglo XV», en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, pp. 14-22.

- ALOMAR ESTEVE, Gabriel (1949): «La Capilla de la Trinidad, panteón de los reyes de la Casa de Mallorca», en *Cuadernos de Arquitectura*, 10, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona / Palma, pp. 453-458.
- (1970): *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Blume, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.
 - (1976): «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*, 2ª época, año XCII, Madrid, pp. 5-36.
 - (1995): «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, pp. 211-216.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2003): «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, pp. 471-488.
- ALTISENT, Agustí (1974): *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, Espluga de Francolí.
- (1989): «Rottle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó», 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, p. 405.
- ALTURO I PERUCHO, Jesús (2000): *El libre manuscrit a Catalunya. Orígens i esplendor*, Generalitat de Catalunya, Editorial 92, Barcelona.
- ÁLVAREZ BURGOS, Fernando (1998): *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, vol. III, col. Catálogo General de las monedas españolas, Vico-Segarra, Madrid.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María Carmen (1987): «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, pp. 107-115.
- AMADES, Joan (1952): *Art popular. Els exvots*, Orbis, Barcelona.
- AMELA I VIVES, F. (1946): «El Consulado de Mar y su código en el Archivo Municipal», en *Ferriario*, VIII, 10.
- AMETLLER I VINYAS, José (1903): *Alfonso V de Aragón en Italia y la crisis religiosa del siglo XV*, vol. V, Torres, Gerona.
- AMORÓS BARRA, José V. (1954): «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*, 3, Instituto Antonio Agustín de Numismática, CSIC, Madrid, pp. 17-40.
- ANDRÉS VALERO, Sebastián (1993): «Alfonso III», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 102-106.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1945): *Iconografía española*. Cuaderno I, Madrid, pp. 5-7.
- ANNEQUIN, Guy (1989): *L'apogée de l'enluminure (1380-1430). Le style gothique international*, Crémille, Genève.
- ANTAL, Frederick (1989): *El mundo florentino y su ambiente social*, Alianza Forma, Madrid.
- 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 Infinitis 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 (1916): *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. I, Imprenta Helénica, Madrid.
- APTEKAR, Jane (1969): *Icons of Justice. Iconography thematic imagery in Book V of Faerie Queene*, Columbia University Press, New York / London.
- ARA GIL, Clementina-Julia (1990): «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 al 6 de octubre de 1990), Seminario Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo, pp. 21-52.
- ARAGÓ, Ricardo, presb. (1952): *Pinturas eucarísticas. Exposición dogmática del Misterio eucarístico. Selección de láminas revisada por Juan Ainaud de Lasarte*, Arfe, Barcelona.
- Aragón. De reino a comunidad. Diez siglos de encuentros* (2002), Cortes de Aragón, Zaragoza.
- Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000* (2000), Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- ARCE MARTÍNEZ, Javier (1998): *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid.
- (2000): *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Electa, Madrid.

- ARCE MARTÍNEZ, Javier (ed.) (2002): *Centcelles: el monumento tardorromano. Iconografía y arquitectura*, L'erma di Bretschneider, Roma.
- ARIÈS, Philippe (1983): *Image de l'home devant la mort*, Seuil, Tours.
- ARRANZ GUZMÁN, Ángela (1986): «La reflexión sobre la muerte en el medioevo hispánico», en *España Medieval*, vol. 5, pp. 109-124.
- ARRIBAS ARRANZ, Filemón (1941): *Sellos de placa de las cancellerías regias castellanas*, Talleres tipográficos Cuesta, Valladolid.
- AURELL, Jaume (2012): *Authoring the Past. History, Autobiography, and Politics in Medieval Catalonia*, The University of Chicago Press, Chicago / London.
- AURELL, Jaume / SERRANO COLL, Marta (2014): «The Self-Coronation of Peter the Ceremonious (1336): Historical, Liturgical and Iconographical Representations», en *Speculum*, 89 (1), pp. 66-95.
- AURELL, Martin (1997): «Messianisme royal de la Couronne d'Aragon (14^e-15^e siècles)», en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LII/1, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Centre National de la Recherche Scientifique / Centre National du Livre / Armand Collin, Paris, pp. 119-155.
- AVRIL, François (1979): *L'enluminure à l'époque gothique. 1200-1420*, Famot, Paris.
- (1981): «Manuscrits», en *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, Ministère de la Culture / Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 276-282.
 - (1995): *L'enluminure à l'époque gothique*, Bibliothèque de l'Image, Paris.
 - (1998): «Pontifical de Renaud de Bar», en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 317-318.
- AVRIL, François / ARIEL, Jean Pierre / MENTRÉ, Mireille / SAULNIER, Alix / ZALUSKA, Yolanta (1982): *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale. Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- AYMAR I RAGOLTA, Jaume (1993): *El monestir de Sant Jeroni de la Murtra*, Diputació de Barcelona / Ajuntament de Badalona, Barcelona.
- (1995-1996): «Cristòfor Colom a Sant Jeroni de la Murtra», en *Butlletí del Centre d'Estudis Colombins*, 5-6, Òmnium Cultural, Barcelona, pp. 6-12.
 - (2003): «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, pp. 217-223.
- AZCÁRATE RISTORI, José María (1974): *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.
- (1990): *Arte gótico en España*, Manuales de Arte, Cátedra, Madrid.
- BACH I RIU, Antoni (1987): *Història d'Anglesola*, Caixa d'Estalvis de Catalunya / Ajuntament d'Anglesola, Barcelona.
- BAJET I ROYO, Montserrat (1994): *El mustassaf de Barcelona i les seves funcions en el segle XVI. Edició del Llibre de les Ordinacions*, Fundació Noguera, Barcelona.
- BAK, János M. (ed.) (1990): *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles-Oxford.
- BALAGUER, Anna M^a (1984): «The influence of moslem coinages upon the monetary systems of medieval Iberian Kingdoms», en GOMES MARQUES, Mario (ed.): *Problems of Medieval Coinage in Iberian Area*, Instituto Politécnico de Santarém, Santarém.
- (1999): *Història de la moneda dels comtats catalans*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Institut d'Estudis Catalans.
- BALAGUER, Anna M^a / CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1983): «Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals d'Orrius (El Maresme)», en PADILLA LAFUENTE, José Ignacio: *Les excavacions a l'església de Sant Andreu (Orrius). Estudi preliminar de la troballa de monedes comtals*, 2, col. Excavacions Arqueològiques a Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 59-104.
- BALAGUER, Anna M^a / GARCÍA, Manuel / CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1986): *Historia de la moneda catalana*, Caja de Barcelona, Barcelona.
- BALAGUER, Victor (1879): *Historia política y literaria de los Trovadores*, vol. V, Imprenta de Fortanet, Madrid.
- (1885): *Las ruinas de Poblet*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid.
- BANGO TORVIS, Isidro G. (1978): «Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los magos», en *Traza y Baza*, 17, El Albir, Barcelona, pp. 25-37.

- (1989): *Alta Edad Media. De la tradición hispanovisigoda al Románico*, Sílex, Madrid.
 - (1992a): «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, pp. 93-132.
 - (1992b): *El Románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid.
 - (2000a): «El rey. *Benedictus qui venit in nomine Domini*», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 23-30.
 - (2000b): «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, pp. 155-188.
 - (2000c): «Relicario de san Isidoro», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 228-229.
- BARAUT, Cebrià (1949-1950): «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, pp. 79-92.
- BARCELÓ, Miquel (1984-1985): «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*, 5-6, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 54-72.
- BARKER, Brian (1979): *The symbols of sovereignty*, Westbridge Books, Oxford.
- BARLETT, Robert (2002): *Panorama medieval*, Blume, Barcelona.
- BARÓN DE LAS CUATRO TORRES (1894): «Estatua llamada de San Carlomagno en la exposición histórico-europea», en *Revista de Gerona*, V, año XIX, Diputación Provincial de Gerona, Gerona, pp. 129-140.
- BARON, Françoise (1998): «Sculptures», en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 52-57.
- (1999): «Saint Louis», en *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 101-103.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaume (1989): «Lápida del Conestable», en *Millenium. Història i art de l'església catalana* (Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata, Barcelona, 3 de maig al 25 de juny de 1989), Generalitat de Catalunya, Barcelona, p. 389.
- (1992): «Corona del Condestable», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 328-329.
 - (1993): «Retaule del Conestable», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 168-173.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1973a): «La sculpture a Ripoll au XII^e 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, pp. 311-359.
- (1973b): «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)*, 9, Abbaye de Saint Michel de Cuxà, pp. 139-161.
 - (1986): «La façana de la Rodona», en *Catalunya romànica*, vol. III. Osona (II), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 719-720.
 - (1987): «L'escultura monumental», en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 232-241.
 - (1994a): «Catedral», en SUREDA I PONS, Joan (dir.): *La España Gótica. Baleares*, Encuentro, Madrid, pp. 82-116.
 - (1994b): «Jaume Huguet, el retaule del Conestable», en BARRAL I ALTET, Xavier: *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 200-201.
 - (1994c): «Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona», en BARRAL I ALTET, Xavier: *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 134-135.
 - (1994d): «Saló del Tinell al Palau Reial Major de Barcelona», en BARRAL I ALTET, Xavier: *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 178-191.
 - (1994e): «La antigüedad clásica. Grecia, Roma y el mundo mediterráneo», *Historia Universal del Arte*, vol. II, La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el Mundo mediterráneo, Planeta, Barcelona.

- (1994f): *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
 - (2002a): «From Late Antiquity to the Middle Ages», en DUBY, Georges / DAVAL, Jean-Luc (eds.): *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, pp. 249-265.
 - (2002b): «Romanesque Art (1000-1200)», en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (eds.): *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, pp. 266-344.
 - (2002c): «The expansion of Gothic (1150-1280)», en DUBY, Georges / DAVAL, Jean-Luc (eds.): *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, pp. 345-397.
 - (2002d): «The Roman World», en DUBY, Georges y DAVAL, Jean-Luc (eds.): *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Köln, pp. 147-237.
 - (2004e): «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, pp. 29-55.
- BARRAL I ALTET, Xavier (dir.) (1992): *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Lunwerg, Barcelona.
- BARRAL I ALTET, Xavier (org.) (1986): *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, Paris / Haute Bretagne.
- BARRAL I ALTET, Xavier / AVRIL, François / GABORIT-CHOPIN, Danielle (1983): en *Les royaumes d'occident. Le monde roman. 1060-1220*, Gallimard, Paris.
- BARRAQUER Y ROVIRALTA, Cayetano (1906): *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols., Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, Barcelona.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio / CABEZUELO PLIEGO, José Vicente / JIMÉNEZ ALCÁRAZ, Juan Francisco (eds.) (1997): *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. (2004): «Jahns Delaz. Custodia de Enrique IV o del Ciprés», en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España* (Museo del siglo XIX, Valencia, septiembre-noviembre de 2004), Ministerio de Cultura / Generalitat Valenciana / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Museo de Belles Arts de València, Valencia, p. 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 (1991): «Anima», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 788-815.
- BASSEGODA I AMIGÓ, Bonaventura (1922): *Pedralbes. Notas artístico-bibliográficas del Real Monasterio*, Farré i Asensio, Barcelona, pp. 18-32.
- (1925-1927): *Santa María de la Mar. Monografía Histórica-Artística. Premiada en el concurs Pollés de la Associació d'Arquitectes de Catalunya de 1923*, 2 vols., Indústries Gràfiques Fills de J. Thomas, Barcelona.
- BASSEGODA NONELL, Joan (1973): *La catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972*, Técnicos Asociados, Barcelona.
- (1983): *Historia de la Restauración de Poblet. Destrucción y Reconstrucción de Poblet*, Abadía de Poblet, Poblet.
 - (1984): «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*, 58, La Academia, Madrid, pp. 123-158.
 - (1987): *Guía de Santa Maria de la Mar*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona.
 - (1995): *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.
 - (1999): «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*, XIII, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, pp. 237-255.
- BASTARDAS, Joan (1948): *Usatges de Barcelona*, Fundació Noguera, Barcelona.
- BASTARDES I SAMPERE, Albert (1983): *Les creus al vent*, Millà, Barcelona.
- BATLLE, Carme (1990): «Del segle XIII al XV», en *Conèixer la Història de Catalunya*, vol. II, Vicens Vives, Barcelona.
- BAUCH, Kurt. (1976): *Das Mittelalterliche Grabbild*, Berlin / New York.

- BAUTIER, Robert-Henri (1990)a: «Le cheminement du sceau et de la bulle. Des origines mésopotamiennes au XIII^e siècle occidental», en BAUTIER, Robert-Henri: *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, pp. 41-80.
- (1990)b: «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, pp. 192-220.
 - (1990)c: *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris.
 - (1991): «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*, t. II, Archives Nationales, Paris, pp. 537-538.
- BAYARD, Jean-Pierre (1984): *Sacres et couronnements royaux*, Guy Trédaniel, Paris.
- BAYARD, Jean-Pierre / DE LA PERRIÈRE, Patrice (1982): *Les rites magiques de la royauté*, Friant, Paris.
- BEAUNE, Colette (1989): *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age. Le miroir du pouvoir*, Bibliothèque de l'Image, Hervas, Paris.
- BECCADELLI, Antonio (1990)[1455]: *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcino, Barcelona.
- BÉDOS-REZAK, Brigitte (1980): *Corpus des sceaux français du Moyen Age*, vol. I, Les sceaux des villes, Archives Nationales, Paris.
- (1993a): «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, pp. 1-31.
 - (1993b): «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, pp. 47-62.
 - (1993c): «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, pp. 53-90.
 - (2000): «Comptes Rendus», en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. X^e-XII^e siècles*, año 43 (enero-marzo), Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 101-104.
- BEER, Rudolf (1909-1910): «Los manuscritos de Santa María de Ripoll», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. V, Barcelona, pp. 137-170, 230-280, 299-320, 329-365, 492-520.
- BELTING, Hjans (1981): *Das Bild un sein Publikum mit Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln des Passion*, Berlin.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (1976): *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.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1984): «La moneda medieval aragonesa: estado de la cuestión», en *Numisma*, 186-191, año XXXIV, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 261-271.
- BELTRÁN VILLAGRASA, Pío (1951): «Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición», en *Caesaraugusta*, 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 51-112.
- (1958): «Notas sobre monedas aragonesas (addenda et corrigenda)», en *Caesaraugusta*, 11-12, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 41-85.
 - (1972a): «Interpretación del usatge 'solidus aureus'», en *Obra Completa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
 - (1972b): «Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición», en *Obra Completa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Facultad de Letras, pp. 441 y ss.
- BENAVENTE SERRANO, José Antonio (coord.) (1995): *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza.
- BENTLEY, Jerry H. (1987): *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton.
- BERG SOBRE, Judith (1989): *Behind the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain. 1350-1500*, University of Missouri Press, Missouri.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa (1991): «Retratos de Isabel la Católica», en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 110, año XXVIII, Madrid, pp. 49-56.
- (1992): «Pintura de la época de Isabel la Católica», en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (ed.): *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunewerg, Barcelona / Madrid, pp. 85-169.

- BERNAGE, Georges (ed.) (1996): *Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc*, Bibliothèque de l'Image, Paris.
- BERNAREGGI, Ernesto (1972): «I Re Cattolici sulle monete di Napoli», en *Numisma*, 114-119, año XXII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 37-44.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen (1952): «Las miniaturas de 'El Cancionero de Pedro Marcuello'», en *Archivo Español de Arte*, 97, CSIC, Madrid, pp. 1-24.
- (1956): *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- BERTAUX, Émile (1909): «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, pp. 399-403.
- (1923): «La sculpture du XIV^e siècle en Italie et en Espagne», en MICHEL, André (ed.): *Histoire de l'Art*, vol. II, s/e, Paris.
- BESANÇON, Alain (1994): *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. L'esprit de la cité*, Fayard, Paris.
- BESERÀ I RAMÓN, Pere (1985-1988): «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. V, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 159-162.
- (1993): «Un taller escultòric 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, pp. 215-242.
 - (1997): «Taller de Jaume Cascalls i Jordi de Déu. Plaïneros de Poblet», en *Catholonia. 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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 103-108.
- BETI, Manuel, presb. (1909): «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. 1^a parte*, Stampa d'en Francisco Altés, Barcelona, pp. 408-421.
- Biblioteca Marciana Venezia* (1988): Nardini, Firenze.
- BINSKI, Paul (1992): «Monumental Brasses», en ALEXANDER, Jonathan / BINSKI, Paul (eds.): *Age of chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*, Royal Academy of Arts / Weidenfield and Nicolson, London, pp. 171-173.
- (1995): *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Paul Mellon / Center for Studies in British Art by Yale University Press, New Haven / London.
 - (1996a): *Medieval death. Ritual and Representation*, British Museum Press, Avon.
 - (1996b): *Ritual and representation*, British Museum Press, Avon.
- BISCONTI, Fabrizio (1999): «La decoración de las catacumbas romanas», en FIOCCHI NICOLAI, Vicenzo / BISCONTI, Fabrizio / MAZZOLENI, Danilo: *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Schnell & Steiner, Regensburg, pp. 109-113.
- BLANC, Jean (1997a): «Alfons II, rei d'Aragó, entre els bisbes», en *Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IX^e-XIII^e siècles)* (exposition présentée à l'Institut Français, Barcelona, 24 février-30 mars 1997 / Maison des Mémoires, Carcassonne, 14 d'avril-18 mai 1997), Conseil Général de l'Aude, Barcelona / Carcassonne, p. 44.
- (1997b): «Prise des villes de Béziers, Carcassonne, et siège de Toulouse par les croisés» en *Barcelone-Carcassonne: destins croisés de deux comtés (IX^e-XIII^e siècles)* (exposition présentée à l'Institut Français, Barcelona, 24 février-30 mars 1997 / Maison des Mémoires, Carcassonne, 14 d'avril-18 mai 1997), Conseil général de l'Aude, Barcelona / Carcassonne, p. 49.
 - (1997c): «Arrivée de Pierre II, roi d'Aragon à Muret en 1213», en *Barcelone-Carcassonne: Destins croisés de deux comtés (IX^e-XIII^e siècles)* (exposition présentée à l'Institut Français, Barcelona, 24 février-30 mars 1997 / Maison des Mémoires, Carcassonne, 14 d'avril-18 mai 1997), Conseil général de l'Aude, Barcelona / Carcassonne, p. 50.
- BLANCARD Louis (1860): *Iconographie des sceaux et bulles des Archives des Bouches-du-Rhône*.
- BLANCAS, Jerónimo (1878): *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*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- BLANCHARD, Joel (ed.) (1995): *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.
- BLANCHET, Adrien (1936): «Les bulles d'or du Moyen Age», en *Journal des Savants de l'Institut de France de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 34, Librairie Orientaliste, Paris, pp. 97-104.
- BLANCO GARCÍA, Juan Francisco (1990): «Sigilografía y numismática», en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía* (2 al 4 de abril de 1987), Dirección de los Archivos Estatales, Madrid.

- BLANCO TRIAS, Pedro (1949): *El Real Monasterio de Santa María de Véruela. 1146-1946*, Imprenta Mossèn Alcover, Palma de Mallorca.
- BLASCO I BARDAS, Anna M^a (1993): *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona.
- (1999): «Pintures murals del Palau Reial Major», en *La Barcelona gòtica*, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, pp. 133-134.
- BLOCH, Marc (1924): *Les rois thaumaturgiques*, Librairie Istra, Strasbourg.
- BLÜMNER, Hugo (1874-1888): *Technologie und Terminologie des Gewerbes und der Künste bei Griechen und Römern*.
- BOFARULL I COMENGE, Artur (1991-1993): «Nou tresoret de fraccions de dinar dels regnes de Taifes (segle XI)», en CRUSAFONT I SABATER, Miquel / BALAGUER, Anna M^a / RIPOLLÈS, Pere Pau: *Homenatge al Dr. Leandre Villaronga. Acta Numismatica*, 21-22-23, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, pp. 355-364.
- BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero (1817): *Ensayo de una colección de sellos que han usado los antiguos monarcas de Aragón* (Archivo de la Corona de Aragón: cámara V, armario 14).
- (1836): *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.
 - (1847-1876): *Colección de documentos inéditos del ACA*, vol. V, Tipográfica J.E. Monfort, Barcelona.
 - (1991): «Códices manuscritos de Ripoll», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, 1931. Reed. por Herederos de Ferran Calls i Taberner, Barcelona.
- BOFARULL Y SARTÓRIO, Manuel (1886): *Funerals dels Reys d'Aragó a Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Il·lustració Catalana, Barcelona, pp. 11-57.
- BOHIGAS, Pere (1926): «Repertori de manuscrits catalans», en *Estudis Universitaris catalans*, vol. XI, Institució Patxot, Barcelona, pp. 121-130.
- (1927): «Repertori de manuscrits catalans», en *Estudis Universitaris catalans*, vol. XII, Institució Patxot, Barcelona, pp. 411-447.
 - (1928): «El repertori de manuscrits catalans. Estat de les recerques (1926-1928)», en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XIII, Institució Patxot, Barcelona, pp. 530-532.
 - (1931): «El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxot», en *Estudis universitaris catalans*, vol. XV, Institució Patxot, Barcelona, pp. 82-111.
 - (1932): «El repertori de manuscrits catalans de la fundació Patxot», en *Estudis universitaris catalans*, vol. XVI, Institució Patxot, Barcelona, pp. 92-139.
 - (1933): *Resum d'història del llibre*, Barcino, Barcelona.
 - (1947-1951): «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, pp. 149-153.
 - (1947): *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. Els Nostres Clàssics, Obres completes dels escriptors catalans medievals (col. A. volums en dotzau), 57, Barcino, Barcelona.
 - (1960): *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.
 - (1962): «L'agrupament de les miniatures del llibre vermell», en *Analecta Montserratensia*, vol. IX, Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 39-71.
 - (1964): «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, pp. 39-58.
 - (1967): «El manuscrit Phillips de les 'Ordinacions' del rei Pere», en *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, 10, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, pp. 101-111.
 - (1969): «La il·luminació de les 'Leges Palatinae' de Mallorca», en *Scriptorium. Revue Internationale des études relatives aux manuscrits. International review of manuscript studies*, t. XXIII.I, E. Story / Scientia SPRL, Gand, pp. 94-100.
 - (1977): «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, pp. 57-89.
 - (1985a): «La miniatura a l'època romànica», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. I, Amics de l'Art Romànic / Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 105-113.

- (1985b): *Sobre manuscrits i biblioteques*, Abadia de Montserrat, Barcelona.
- BOIX Y RICARTE, Vicente (1980): *Historia del país valenciano*, vol. I, Cupsa / Planeta, Madrid / Barcelona.
- BONCOMTE I COLL, Conxita (1998): «El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckia», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 197-213.
- BONET CORREA, Antonio (coord.) (1992): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid.
- BORENIUS, Tancred / TRISTRAM, Ernst W. (1930): *La pintura medieval inglesa*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BOTET I SISÓ, Joaquín (1908-1911): *Les monedes catalanes*, 3 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1911. Se ha consultado la reed. del mismo Institut d'Estudis Catalans de 1976.
- BOTO VARELA, Gerardo (2009): «Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Majorque. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé», en *Organisation de l'espace ecclésial au Moyen Âge*, 53, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, pp. 275-309.
- BOUREAU, Alain / INGERFLOM, Claudio-Sergio (dirs.) (1992): *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont* (mars de 1989), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- BOUTET, Dominique (1982): «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*, 1, año 37, Armand Collin, Paris, pp. 3-14.
- BRACONS CLAPÉS, Josep (1980): «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, pp. 119-140.
- (1989): «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 24, Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona, pp. 209-243.
- (1993): «Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia», en *D'Art. La Catedral de Barcelona*, 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 4-51.
- (2000): «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.
- (2003): «El arte gótico en la Corona de Aragón y el mundo mediterráneo», en CARBONELL, Eduard / CASANELLI, Roberto (eds.): *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del renacimiento*, Lunewerg, Barcelona, pp. 62-77.
- BRACONS CLAPÉS, Josep / TERÉS TOMÀS, M^a Rosa (2000): «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, pp. 274-301.
- BRACONS CLAPÉS, Josep / TRIADÓ, Juan Ramón (2000): *La pintura española. Románico. Gótico Renacimiento*, Carroggio, Barcelona.
- BRANBACH, Wilhem (1893): *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.
- BRANNER, Robert (1967): «The Montjoies of Saint Louis», en *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, Paris, pp. 13-16.
- (1977): *Manuscript painting in Paris during the reign of saint Louis. A study of styles*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles-London.
- BRAUNFELS, Wolfgang (1975): *Arquitectura monacal en Occidente*, Breve Biblioteca de Reforma, serie Iconológica, Barral, Barcelona.
- BRÉHIER, Louis (1918): *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines a nous jours*, H. Laurens, Paris.
- BROOKE, George C. (1950): *English coins from seventh century to the present day*, Methuen & Co., London.
- BROWN, Michelle P. (1994): *Understanding illuminated manuscripts. A guide to technical terms*, Paul & Getty Museum / British Library, London.
- BUCHER, François (1970): *The Pamplona Bibles*, Yale University Press, New Haven / London.
- BUCHTAL, Hugo (1971): *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, The Warburg Institute / University of London, London.
- BUENDÍA, Rogelio (1989): «Prefacio», en *Las muy ricas horas del Duque de Berry. Con las 131 miniaturas facsimiles a todo color del manuscrito del Museo Condé de Chantilly. Prefacio de Rogelio Buendía y textos de Jean Longnon y Raymond Cazelles*, Casariego, Madrid.

- BUESA CONDE, Domingo J. (1991): «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 de 1991 al 6 de enero de 1992, Zaragoza), Arzobispado de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, pp. 170-171.
- (1993): «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, pp. 11-39.
- BURGUIÈRE, André / KLAUSCH-ZUBER, Christiane / SEGALÉN, Martine / ZONABEND, François (1988): *Historia de la familia*, vol. I, Mundos lejanos, mundos antiguos, Alianza, Madrid.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a (1993a): «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, pp. 223-239.
- (1993b): *La variedad del gótico del siglo XV*, Historia 16, Madrid.
 - (1995): «El abrazo de los reyes», en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 583-584.
- CABANES CATALÁ, María Luisa / BALDAQUÍ ESCANDELL, Ramón / MATEO RIPOLL, Verónica (2000): «Sigilografía Valenciana en la época de Alfonso el Magnánimo: estado de la cuestión», en D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, pp. 99-109.
- CABANES PECOURT, María de los Desamparados (1993): «Jaime I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 82-90.
- CABANES PECOURT, María de los Desamparados / FERRER NAVARRO, Ramón (1979): *Libre del repartiment del regne de València*, 3 vols., Antonio Ubieto Arteta, Zaragoza.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé / GALTIER MARTÍ, Fernando (1986): «*Tuis exercitibus crus Christi semper adssistat*. El relieve prerrománico de Luesia», en *Artígrama*, vol. 3, Zaragoza, pp. 11-28.
- CABESTANY I FORT, Joan F. (1974): «La creación del cargo de Mostassà por Pere el Cerimoniós», en *Barcelona. Divulgación histórica de Barcelona*, XIV, Barcelona, pp. 43-45.
- (2002): «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, pp. 103-108.
 - (2003): «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, pp. 203-210.
- CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M^a Cruz (1998): «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 / Bancaixa Obra Social / Ministerio de Asuntos Exteriores de España / Instituto Cervantes, Nápoles / Valencia, p. 494.
- (1999): «Descendentia Regum Siciliae», en CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M^a Cruz / 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 / Universidad de Valencia, Valencia, p. 44.
- CABRÉ AGUILÓ, Juan (1922): «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 Menet, Madrid, pp. 275-292.
- *Catálogo monumental* (inédito).
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993): «Alfonso V», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 150-156.
- CADIER LÉON (1888): «Études sur la sigillographie des rois de Sicile», en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, vol. I. Les bulles d'or des archives du Vatican.
- CALICÓ, Francesc Xavier (1954): «El problema de las acuñaciones barcelonesas de oro de Juan II de Aragón», en *Numisma*, año IV, 12, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 37-45.
- (1982): «Un importante hallazgo en la iglesia parroquial de Orrius (Barcelona)», en *Gaceta Numismática*, 64, Asociación Numismática Española, Barcelona, pp. 31-32.
- CALMETTE, Joseph (1977): *Louis XI, Jean II et la révolution catalane. Réimpression de l'édition de Toulouse 1902*, Slatkine Reprints, Genève.
- CAMILLE, Michel (2000)[1989], *El idolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid.

- CAMÓN AZNAR, José (1960): «La miniatura española en el siglo X», en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, band 16, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, pp. 16-32.
- (1966): *Pintura Medieval*, col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXII, Española, Espasa-Calpe, Madrid.
- CAMPANER Y FUERTES, Álvaro (1879): *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.
- CAMPBELL, Larne (1991): *Portraits de la Renaissance*, Hazan, Dijon.
- CAMPO DÍAZ, Marta (1987): *Numismàtica. Dades per a la documentació numismàtica*, Direcció General del Patrimoni Artístic, Barcelona.
- CAMPO DÍAZ, Marta (com.) (1998): *La imatge del poder a la moneda*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- CAMPO DÍAZ, Marta / CLUA, María / MAROT I SALSAS, Teresa (1998): «Els reis nens», en CAMPO DÍAZ, Marta (com.): *La imatge del poder a la moneda*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 30-33.
- CANELLAS ANOZ, Magdalena (1983): *La iglesia colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel / Asún Escartin, Raquel (1980): «Alpartir, fray Martín de», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. II, Zaragoza, p. 161.
- CANELLAS, Ángel / TRENCHS ÓDENA, José (1988a): «El reinado de Pedro IV desde las ordinaciones (1344) a la muerte del rey (1387)», en CANELLAS, Ángel / TRENCHS ÓDENA, José: *Folia Stuttgarensia. Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 27-52.
- (1988b): «Alfonso V y las nuevas corrientes humanísticas (1416-1458)», en CANELLAS, Ángel / TRENCHS ÓDENA, José: *Folia Stuttgarensia. Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 85-106.
- CANTÓ GARCÍA, Alberto (1994): «La moneda», en *Historia de España*, vol VIII, Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo XI, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 273-297.
- (1998): «La moneda, instrumento fiscal y eje del encuadramiento político», en *El Islam y Cataluña*, Lunweg, Barcelona, p. 111.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard (1998): «Las influencias de la estética musulmana en el arte románico catalán», en *El Islam y Cataluña*, Lunweg, Barcelona, pp. 201-207.
- (2000): «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*, vol. 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, pp. 261-267.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard / CASSANELLI, Roberto (eds.) (2003): *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del renacimiento*, Lunweg, Barcelona.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard / SUREDA I PONS, Joan (1997): *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona.
- CARBONELL, Pedro (1926): «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, pp. 125-164.
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1855-1864): *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.
- (1899): «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 a 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, pp. 201-257.
 - (1918): «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*, t. LXXIII, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid, pp. 224-258.
- CARLI, Enzo (1957): *Les primitifs siennois*, Gustavo Gili, Barcelona.

- CARMONA DE LOS SANTOS, María (1990): «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, pp. 253-265.
- (1996): *Manual de sigilografía. Normas técnicas de la Subdirección General de los Archivos Estatales*, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid.
 - (1999): *Bibliografía de sigilografía española*, Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid.
- CARMONA DE LOS SANTOS, María / MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino / ROMERO TALLAFIGO, Manuel / SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (1996): *De sellos y blasones. Sigiloheraldica para archiveros*, S y C, Carmona.
- CARRERAS CANDI, Francesch (1913-1914): «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.
- (s/a): *Barcelona, bosquejo histórico*, s/e, s/l.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador (1923): «Exequias Regias en Valencia (1276-1410)», en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, pp. 235-252.
- (1927): «Cruces terminales de la ciudad de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIII, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, pp. 83-108.
 - (1928): «Cruces terminales de la ciudad de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIV, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, pp. 65-83.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2000a): «El confuso recuerdo de la memoria», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 85-93.
- (2000b): «*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*, vol. 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, p. 106.
 - (2000c): «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*, vol. 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, p. 124.
 - (2000d): «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*, vol. 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, pp. 125-126.
 - (2000e): «Adoración de los Magos», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 150-151.
- CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata (1927): «Los relieves de la Guerra de Granada en el coro de Toledo», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7 (enero-abril), Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 19-70.
- CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime (1952): «La orden de Calatrava en Alcañiz», en *Teruel*, 8, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 1-176.
- (1974): *El Fuero Latino de Teruel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.
- CASSIRER, Ernst (1946): *The Myth of the State*, Yale University Press, New Haven.
- CASTELNUOVO, Enrico (1993): *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris.
- Castigos e documentos del rey don Sancho (1960): en DE GAYANGOS, Pascual: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, vol. 51, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, pp. 79-228.
- CASTILLO GENZOR, Adolfo (1985): «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, CSIC, Madrid, pp. 525-538.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2000): «Libro de Horas de Fernando y Sancha», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 232-234.

- (2002): «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*, 1, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 187-196.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio / CAMPS I SÒRIA, Jordi (2008): «Figura pintada, imagen esculpida. Eclósión de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180», en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel / CAMPS I SORIA, Jordi (com.): *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Tolouse y Pisa. 1120-1180*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008, pp. 133-147.
- Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia* (1955): Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Valencia.
- Catalogue des livres de la Bibliothèque de M. le baron James de Rothschild* (1893): t. III, Domascène Morgand Librairie, Paris.
- Catalogue of additions. 1861-1875. British Museum* (1875): British Museum, London.
- Cataluña Medieval* (1992): Lunwerg, Barcelona.
- Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997* (1997): Ministerio de Educación y Cultura / Fundación La Caixa / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- CAVALLO, Guilielmo (dir.) (1994): *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, Luca, Roma.
- CAYGILL, Marjorie (2001²): *The British Museum. A-Z companion*, The British Museum Press, London.
- CAZACU, Matei / DUMITRESCU, Ana (1992): «La royauté sacrée dans la Serbie Médiévale», en BOUREAU, Alain / INGERFLOM, Claudio-Sergio (dirs.): *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont* (mars de 1989), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, pp. 91-104.
- CAZELLES, M. Raymond (1978): «Peinture et actualité politique sous les premiers Valois, Jean le Bon au Charles, dauphin», en *Gazette des Beaux Arts*, II, Institut des Beaux Arts, Paris, pp. 53-65.
- CECCANTI, Melania / CASTELLI, Maria Cristina (dirs.) (1992): *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione* (Atti del III Congresso di Storia della miniatura), Leo S. Olschiki, Firenze.
- CELA ESTEBAN, María Estrella (1991): *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (El poder real y el patronato regio)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta / BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores (1998): «Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega», en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, 10, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 389-420.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (2002): «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, Zaragoza, pp. 190-191.
- CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.) (1993): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza. *Ceremonial de cosas antiguas notables*: Arxiu Municipal de Barcelona.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1954): «Sobre los sepulcros reales de San Juan de la Peña», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, año LII (3^{er} y 4^o trimestres), Hauser y Menet, Madrid, pp. 275-281.
- CHANCEL-BARDELOT, Béatrice (dir.) (2004): *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, Somogy, Paris.
- CHANCEL-BARDELOT, Béatrice / GABORIT, Jean-René (1999): «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, pp. 26-31.
- CHECA CREMADES, Fernando (1988²): *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Cátedra, Madrid.
- (1992a): «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, pp. 21-54.
- (1992b): «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, pp. 425-426.
- (1992c): «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, p. 432.

- (1998): «Monarchic liturgies and the 'Hidden King': the function and meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en ELLENUS, Allan (ed.): *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-104.
- CHERRY, John (1997): «Medieval and Post-Medieval Seals», en COLLON, Dominique (ed.): *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, pp. 124-142.
- CHEVALIER, Ulysse (1960): *Repertoire de sources historiques du moyen Age: bio-bibliographie*, Krauss Reprint, New York.
- CHEYNET, Jean-Claude (1997): «Byzantine Seals», en COLLON, Dominique (ed.): *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge, pp. 107-123.
- CHICO PICAZA, M^a Victoria (2000): «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*, vol. 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, p. 432.
- CHRISTE, Yves (1971): «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*, XXI, Klincksieck, Paris, pp. 31-42.
- CHRISTE, Yves (1998): «Portale istoriato», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 675-695.
- CHUECA GOITIA, Fernando (1982): *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, col. Libros de Arquitectura y Arte, Xarait, Bilbao.
- CID PRIEGO, Carlos (1958): «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», en *Teruel* (separata), 20, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 5-103.
- CID PRIEGO, Carlos (1962): «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Goya. Revista de Arte*, 46, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp. 274-277.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (1959): *La pintura catalana*, vol. I, Moll, Palma de Mallorca.
- (1971): *Barcelona pam a pam*, Teide, Barcelona.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1996): «El poder real y la cultura», en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. I, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 355-387.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius (1999): «Ritratto» en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 33-46.
- Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600* (2001), Taschen, Köln.
- CODINA, Juan (1920): «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.
- COHEN, Adam, S. (1997): «Vidal Mayor», en *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. Illuminated manuscripts*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, p. 57.
- COLBERT DE BEAULIEU, Jean-Baptiste (1972): «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, pp. 113-119.
- Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón* (1864), Universidad Autónoma de Barcelona / Instituto Universitario de Estudios Medievales, Barcelona.
- COLL I ALENTORN, Miquel (1991): *Historiografia. Obres*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial, Barcelona.
- COLL I ROSELL, Gaspar (1986-1987): «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*, 7-8, Universitat de Barcelona, Departament de Geografia i Història, Barcelona, pp. 459-493.
- (1991): «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, Institut d'Estudis Ilerdencs), Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 147-152.
- (1992a): «Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 116.
- (1992b): «Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)», en *Cataluña Medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 130-131.

- (1992c): «Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunewerg, Barcelona, p. 198.
 - (1993): «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*, 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 145-168.
 - (1994a): «El 'Decretum Gratiani' de la British Library», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, 1991-1993, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 278-290.
 - (1994b): «Pervivencias iconográficas de la tradición romano-justiniana en los códices de los Usatges de Barcelona», en *Los clasicismos en el arte español* (Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte, Comunicaciones, Madrid, 27-30 de septiembre de 1994), Comité Español de Historia del Arte, Madrid, pp. 31-36.
 - (1994c): «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*, 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 21-36.
 - (1995-1996): «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*, 16-17, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 215-232.
 - (1995a): «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), Vitgevenij' Peeters, Leuven, pp. 457-471.
 - (1995b): *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, Abadia de Montserrat / Curial, Barcelona.
 - (1998): «La il·luminació de manuscrits a Catalunya durant el segle XIV: aproximació a un estudi documental», en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 3, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 629-645.
- COLL TOMÁS, Baltasar (1977): *Catedral de Mallorca*, Llovet, Barcelona.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando (1992): *El plateresco*, Cuadernos de Arte Español, 59, Historia 16, Madrid.
- COLLON, Dominique (ed.) (1997): *700 years of seals*, British Museum Press, Cambridge.
- Colloquio sul reimpiego di sarcofagi romani nel Medioevo. Pisa 5-12 september 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, herausgegeben von Bernard Andreae und Salvatore Settis* (1984): Verlag des Kustgeschichtlichen Seminars, Marburg-Lahn.
- COLOMER MONTSET, Jaime (1956): «Reales de los Reinos de Castilla y León a nombre de Fernando y doña Isabel», en *Numisma*, 23, año VI, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 49-68.
- COLVIN, Howard Montagu (1963)b: «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, pp. 477-485.
- COLVIN, Howard Montagu (ed.) (1963)a: *The history of the King's works*, vol. I, Middle Ages, Her Majesty's Stationery Office, London.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael (1992)a, «Sello de plomo de Jaime I», en *Cataluña Medieval*, Lunewerg, Barcelona, p. 114.
- (1992)b: «Sello de Jaume II», en *Cataluña Medieval*, Lunewerg, Barcelona, p. 115.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael / TRENCHS ÓDENA, José (1991): *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, pp. 37-64.
- CONTI, Alessandro (1981): *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Alfa, Bologna.
- COOK, Walter William Spencer (1923, 1925-1928): «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. Reed. en 2 vols. por The Bookpress Ltd., Virginia.
- CORMACK, Robin (1993): *Icones et société à Byzance*, Gerard Montfort, Paris.
- COROLEU INGLADA, José (1890): *El código de los Usajes de Barcelona. Estudio histórico-jurídico*, Imprenta de Henrich y Cia., Barcelona.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis (1993): «Pedro IV», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 129-128.
- (1995): «Una Jerusalén en el occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales», en *Aragón en la Edad Media*, XII, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, pp. 61-115.

- CORRAO, Pietro (1994): «Celebrazione dinastica e costruzione del consenso nella Corona d'Aragona», en CAMMAROSANO, Paolo: *Le forme della propaganda politica nel due e nel 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, pp. 136-146.
- CORREDERA, Eduardo (1963): *Los condes soberanos de Urgel y los premonstratenses*, Balmesiana, Barcelona.
- (1971): «Santa María de Bellpuig de las Avellanas y los condes de Urgell. (Breve relato histórico)», en *Ilerda*, XXXI, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, pp. 115-141.
- Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga. Del 18 al 21 de septiembre de 2002* (2003), t. I, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga.
- CORTÉS, Josefa (2000): *El aureum Opus*, série Fonts Històriques Valencianes, Universitat de Valencia, Valencia.
- CRESPO, Carmen (1985): *Cofre sigilográfico. Centro Nacional de Conservación y Microfilmación documental y Bibliográfica* (CE. CO. MI.), Ministerio de Cultura, Subdirección de los Archivos Estatales, Madrid.
- CREUS COROMINAS, Teodoro (1884): *Santes Creus. Descripción artística de este famoso monasterio*, Villanueva y Geltrú.
- Cròniques d'Espanya, edició crítica d'Agustí Alcoverro de Chroniques de Espanya fins ací no divulgades. Que tracta dels nobles e invictissims 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* (1997), 2 vols., Barcino, Barcelona.
- CROSAS, Francisco (2003): *Épica románica*, col. Biblioteca Básica Navarra, Ediciones y Libros, Pamplona.
- CROZET, René (1958): «Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes», en *Cahiers de la Civilisation Médiévale. X-XII^e siècles*, 1, Université de Poitiers, Poitiers, pp. 27-36.
- (1971): «Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne», en *Príncipe de Viana*, año 32, 124-125, Institución Príncipe de Viana / Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, pp. 125-144.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1980a): «Aspectos numismáticos de la expansión mediterránea», en *Numisma*, año XXX, 162-164, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 273-290.
- (1980b): «Diners de València i diners d'Alacant. Les primeres emissions», en *IV Congreso Nacional de Numismática. Comunicaciones*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 303-314.
 - (1980c): «Notes sobre el diner jaqués», en *II Simposi numismàtic de Barcelona*, Asociación Numismática Española, Barcelona, pp. 257-266.
 - (1982): *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, Vico, Madrid.
 - (1986): *Història de la Moneda Catalana. Interpretació i criteris metodològics*, Crítica / Grijalbo Mondadori, Madrid.
 - (1992): «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, Vico / Segarra, Madrid.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel / BALAGUER, Anna M^a (1990): «Historia monetaria y sigilografía», en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía*, 2 al 4 de abril de 1987, Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, pp. 67-76.
- CRUZVALDOVINOS, José Manuel (1992): «Platería», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Cátedra, Madrid.
- (1999): *Platería*, en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLV, Artes decorativas II, Espasa-Calpe, Madrid.
- Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica* (1955): vol. II (Antonio DE LA TORRE, ed.), Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, CSIC, Madrid.
- «Cuestionario concerniente a los sellos» (1964): 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* (1985), École Française de Rome, Rome.
- CUMONT, Franz (1910): «L'aigle funéraire des syriens et l'apothéose des Empereurs», en *Revue de l'Histoire des Religions*, 42, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 119-164.
- (1932): «L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome», en *Atti della Pontificia Accademia de Archeologia, serie II, memoire III*, Rome, pp. 82-105.
 - (1966): *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.
- CURL, James Stevens (1980): «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.
- D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.) (2000): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*. Atti, vol. II, Comune di Napoli, Napoli.
- D'ACHILLE, Anna M^a (1992): «Baldacchino», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, p. 29-36.
- D'ALÒS-MONER, Ramón (1926): *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona.
- D'ARIENZO, Luisa (1983): «Lo scudo dei 'Quattro mori' e la Sardegna», *Annali della Facoltà di Scienze Politiche*, vol. IX, Università di Cagliari, Caller, pp. 253-292.
- DALAS, Martine (1990): «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, pp. 49-337.
- (1991): *Corpus des sceaux français du Moyen Âge. Les sceaux des rois et de régence*, t. II, Archives Nationales, Paris.
- DARAS, Charles (1961): *Angoumois roman*, col. La nuit des temps, 14, Zodiaque / Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, Yone.
- (1981): «Les Commanderies et leurs Chapelles dans la région charentaise», en *Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1953. Reed. por la Société d'Archéologie et Histoire de la Charente, Charente.
- DE APRAIZ, Ángel (1940-1941): «La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago», en *Archivo Español de Arte*, XIV, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, pp. 384-396.
- DE AZCÁRATE, José María (1956): «La obra toledana de Juan Guas», en *Archivo Español de Arte*, 113, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, pp. 9-42.
- (1990): *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid.
- DE BOFARULL Y BROCÀ, Antonio (1881): *Poblet. Su origen, fundación, bellezas, recuerdos históricos, curiosidades y destrucción*, Imprenta y Librería Torroja y Tarrats, Reus.
- DE BOFARULL Y SARTORIO, Manuel (1984): «Apéndice al levantamiento y guerra de Cataluña en tiempos de Juan II», en *Documentos relativos al Príncipe de Viana*, t. XIII, Barcelona.
- DE BONNEFOY, Louis (1856-1866): «Epigraphie roussillonnaise», en *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, J.B. Alzine.
- DE BROCÀ, Guillermo Maria (1913-1914): «Els usatges de Barcelona», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. V, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- (1918): *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.
- DE CADENAS Y VICENT, Vicente (1986): «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, CSIC, Madrid.
- (2001): «La extraña dinastía de los Trastámara», en *Hidalguía. La Revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año II, 284 (enero-febrero), Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC, Madrid, pp. 75-96.
- DE CAPMANY Y DE MONPALAU, Antonio (1963): *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* (ed. reeditada), vol. II, 2ª parte, Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona, Barcelona.
- DE CASTRIS, Pieruligi Leoni (1998): «Códice de Santa Marta», en toscano, Gennaro (coord.): *La Biblioteca Reale di Napoli al Tempo della Dinastia Aragonesa. La Biblioteca Real de Nápoles en Tiempos de la Dinastia 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, pp. 502-517.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria (1979): *L'orfebreria*, col. Conèixer Catalunya, Dopesa, Barcelona.
- (1989): «Els argenters de la cort en temps de Pere III», en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo 24, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, pp. 203-207.
 - (1992a): «Relicario de san Paladio», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunweg, Barcelona, p. 314.
 - (1992b): *Orfebreria catalana medieval. Barcelona. 1300-1500*, 2 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
 - (1996): *Lesmalteria gòtica a la Corona d'Aragó. Reflexions per a una línia d'estudi*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria / JOSÉ I PITARCH, Antoni (1984): *Art gòtic segles XIV i XV*, col. Història de l'Art Català, vol. III, Edicions 62, Barcelona.
- (1985): *L'època del Cister*, en col. Història de l'art català, vol. II, Edicions 62, Barcelona.
 - (1986): *Els inicis i l'art romànic segles IX-XII*, col. Història de l'Art Català, vol I, Edicions 62, Barcelona.
- DE DALMASES I BALANÀ, Nuria / GIRALT-MIRACLE, Daniel / MANENT, Ramón (1985): *Argenters i joiers de Catalunya*, Destino, Barcelona.
- DE FÀBREGAS I SABATER, Miquel (1990): «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, pp. 19-23.
- DE FLUVIÀ I ESCORSA, Armand (1992-1993): «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*, 3-4, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil.lografia i vexil.lologia, Sant Cugat / Barcelona, p. 7.
- DE FRANCISCO OLMOS, José M^a / NOVOA PORTELA, Feliciano (2002): *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.
- DE GARMA Y DURÁN, Javier (1954) [1753]: *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.
- DE GUARDIÁN, Antonio M^a (1980): *La moneda ibérica. Catálogo de numismática ibérica e ibero-romana*, Cuadernos de Numismática, Madrid.
- DE HAMEL, Christopher (2001) [1986]: *Manuscript Illumination. History and techniques*, British Library, London.
- DE IRUÑA, P. Germán (1935): «Discutibles interpretaciones de la moneda de Sancho el Mayor», en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 26, Diputación de Gipúzcoa, San Sebastián, pp. 655-660.
- DE LA CASA MARTÍNEZ, Carlos (2000): *Sellos reales y eclesiásticos del monasterio del Sancti Spiritus. Toro (Zamora)*, Caja España, Valladolid.
- DE LA FUENTE, Beatriz (coord.) (1987): *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DE LACHENAL, Lucilla (1995): *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Longanesi & C., Milano.
- DE MARTINO, Ernesto (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Del lamento pagano al pianto di Maria*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino.
- DE MORALES, Ambrosio (1561): *Anotaciones al códice Vigilano*.
- DE MORANT, Henry (1980): *Historia de las artes decorativas*, Espasa-Calpe, Madrid.
- DE OLANETA, José (ed.) (1991): *Leyes Palatinas de Jaime III, Rey de Mallorca*, Palma de Mallorca.
- DE ORUETA, Ricardo (1919): *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.
- DE OSMA, Guillermo J. (1909): *Las divisas del rey en los pavimentos de «obra de Manises» del castillo de Nápoles*, Diputació de Castelló / Instituto de Promoción Cerámica, Castellón.
- DE PANGE, Jean (1949): *Le roi très chrétien*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- DE RIQUER, Martí (1968): *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona.
- (1983): *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Quaderns Crema, Barcelona.
- DE RIQUER, Martí / VALVERDE, José María (1968): *Historia de la literatura universal*, vol. I. De la Antigüedad al Renacimiento, Planeta, Barcelona.
- (1985): *Historia de la literatura universal*, vol. III. Literaturas medievales de transmisión escrita, Planeta, Barcelona.
- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran (1898): «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*, t. IV, Establecimiento Tipográfico de Jaume Depús, Barcelona, pp. 103-175.
- (1908): *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29 de 1908, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona.
 - (1911): *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, pp. 5-22.

- (1916-1932): *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, 3 vols., Estampa d'Henrich, Barcelona.
 - (1943): «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, pp. 363-379.
- DE SANDOVAL, Prudencio, fray (1601): *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.
- DE SARALEGUI, Leandro (1942): «Pedro Nicolau», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, 1^{er} y 2^o trimestres, Gráficas Onofre Alonso, Madrid, pp. 98-152.
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad (1980): «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval» en *Príncipe de Viana*, 160-161, año XLI, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, pp. 257-271.
- (1981): «Neovisigotismo iconográfico del siglo X. Ordo de celebrando Concilio», en *Goya. Revista de Arte*, 164-165, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp. 121-124 y 398.
 - (1984): *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Institución Príncipe de Viana / Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona.
 - (1988): *La miniatura medieval en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- DEL ARCO Y GARAY, Ricardo (1919): *El Real Monasterio de San Juan de la Peña*, Heras, Jaca.
- (1924): «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, pp. 221-237.
 - (1942): *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.
 - (1945): *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.
 - (1953): «De escultura aragonesa», en *Seminario de Arte Aragonés*, V, Institución Fernando el Católico, pp. 21-56.
 - (1954): *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.
- DEL RIVERO, Casto M^a (1955): «La ceca musulmana de Córdoba y sus acuñaciones», en *Numisma*, 15, año V, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 49-69.
- DECTOT, Xavier (2009): *Tombeaux des familles royales de la péninsule Ibérique au Moyen Age*, Brepols, Turnhout.
- DELAISSÉ, Leon M.J. (1959): *Miniatures médiévales. De la livrairie de Bourgogne au gabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Deux Mondes, Genève.
- DELAROCHE, Paul (dir.) (1858a): *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.
- (dir.) (1858b): *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.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús (1988): «El *Vidal Mayor*», en FATÁS, Guillermo (dir.): *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 129-131.
- (1997): *Los fueros de Aragón*, col. Mariano de Pano y Ruata, 13, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
 - (2009): «El «Vidal Mayor», don Vidal de Canellas y los fueros de Aragón», en *Cuadernos Lacruz Berdejo*, 6.
- DELGADO VALERO, Clara (1994): «El cetro como insignia de poder durante la Edad Media», en *Los clasicismos en el arte español* (Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte, Comunicaciones, Madrid, 27-30 de septiembre de 1994), Comité Español de Historia del Arte, Madrid, pp. 45-52.
- DELOCHE, Masimin (1900): *Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen âge*, Paris.
- DEMAY, Germain (1978): *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux. Réproduction en fac-similé de l'édition de 1880*, Berger-Leurault, Paris.
- DESCHAMPS, Paul / THIBOUT, Marc (1963): *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.
- DESCLOT, Bernat (1971): *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran: *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.

- DEYERMOND, Alan / PACPHERSON, Ian (coords.) (1989): *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Winnom*, Liverpool University Press, Liverpool.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (1979): *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Patronato José M^a Quadrado, CSIC / Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- (1983): *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación de San Isidoro, CSIC, León.
 - (1985): «Los antiguos tumbos de Santiago», en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio / LÓPEZ ALSINA, Fernando / MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin: *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio / LÓPEZ ALSINA, Fernando / MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin (1985): *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid.
- Dietaris de la Generalitat de Catalunya, 1411-1714* (2000), vol. I, 1411-1539, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario (1984): «Diplomatica et sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission Internationale de Diplomatie et de la Commission Internationale de Sigillographie», en *Folia Caesaragustana*, 1, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- (1992): «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, pp. 55-78.
- DOMENECH Y MONTANER, Lluís (1916): «Monasterio de Poblet», en *Musevm, Revista mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la Vida Contemporánea*, vol. IV, Establecimiento tipográfico Thomas, Barcelona, pp. 339-351.
- (1925): *Historia y arquitectura del monestir de Poblet*, Montaner y Simón, Barcelona.
 - (2000)[1936]: *Ensenyes nacionals de Catalunya*, Edicions 92, Barcelona.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan (1991): *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- (1995): «Tres siglos de obras en la Catedral (ss. XIV-XVI)», PASCUAL, Aina (coord.): *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pp. 13-37.
 - (1997): *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 Balearics, Palma de Mallorca.
 - (1999): «Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)», en YARZA LUACES, Joaquín / FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.): *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Universitat de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 311-341.
- DOMINGO FIGUEROLA, Luis (1956): «Dirhemes de Hixem II», en *Numisma*, 23, año VI, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 36-46.
- (1980): «Acuñaciones en plata de Pedro el Ceremonioso: croat inédito», en *Gaceta Numismática*, 59, Asociación Numismática Española, Barcelona, pp. 45-59.
 - (1981): «Acuñaciones barcelonesas de Alfonso el Liberal», en *Gaceta Numismática*, 60, Asociación Numismática Española, Barcelona, pp. 18-19.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1931): *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Blass Tipográfico, Madrid.
- (1932): *El arte de la miniatura española*, Plutarco, Madrid.
 - (1933): *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Centro de Estudios Históricos, Madrid.
 - (1958): *Miniatura*, col. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVIII, Plus Ultra, Madrid.
 - (1962): *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Instituto Nacional del Libro Español, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (1993): *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Alpuerto, Madrid.
- (2004): «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, pp. 75-96.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1973): «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, pp. 345-358.
- (1976): «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», en *Goya. Revista de Arte*, 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, pp. 287-291.

- (1979a): «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, Bolonia 10-18 set. 1979), Clueb, Bolonia, pp. 229-239.
 - (1979b): *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
 - (1993): «La ilustración en los manuscritos», en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide, Madrid, pp. 293-365.
 - (2001): «Texto, imagen y diseño de la página en los códices de Alfonso X el Sabio (1252-1284)», en MELEIRO MONEO, María Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 313-326.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana / MARÍN ANSÓN, María Luisa / MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (1991): «El libro de horas de Isabel la Católica de la Biblioteca de Palacio», en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 110, año XXVIII, Madrid, pp. 21-31.
- DONATI, Angela / GENTILI, Giovanni (2001): *Deomene. L'immagine dell'orante fra oriente e occidente*, Electa, Milano.
- DOPAZO Y SANLLEHÍ, Rosa (1992a): «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 / Lunweg, Barcelona, p. 200.
- (1992b): «Liber Feudorum Ceritanie», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunweg, Barcelona, p. 202.
- DUBREUIL, Mathieu Heriard (1987): *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia.
- DUMAS, Françoise (1978): «Le trone des rois de France et son rayonnement», en *La monnaie. Miroir des rois (Exposition)*, Hôtel de la Monnaie, Paris.
- DUNAND, Françoise / SPIESER, Jean Michel / WIRTH, Jean (dirs.) (1991): *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris.
- DUPRÉ I RAVENTÓS, Xavier (2002): «El 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, pp. 83-96.
- DURÁN CAÑAMERAS, Félix (1924): *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.
- (1962): «La influencia italiana en los sepulcros reales de Santes Creus», en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, 15, vol. II, Suc de Torres y Virgili, Santes Creus, pp. 185-190.
- DURÁN GRAU, Eulàlia (1990): «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.
- (2000a): «La imatge del rei Alfons», en D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, pp. 1401-1418.
 - (2000b): «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, pp. 135-145.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1962): *La iglesia en Aragón*, Roma.
- (1965): *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, col. Fuentes para la Historia del Pirineo, V, Escuela de Estudios Medievales / Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza.
 - (1973): *Arte altoaragonés de los siglos X y XI*, CAZAR, Sabinánigo.
 - (1993a): «Actas del concilio de Jaca», en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, p. 284.
 - (1993b): «Ramiro I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 20-24.
 - (2000): «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, p. 327.
- DURÁN I SANPERE, Agustí (1917): «En Bernat Martorell, il luminador de llibres», en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 7, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, pp. 68-77.
- (1932): *Els retaules de pedra. Els retaules del segle XIV*, vol. I, col. Monumenta Cataloniae. Materials per a la Història de l'Art a Catalunya, Alpha, Barcelona.
 - (1934): «Les escultures de Poblet, a Poblet», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Maig, 36, vol. IV, Junta de Museus, Barcelona, pp. 153-163.

- (1944): «Reyes y caballeros en el Tinell», en *Diario de Barcelona* (3 de junio), Barcelona, p. 3.
- (1945): «Pinturas del siglo XIII en el Tinell», en *Barcelona. Divulgació Històrica*, (28/5/1944), vol. I, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Aymà, Barcelona, pp. 86-88.
- (1961): «Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona», en *Serra d'Or*, 2, 2^a época, año III (febrero), Monasterio de Montserrat, Barcelona, p. 31.
- (1969): «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, p. 33.
- (1970): «Ex votos reales», en *Diario de Barcelona. De avisos y noticias* (7 de junio), 134, siglo III, año 179, p. 4.
- (1975a): «El sepulcre de Santa Eulàlia», en DURÀN I SANPERE, Agustí, *Barcelona i la seva història*, vol. 3, Curial. Documents de cultura, Barcelona, pp. 218-223.
- (1975b): *Barcelona i la seva història*, 3 vols., Curial, Documents de cultura, Barcelona.
- DURÀN I SANPERE, Agustí / AINAUD DE LASARTE, Juan (1956): *Escultura gòtica*, col. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. VIII, Plus Ultra, Madrid.
- DURLIAT, Marcel (1954): «Le cloître d'Elné», en *Congrès Archéologique de France*, CXII, Le Roussillon / Société Française d'Archéologie, Perpignan. También publicado por La Tramontane, Perpignan, 1965.
- (1989): *L'art en el regne de Mallorca*, col. Els treballs i el dies, Moll, Mallorca.
- (1992)[1982], *El arte románico*, col. El arte y las grandes civilizaciones, Akal, Madrid.
- (1995): «Presentación», en PASCUAL, Aina (coord.): *La Catedral de Mallorca*, La Isla de la Calma / José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- DURRIEU, Paul (1893): «Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur execution», en *Bibliothèque de l'École des Chartes*, LIV, École Nationale des Chartes, Paris.
- DZUROVA, Axinia (2001): *Miniatura bizantina*, Lunwerg, Barcelona.
- EDMONDSON, Jonathan / NOGALES BASARRATE, Trinidad / TRILLMICH, Walter (2001): *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emèrita*, Real Academia de la Historia / Museo Nacional de Arte Romano, Madrid.
- EGUILAZ, Leopoldo (1887): *Boletín del Centro Artístico de Granada*, t. I, Universidad de Granada / Diputación de Granada, Granada.
- EIXIMENIS, Francesc (1985)[h.1330]: *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria. Transcripció del manuscrit antic i nota preliminar i final de Curt Wütlín, versió al català modern d'Elisabeth Ràfols*, Abadía de Montserrat, Barcelona.
- El «Manuscrito de San Miguel de los Reyes» de las «Ordinacions» de Pedro IV* (1994), Scriptorium, Valencia.
- El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional* (1985): (Actas del III Coloquio de arte aragonés, Huesca, 19-21 de diciembre de 1983), sección II, Diputación Provincial de Huesca.
- 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* (1991), Casariego, Madrid.
- El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos* (2000), Ministerio de Educación y Cultura / Museo del Prado / AFEDA, Madrid.
- El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (1991): (San Juan de los Panetes, Lonja, Palacio Arzobispal, Zaragoza, 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Arzobispado de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- El Islam y Cataluña* (1998): Lunwerg, Barcelona.
- El libro de la genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena* (1995), 2 vols., Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional / Scriptorium, Valencia.
- El Marqués de Santillana. 1398-1458. Los albores de la España Moderna* (2001), 4 vols, Nerea, Madrid.
- El panteón real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla* (1990), Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, León.
- El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas* (1996), vol. III, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza.
- El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (2001): (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 de enero al 6 de mayo de 2001 / Valencia, Museu de Belles Arts de València, 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001), Generalitat Valenciana / Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

- El siglo XV valenciano* (1973): (Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, octubre-diciembre de 1973), Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid.
- ELÍAS DE MOLINS, Antoni (1888): *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Barcelona.
- 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 Pera de l'Arxiu Municipal de la ciutat de Cervera* (1976), 2 vols. (facsimil y transcripción) (Arcadi GARCÍA I SANT / Vicent GARCIA, eds.), Valencia.
- Els Usatges i Constitucions de Catalunya. Lleida segle XIV. Edició facsimil en commemoració dels 800 anys de govern municipal a Lleida* (1997), La Paeria / Ajuntament de Lleida, Llérida.
- Encyclopédie médiévale d'après Viollet Le Duc* (1996), Bibliothèque de l'Image, Paris.
- ENGEL, Arthur / SERRURE, Raymond (1890): *Traité de Numismatique du Moyen Age*, 3 vols., Arnaldo Forni, Paris.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1972): «Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative», en *Bulletin Monumental* (Francis SALET / Alain ERLANDE-BRANDENBURG, dirs.), vol. II, Centre National de la Recherche Scientifique / Société Française d'Archéologie, t. 130, Paris, pp. 303-345.
- (1975): *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, 7, Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, dirigée par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg, Droz, Genève.
 - (1976): *L'église abbatiale de Saint Denis. Les tombeaux royaux*, Sides, Paris.
 - (1979): «La peinture à Paris sous les premiers Valois», en *Bulletin Monumental* (Francis SALET / Alain ERLANDE-BRANDENBURG, dirs.), vol. II, Centre National de la Recherche Scientifique / Société Française d'Archéologie, Paris, pp. 170-171.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain / BABELON, Jean Pierre / JENN, Françoise / JENN, Jean Marie (1975): «Gisants et tombeaux de la Basilique de Saint-Denis», *Bulletin des Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis*, 3.
- ESCANDELL PROUST, Isabel (1992a): «Llibre dels Usatges i Constitucions de Catalunya», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, p. 274.
- (1992b): «Llibre verd», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 304.
- ESCOLAR, Hipólito (1993a): «El libro en el reino visigodo», en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide, Madrid, pp. 41-55.
- (1993b): «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, pp. 75-100.
- ESCOLAR, Hipólito (dir.) (1993c): *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide, Madrid.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1980): «Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)», en *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, pp. 38-47.
- (1984): «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralts en Santa Coloma (Tarragona)», en *D'Art. Revista del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, 10, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 125-175.
 - (1985): «Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll i una revisió del 'flamíger' de Santes Creus», en *D'Art. Revista de la Universitat de Barcelona*, 11, Departament d'Història de l'Art, Barcelona, 1985, pp. 123-131
 - (1991a): «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, Institut d'Estudis Ilerdencs Lleida, març 1991), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, pp. 77-92.
 - (1991b): «La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», 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*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General del Patrimoni Cultural, Barcelona, p. 181-213.
 - (1991c): «La catedral de Lleida: Arquitectura y Escultura trecentistas», en *Actas del Congreso de la Seu Vella de Lleida*, Ayuntamiento de Lérida, Lérida, pp. 181-213.
 - (1992a): «Sepulcro de piedra de Guillermo II de Montcada», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 112-113.
 - (1992b): «Clientes y promotores en el gótico catalán», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 217-231.
 - (1992c): «Sepulcro de Ermessenda. Guillermo Morey», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 236-237.

- (1992d): «Gil de Morlanes el Viejo (atribuible). Relieve funerario», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 238-239.
- (1992e): «Pavés», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 281.
- (1992f): «Plañidores del sepulcro de Fernando de Antequera. Pere Oller», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 240.
- (1992g): «Relicario de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues», en *Cataluña Medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, pp. 242-245.
- (1992h): *Lo macabro en el gótico hispano*, col. Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid.
- (1993): «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Al-qanmīš. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz. Extra de divulgación. El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, pp. 30-32.
- (1996a): «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», en *Locus Amoenus*, 2, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Bellaterra, pp. 64-84.
- (1996b): «Reial o abacial? El palau de Santes Creus revisat», en *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIV, Col·legi de Notaris de Barcelona, Barcelona, pp. 167-189.
- (1998-1999): «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes en Poblet», en *Locus Amoenus*, 4, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Bellaterra, pp. 81-106.
- (1998): «El Panteó comtal de la catedral de Barcelona en època romànica», en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans / Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 107-116.
- (1999): «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus», en REININK, Wessel / STUMPEL, Jeroen (eds.): *Memory and Oblivion* (Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 de septiembre de 1996), Kluwer Academic Publishers, Netherlands, pp. 467-474.
- (2000a): «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*, vol. 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, p. 269-293.
- (2000b): «Relieve del 'Córrer les armes'», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 139-140.
- (2000c): «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, pp. 207-282.
- (2001a): «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, pp. 287-334.
- (2001b): «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, 31 de enero al 6 de mayo de 2001 / Valencia, Museu de Belles Arts de València, 18 de mayo al 2 de septiembre del 2001), Generalitat Valenciana / Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 438-443.
- (2001c): *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Barcelona. Aparecida en 2010 bajo el título *L'art dels reis catalans*.
- (2002-2003): «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova», en *Locus Amoenus*, 6, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Bellaterra, pp. 91-114.
- (2002): *El gòtic català*, Angle, Barcelona.
- (2003): «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, pp. 279-283.
- (2004): «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 po-

- der- y Museu Marítim de Barcelona –navegación y comercio–, Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004), Lunwerg, Barcelona, pp. 161-171.
- (2009): «Artistas y obra entre la Corona de Aragón y el reino de Francia», en COSMEN ALONSO, Concepción / HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria / PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María: *El intercambio artístico entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, pp. 253-294.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ESCOLÀ I PONS, Marc (1987): «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*, 13, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 147-182.
- Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower* (1967), Phaidon Press, Paris.
- ESTEBAN ABAD, Rafael (1959): *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, La Editorial, Teruel.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1975): *Museo colegial de Daroca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.
- (1996): «Retablo de Santa María de Salas», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 400-402.
 - (2000): «Custodia relicario de los Sagrados Corporales de Daroca», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 343-344.
- ESTEBAN URANGA, José / ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1973): *Arte Medieval Navarro*, vol. V, Arte Gótico, Aranzandi, Pamplona.
- Estudios de platería. San Eloy 2003* (2003), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
- Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten* (1986), Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln.
- EVANS, Johan (1949): *English art, 1307-1461*, Clarendon Press, Oxford.
- FABRE, Martine (2001): *Sceau Médiéval. Analyse d'une pratique culturelle*, L'Harmattan, Paris.
- FÁBREGA I GRAU, Àngel (1977): «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, pp. 13-53.
- FAHY, Everett (2001): «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 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 / Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 527-529.
- FALCÓN PÉREZ, M^a Isabel (1993): «Juan II», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 158-162.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1996a): «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «pintor de corte» en la España bajomedieval», en *Boletín de Arte*, 17, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 177-195.
- (1996b): *Arte en Valencia. 1472-1522*, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- FATÁS, Guillermo (dir.) (1988): *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- FATÁS, Guillermo / REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1995): *Blasón de Aragón. El escudo y la bandera*, Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- FAURIEL, M. Claude (1837): *Histoire de la croisade contre les hérétiques albigeois écrite en vers provençaux par un poète contemporain*, Imprimerie Royale, Paris.
- FERNÁNDEZ CAMAFORT, Roser (2002): «La imagen figurativa de los reyes de Castilla y León durante la Edad Media: corpus descriptivo». Tesis de Licenciatura presentada en junio en la Universitat Rovira i Virgili. Inédita.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura / RUIZ SOUZA, Juan Carlos: *Alfonso X El Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa Mará. Códice Rico, Ms T.I.1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2011.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (2000): «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*, vol. 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, pp. 41-54.
- FERNÁNDEZ MOURILLO, Manuel (1985): *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.

- FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi (2004): «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, pp. 350-351.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (1998⁴): «San Juan de la Peña», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 217-239.
- FERNEX DE MONGEX, Chantal / RICHARD, Dominique (1990): *Peintures médiévales de Cruet, Agraf, Barberaf*.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1977): «Introducció, transcripció i traducció castellana», en *Llibre del consolat de mar, edició facsimil*, col. Publicaciones de Interés Bibliófilo, Ricard Vicent García, Valencia.
- FERRER I MALLOL, M^a Teresa (2002a): «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, pp. 114-120.
- (2002b): «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, pp. 121-127.
- FILGUERA VALVERDE, José (1985): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial. Ms. escorialense T.I.1*, Castalia Odres Nuevos, Madrid.
- FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime (1948): *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.
- FINKE, Heinrich (1908): *Acta Aragonensia*, vol. I, Scientia, Verlag, pp. XXX-XLVII.
- (1922): *Acta Aragonensia*, vol. II, Scientia, Verlag, pp. XVI-XXV.
- FISCOVIĆ, Igor (2001): «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, pp. 351-353.
- FITÉ I LLEVOT, Francesc (1991): «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, pp. 153-154.
- (2000): «Figura de rey (?)», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 147-150.
- Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september 1993* (1995), Vitgevenj' Peeters, Leuven.
- FLÓREZ DE SETIÉN Y HUIDOBRO, Henríque (1775): *España Sagrada*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- (1790): *Memorias de las reinas Catholicas. Historia genealógica de la Casa Real de Castilla y de León. Todos los infantes: trages de las reinas en Estampas y nuevo aspecto de la Historia de España*, 2 vols., Oficina de la viuda de Antonio Marin, Madrid.
- FOCILLON, Henri (1931): *La peinture catalane à la fin du Moyen Age, Conférences données à la Sorbonne*, Paris.
- (1988): *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza, Madrid.
- FOLCH Y TORRES, Joaquín (1835): «Supuesto retrato del príncipe Carlos de Viana», en *Diario de Barcelona* (1 de agosto), pp. 1-3.
- FOLCH, Artemi (1967): *Santes Creus, panteó reial*, col. Episodis de la Història, Rafael Dalmau, Barcelona.
- FONT I RIUS, Josep M^a (1936): «El príncip 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, pp. 547-549.
- (1964): «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, pp. 289-236.
- FORT I COGUL, Eufemià (1930): *Santes Creus. Notes històriques i descriptives*, Moncunill, Valls.
- (1966): *La mort i l'enterrament de Pere el Gran*, col. Episodis de la Història, 76, Rafael Dalmau, Barcelona.
 - (1974): *El llegendari de Santes Creus*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (1998⁴): «Huesca», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 331-337.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.) (1991): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- FOUCART-BORUILLE, Jacques (1987): «Éssay sur les suspenses eucharistiques comme mode l'adoration privilégie 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, pp. 267-289.
- FRANCASTEL, Galienne / FRANCASTEL, Pierre (1978): *El retrato*, Cátedra, Madrid.
- FRANCO MATA, Ángela (1980): *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, Madrid.
- (1983): «Sepulcro de don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia», en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 75, año XX (1^{er} trimestre), Madrid, pp. 57-64.
 - (1984a): «El sepulcro de Santa Eulalia. Su origen italiano», en *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, pp. 21-28.
 - (1984b): *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Serie Universitaria, 216, Fundación Juan March, Madrid.
 - (1986): «Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / 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, pp. 99-125.
 - (1997): «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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 81-91.
- FRANCO, Tiziana (2004): «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*, Lunweg, Barcelona, pp. 201-217.
- FREEDBERG, David (1989): *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago.
- FREIXAS CAMPS, Pere (1972): «Antoni Canet. Maestro Mayor de la Seo de Gerona (1417-1426)», en *Revista de Gerona. Publicación trimestral de la Excelentísima Diputación Provincial*, 60, año XVIII (3^{er} trimestre), Diputación Provincial de Gerona, Gerona, pp. 50-60.
- (1983): *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XIV*, Institut d'Estudis Catalans i Institut d'Estudis Gironins, Girona.
 - (1989): «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 Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, p. 278.
 - (2003): «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, pp. 51-59.
- FUENTES ISLA, Benito (1922-1923): «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*, núms. 10, 11 y 12, año XXVI (octubre-diciembre 1922), y núms. 7, 8 y 9, año XXVII (julio-septiembre 1923), Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, pp. 495-526 y 320-340.
- FUSTER, Joan (1972): *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.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle (1987): *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les «honneurs de Charlemagne»*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- (1998a): «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, pp. 206-207.
 - (1998b): «Reliquaire de Philippe V et Jeanne de Bourgogne», en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 228-231.
- GABORIT, Jean-René (1981): «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.
- (1998): «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*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 27-28.
 - (1999): «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, pp. 74-75.
- GALBREATH, Donald L. / JÉQUIER, Leon (1977): *Manuel du blason* (nouvelle édition), Lausanne.
- GALINDO ROMEO, Pascual (1930): *El breviario y Ceremonial caesaraugustanos*, Librería Gasca, Zaragoza-Tudela.
- GALLEGO MORENO, Pascual (1996): «Dineral inédito», en *Numisma*, 238, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 267-278.

- GALVÁN FREILE, Fernando (1997): *La decoración miniada en el Libro de las estampas de la Catedral de León*, Universidad de León / Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León.
- (2000): «Libro de las Estampas», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, p. 125.
 - (2001): «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, pp. 37-51.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el código de Florencia*, Alfonso X el Sabio / Universidad de Murcia, Murcia.
- 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 (2000): «La Virgen y el rey. Liber instrumentorum», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, p. 433.
- GARCÍA LLANOS, Antonio (2000): *Armas y armaduras*, Tipolitografía de Luis Tasso, Barcelona, 1895. Reedición de Librerías París-Valencia, Valencia.
- GARCÍA LUJÁN, José Antonio (2000): «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, pp. 393-398.
- GARCÍA MERCADAL, José (1999): *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.
- GARCÍA VILLADA, Zacarías (1973): *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispanensis; nach den Aufzeichnungen Gustav Loewes hergs. und bearbeitet von Wilhem von Hartel (Bd. I). Nach den Aufzeichnungen Rudolf Beers bearbeitet et und hisp. von Zacharias García (Bd. II)*, vol II, Georg Olms, Hildesheim.
- GARCÍA, Michel (1989): «El Cancionero de Pedro Marcuello», en DEYERMOND, Alan / PACPHERSON, Ian (coords.): *The Age of Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Winnom*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 48-56.
- GARDIN, Alessandra (1992): «Presenza di immagini religiose in codici laici», en CECCANTI, Melania / 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, pp. 375-385.
- GARDNER, Julian (1988): «A Princes among Prelates. A 14th Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations», en *Roemishes Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23-24, pp. 31-60.
- GARGALLO MOYA, Antonio J. (1993): «Alfonso II», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 68-72.
- GARNIER, François (1982): *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, 2 vols., Le Léopard d'Or, Paris.
- (1988): «La lecture de l'image médiévale», en GLENISSON, Jean (dir.): *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, pp. 176-181.
- GAROLERA, Narcís (ed.) (1997): *Jacint Verdaguer. Canigó. Llegendes pirenaica del temps de la Reconquesta*, Quaderns Crema, Barcelona.
- GAUTHIER, Marie Madeleine (1972): *Émaux du Moyen Âge*, Office du Livre, Friburg.
- GAZULLA, Fr. Faustino (1909): «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, pp. 327-388.
- «Genealogía de los reyes de Aragón» (2000): en *Aragón. Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 4 de abril al 21 de mayo de 2000, Gobierno de Aragón, Zaragoza, p. 382.
- Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó* (1997), Patrimoni Edicions, Valencia.
- GENICOT, Luc Francis (1984): *Introduction aux sciences auxiliaires traditionnelles de l'histoire de l'art. Diplomatique, Héraldique, Épigraphe, Sigillographie, Chronologie, Paléographie*. Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Collège d'Érasme, Louvain-La-Neuve.

- GENICOT, Luc Francis (dir.) (1981): *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Institut d'Études Médiévales, Brépols-Turnhout (Belgium).
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1884): *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.
- GIESEY, Ralph E. (1987): *Le roi ne meurt jamais; les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Flammarion, Paris.
- GIL FARRÉS, Octavio (1954): «Sobre los dineros barceloneses de Jaime I y Jaime II. Una rectificación monetaria», en *Numario Hispánico*, 5, Instituto Antonio Agustín de Numismática, CSIC, Madrid, pp. 41-54.
- (1955): «Estudio crítico de las primitivas acuñaciones navarras y aragonesas», en *Numisma*, 14, año V, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 31-96.
 - (1957): «Consideraciones acerca de la equivalencia Navara-Nájera», en *Numisma*, 24, año VII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 35-43.
 - (1959): «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, pp. 351-389.
 - (1972): «Espagne», en *A survey of numismatic research 1966-1971*, II International Numismatic Commission, New York, pp. 123-134.
 - (1974): *Historia universal de la moneda*, Prensa Española, Madrid.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés (1903-1904): «Los panteones reales de Santas Cruces», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. II, Jaime Depús, Barcelona, pp. 189-192.
- GIMENO BLAY, Francisco M^a (1985): «Los códices de la fundación de Valldecris. Notas paleográfico-diplomáticas», en *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, t. 61, V Centenario de la Cartuja de Vall de Crist (1385-1985) (octubre-diciembre), Castellón, pp. 503-554.
- GIMENO BLAY, Francisco M^a / SERRA DESFILIS, Amadeo (1997): «Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet», estudio introductorio de *Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*, Patrimoni Edicions, Valencia.
- GIRBAL, Enrique Cláudio (1889): «La estatua de Carlomagno, el Códice del Apocalipsis y el Tapiz del Génesis de esta Catedral», en *Revista de Gerona. Literatura, Ciencias, Artes*, t. XIII, Tipografía del Hospicio Provincial, Gerona, pp. 13-24.
- GIRONA I LLAGOSTERA, Daniel (1916): «Itinerari del rei en Martí», en *Anuari de L'Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- GLENNISSON, Jean (dir.) (1988): *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris.
- GODOY FERNÁNDEZ, Cristina (1995): *Arqueología y liturgia. Iglesias Hispánicas. Siglos IV al VIII*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 120-122.
- Golden Haggadah* (1970): vols. I y II, Eugrammia, London (ed. facsimil).
- GÓMEZ BÁRCENA, M^a Jesús (1988a): «La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica en Castilla», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / 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, pp. 31-51.
- (1988b): *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos.
- GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1946): *El panteón real de las Huelgas de Burgos*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1999): «El reflejo literario», en NIETO SORIA, José Manuel (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (Ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis (1993): «Pedro III», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 92-99.
- (2000): «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.
- GONZÁLEZ HURTEBISE (1904): «Crónica general escrita por Pedro IV de Aragón», en *Revista de Bibliografía catalana*, vol. IV, Barcelona, pp. 188-214.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (1994): «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.

- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1944-1954): *Cerámica del levante español*, vol. 3, Azulejos, socarrats y retablos, Labor, Barcelona.
- GONZÁLEZ NÚÑEZ, Ángel (1929): *Exposición de Códices Miniados Españoles*, Madrid.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MORENO, José Luis (2004): «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 / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Museu de Belles Arts de València, Valencia, p. 338.
- GONZALVO I BOU, Gener (2001): *Poblet, panteó reial*, Episodis de la Història, 328, Rafael Dalmau, Barcelona.
- GOUSSET, Marie Thérèse (1990): «Images de saint Louis», en *Livre des faits de Monseigneur saint Louis (ms. 2829)*, Société Nationale des Éditions du Chêne, Paris, pp. 89-95.
- GRABAR, André (1936): *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.
- (1943-1946): *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vols., Collège de France, Paris.
 - (1977): «Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque Nationale de Madrid», en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, XXI, A et J Picard, Paris, pp. 191-211.
 - (1980): «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, pp. 133-139.
 - (1994)[1979], *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid.
 - (1998)[1984], *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, col. Arte y Estética, Akal, Madrid.
- GRABAR, André / NORDENFALK, Carl (1958): *La peinture romane du onzième au treizième siècle*, Skira, Ginebra.
- GRABOIS, Aryeh (1992): «Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age: Le roi David précurseur du roi très chrétien», en *Revue Historique*, 581, Presses universitaires de France, Paris, pp. 11-31.
- GRAU, Luis (2000): «Lauda sepulcral de Sancho III de Navarra», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, p. 145.
- GRAU, Roger (1970): *Elne-Illiberis. Archéologie, Histoire. Guide des Monuments*, Éditions du Castillet, Perpignan.
- GRAY, Madeleine (2000): *Images of piety. The iconography of traditional religion in late medieval Wales*, British Archaeological Reports, Oxford.
- GRIERSON, Philip (1976a): *Monnaies du Moyen Age*, Bibliothèque des Arts, Paris.
- (1976b): «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, pp. 601-640.
- GRIZZARD, Mary (1987): «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, pp. 99-103.
- GUARDIA, Milagros (1992): «Incensario», en BARRAL I ALTET, Xavier (dir.): *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Lunewerg, Barcelona, pp. 142-143.
- (1997): «Jaume Huguet. San Jorge y la princesa», en *Cathalonia. Arte gòtic 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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 185-189.
- GUDIOL CUNILL, Josep (1909): «Iconografía de la portalada de Ripoll», en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XIX, Tipografia l'Avenç, Barcelona, pp. 128-129.
- (1915-1920): «Les creus d'argenteria a Catalunya», en *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, vol. VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 265-422.
 - (s/a): *El museo episcopal de Vich*, Museum, Barcelona.
 - (s/a): *Assaig d'un inventari de les creus monumentals de Catalunya*, Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona.
 - (s/a): *La pintura mig-èval catalana. Els Trecentistes*, II, S. Babra Llibreria Antiga i Moderna, Barcelona.
- GUDIOL RICART, José (1945): «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, pp. 51-53.
- (1955): *Pintura gòtica*, col. Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. IX, Plus Ultra, Madrid.

- (1971): *Pintura medieval en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- GUDIOL RICART, José / ALCOLEA I BLANCH, Santiago (1987): *Pintura gòtica catalana*, Polígrafa, Barcelona.
- GUDIOL RICART, José / GAYA NUÑO, Antonio (1948): *Arquitectura y escultura románicas*, col. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. V, Plus Ultra, Madrid.
- GUDIOL RICART, José / ALCOLEA GIL, Santiago / CIRLOT, Juan Eduardo (s/a): *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos Tipografía Artística, Madrid.
- GUEDEA, Elisenda (coord.) (2004): *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 Maritim de Barcelona (navegación y comercio). Barcelona, 18 de mayo al 27 de septiembre de 2004*, Lunwerg, Barcelona.
- GUÉNÉE, Bernard / LEHOUX, Françoise (1968): *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, pp. 8-29.
- GUERRERO LOVILLO, José (1949): *Las cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- (1956): *Miniatura gòtica castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla / Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- GUGLIERI NAVARRO, Araceli (1974): *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, 2 vols., Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- Guia art gòtic* (1998): Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Guia arte romànic* (1998) Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- GUIANCE, Ariel (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid.
- Guillaume de Tudèle et l'Anonyme, La chanson de la croisade albigeoise, traduction nouvelle par Henri Gougaud, reproduction en facsimile du manuscrit intégral* (1984), Berg International, Paris.
- GUITTERT FONSERÉ, Joaquim (1929): *Real monasterio de Poblet*, Imprenta de la Casa Provincial de la Caridad, Barcelona.
- (1952): *Restos reales en la Catedral de Barcelona. Extracto del Boletín Arqueológico*, año LII, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, Tarragona.
- (1954): *Curiosidades, leyendas y tradiciones del Real Monasterio de Santes Creus*, Mas Cathalonia, La Selva del Campo.
- GUITTERT FONSERÉ, Joaquim / ZAMORA TIFFON, Manuel (1956): *Siete florones de una corona condal. Resumen histórico de los grandes monasterios. Santa María de Ripoll, San Juan de las Abadesas, San Cucufate del Vallès, San Pedro de Rodas, Montserrat, Santes Creus y Poblet. Fundados en tiempos de los invictos condes de Barcelona*, Mas Cathalonia, La Selva del Campo.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino (1913): *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, vol. I, Librería Maragat, Valencia.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael (2000): «Custodia procesional *El ciprés*», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 347-348.
- HALLAM, Elisabeth (ed.) (1987): *Chronicles of the age of chivalry*, Weidenfeld and Nicolson, London.
- HAMANN MCLEAN, Richard (1959): «Les origines des portails et façades sculptés gothiques», en *Cahiers de Civilisation médiévale, XIe-XIIe siècles*, t. II, Université de Poitiers / Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 157-175.
- HAMBERG, Gustaf (1983): «Storiche figurazioni. Il mondo primitivo», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, pp. 2-21.
- HARVEY, Paul D.A. / MCGUINNESS, Andrew (1996): *A guide to British Medieval Seals*, The British Library and Public Record Office, London.
- HEISS, Alois (1867): *Descripción general de las monedas hispano-cristianas desde la invasión de los árabes*, vols. II y III, Luis Marquina y Marín, Zaragoza.
- HEMPPEL, Ludwig (1983): «Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, pp. 22-25.

- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen (2003): «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, pp. 163-181.
- HERNÁNDEZ CARDONA, Xavier F. (2002): *Història militar de Catalunya*, vol. II, Temps de Conquesta, Rafael Dalmau, Barcelona.
- HERNÁNDEZ SANAHUJA, Buenaventura (1884): *Historia del Real Monasterio de Santas Cruces*, Puigrubí, Tarragona.
- HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria (2000): «La Custodia Medieval», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 345-346.
- (2003): «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, pp. 283-299.
- HERSEY, George L. (1973): *The aragones arch at Naples. 1443-1475*, Yale University Press, New Haven and London.
- HESLOP, T.A. (1992): «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.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel (1971): *Ramon Llull and lullism in fourteenth Century France*, Clarendon Press, Oxford.
- (1990): «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, pp. 75-81.
- HILLGARTH, Jocelyn Nigel (1991): *Readers and books in Majorca. 1229-1550*, Centre National de Recherches Scientifiques, Paris.
- Història de Catalunya* (1979): vol. I, Planeta, Barcelona.
- HOLLADAY, Johan A. (1986): «Portrait elements in Tombs Sculpture: Identification and Iconography», en *Euro-päische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln, pp. 217-221.
- HUESO SANDOVAL, M^a José (1999): «Retablo de Nuestra Señora de Gracia y los Grandes Maestres de Montesa», en *La luz de las imágenes. Catedral de València. 4 de febrero al 30 de junio de 1999*, Generalitat Valenciana / Arzobispado de Valencia, Valencia, pp. 140-141.
- HUESO SANDOVAL, M^a José (coord.) (2004): *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.
- HUIZINGA, Johan (1930): *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, 1993¹⁰, Madrid.
- HURTADO ALFARO, Miguel Ángel (coord.) (2001): *La moneda en Navarra. Exposición. 31 de mayo a 25 de noviembre de 2001*, Gobierno de Navarra / Caja de Navarra, Pamplona.
- HURTIG, Judith W. (1979): *The armored gisant before 1400*, Garland Publishing Inc., New York and London.
- I sigillo nella storia della civiltà attraverso i documenti dell'Archivio Segreto Vaticano. Mostra Documentaria 19 febbraio-18 marzo 1985* (1985), Archivio Segreto Vaticano, Roma.
- IBÁÑEZ ARTICA, Miguel (1993): «Consideraciones sobre las primitivas monedas de Pamplona-Navarra», en *Nu-misma*, 232, año XLIII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 109-145.
- (1998): «Estudio metalográfico de monedas medievales: Reino de Pamplona-Navarra, siglos XI-XIII», en *Nu-misma*, 241, año XLVIII, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 59-93.
 - (2001): «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 / Caja de Navarra, Pamplona, pp. 181-186.
 - (2006): «Primeras emisiones del reino de Pamplona-Aragón (1076-1134): Sancho V Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 170-173.
- IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia (1992): «L'Arxiu de la Corona d'Aragó», en *Catalunya romànica*, vol. XX, El Barcelonès, el Baix Llobregat i el Maresme, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 197-204.
- (1994)a: «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, pp. 53-57.
 - (1994)b: «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, pp. 197-213.

- (1999): *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- ICHER, François (2000): *La société médiévale. Codes, rituels et symboles*, La Martinière, Paris.
- IDOATE, Florentino (1953): «Un Ceremonial de Coronación de los Reyes de Inglaterra», en *Hispania Sacra. Revista de historia eclesiástica*, vol. VI, 11, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, pp. 151-180.
- IGLESIAS RICO, Marcelino (1989): «Incipit», en *Vidal Mayor. Estudios*, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio (1950): *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- (1956): *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, col. Cuadernos de Arte, 9, Valencia.
- II Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo. 1 a 6 de octubre de 1990. Seminario Alfonso VIII y su época* (1990), Aguilar de Campoo.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1987), XVIII vols., Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid.
- IRADIEL I MALLOL, M^a Teresa (2002): «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, pp. 153-159.
- IRADIEL, Paulino; MORETA, Salustiano / SARASA, Esteban (1989): *Historia medieval de la España cristiana*, Cátedra, Madrid.
- ISLA FREZ, Amancio (1999): *Realezas hispánicas del año mil*, col. Galicia Medieval: Estudios, 6, Publicacions do Seminario de Estudos Galegos, A Coruña.
- IVARS CARDONA, Andreu (1926): «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.
- (1933): «Franciscanismo de la reina de Aragón doña María de Luna (1396-1406)», en *Archivo Iberoamericano*, 36, Padres Franciscanos Españoles, Madrid.
- JACKSON, Richard A. (1984): *Viva Rex. Histoire des sacres et couronnements en France. 1364-1825*, Ophrys, Paris.
- JACQ, Christian / DE LA PERRIÈRE, Patrice (1981): *Les origines sacrées de la royauté française*, Léopard d'Or, Paris.
- JAIME I: *Libre dels feyts del rey en Jacme*, en SOLDEVILA, Ferran (1983³): *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- JANINI, José (1977): *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, vol. II. Aragón, Cataluña y Valencia, Aldecoa, Burgos.
- JANSON, Horst W. (1952): *Ape and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute University of London, London.
- (1987): «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, pp. 91-98.
- Jaume Huguet. 500 anys* (1993): Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.
- 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* (1991), Direcció General de Cultura / José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- JAVIERRE MUR, Aurea (1959): «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, pp. 95-120.
- JEDIN, Hubert (dir.): *La iglesia de la Edad Media después de la Reforma Gregoriana* (1973), Herder, Barcelona.
- JESSOP PRICE, Martin (dir.) (1982): *Monnaies du monde entier. De 650 avant J.C. à nos jours*, Bordas, Paris.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J. / MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio / MARTÍNEZ PRADES, José A. / RUBIO SAMPER, Jesús M. (1998): *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.
- JONES, George Fenwick (1967): «El papel del beso en el cantar de gesta», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI, Jaime Depús, Barcelona, pp. 105-118.
- JORGENSEN CONCHEFF, Béatrice (1985): *Bibliography of old catalan texts*, University of Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.
- JOSÉ PITARCH, Antonio (1980a): «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, pp. 51-61.

- (1980b): «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, p. 102.
 - (1982): *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.
 - (2001a): «Compartimentos del retablo del Juicio Final», en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001- marzo 2002*, Generalitat Valenciana / Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, p. 270.
 - (2001b): «Retablo de San Jorge», en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001- marzo 2002*, Generalitat Valenciana / Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, pp. 316-317.
- JOUBERT, Fabienne (2004): «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, pp. 91-92.
- JUAN, Jerónimo (1960): «Un retrato de Jaime I de Aragón», en *Diario de Mallorca* (26 de febrero).
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard (1960): *Catalogne romane*, t. I, Zodiaque, Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire.
- (1975a): «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, pp. 141-159.
 - (1975b): *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Rieusset, Barcelona.
 - (1991): *La Basílica del Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Parròquia Santa Maria de Ripoll, Ripoll.
 - (1997): «La portalada», en *L'art en el monestir de Santa Maria de Ripoll*, Patronat del Monestir de Santa Maria de Ripoll, Ripoll.
- JUSUÉ SIMONENA, Carmen (1998^a): «Ujué», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 361-365.
- JUSUÉ SIMONENA, Carmen / RAMÍREZ VAQUERO, Eloisa (1987): *La moneda en Navarra*, col. Panorama, 9, Gráficas Lizarra.
- KANTOROWICZ, Ernst H. (1944): «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*, XXVI, Krauss Reprint Co., Millwood, New York, pp. 207-231.
- (1964): «Constantinus Strator, Marginalien zum Constitutum Constantini» en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus, pp. 181-189.
 - (1985): *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de política medieval*, Alianza Universidad, Madrid.
- KARGE, Henrik (1995): *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.
- KAUFFMANN, Claus M. (1964): «Ein spanisches Gezetbuch aus dem XIII. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz», en *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, 29, Aachen.
- (1970): «The altar-piece of st. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum*, The Phaidon Press, London.
 - (1973): *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria & Albert Museum, London.
 - (1975): *Romanesque manuscripts. 1066-1190. A survey of manuscripts illuminated in the British isles*, Harvey Miller, London.
- KERNODLE, George Riley (1943): *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago.
- KESSLER, Herbert L. (1977): *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton University Press, Princeton.
- KIPLING, Gordon (1998): *Enter the King. Theater, Liturgy and Ritual in the Medieval Civil Triumph*, Clarendon Press, Oxford.
- KLANICZAY, Gábor (1992): «L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle», en BOUREAU, Alain / 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, pp. 53-61.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2000): *L'ombre des ancêtres: Éssay sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Fayard, Paris.
- KOCH, Robert A. (1982): «The origin of the Fleur-de-lis and the Lilium 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, pp. 109-136.

- KOSTO, Adam J. (2001): «The Limited Impact of the 'Usatges de Barcelona' in Twelfth Century Catalonia», en *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion*, vol. 56, Fordham University Press, New York, pp. 53-88.
- KRAUS, Dorothy / KRAUS, Henri (1984): *Las sillerías góticas españolas*, Alianza Forma, Madrid.
- L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328* (1998), Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- L'ENGLE, Susan (2001): «Legal iconography», en L'ENGLE, Susan / GIBBS, Robert: *Illuminating the law. Legal manuscripts in Cambridge Collections*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout, pp. 75-104.
- L'ENGLE, Susan / GIBBS, Robert (2001): *Illuminating the law. Legal manuscripts in Cambridge Collections*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout.
- L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle* (2001), Somogy, Paris.
- La Barcelona gòtica* (1999): Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona.
- 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* (2000): Cabildo de la S.M.I., Catedral de Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de la Calzada.
- La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciutat de la memòria. Els còdexs de la catedral de València* (1997), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- 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 (**)* (1999), Generalitat Valenciana, Valencia.
- La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001- marzo 2002* (2001), Generalitat Valenciana / Obisado de Segorbe, Castellón, Valencia.
- La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI* (2003), Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Diputació de Castelló, Ibercaja, Fundació Generalitat Valenciana Iberdrola, Valencia.
- La monnaie. Miroir des rois (Exposition)* (1978), Hôtel de la monnaie. Paris.
- La Santa Biblia* (1974¹⁸) Ediciones Paulinas, Madrid.
- 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* (1991), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.
- LABAÑA, Juan Bautista (1992): *Itinerario del reino de Aragón, 1610-1611*. Edición crítica e índices por Antonio Paulo UBIETO, Anúbar, Madrid.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen (1980): «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, pp. 21-27.
- (1989): «Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico», en *Vidal Mayor. Estudios*, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, pp. 115-166.
 - (1991a): «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 de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, pp. 182-183.
 - (1991b): «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 / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, pp. 449-451.
 - (1993): *Catedral y museo diocesano de Jaca*, Musea Nostra, Bruselas.
 - (1999): «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, pp. 813-830.
 - (2000a): «La comunión de los reyes», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, p. 333.
 - (2000b): *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Librería General y Gobierno de Aragón, Zaragoza.
 - (2002): «El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)», en LACARRA DUCAY, M^a Carmen: *Retablos esculpidos en Aragón*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, p. 107-120.
 - (2003): *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
 - (2004): «Estudio histórico artístico», en *Las pinturas murales góticas del Castillo de Alcañiz. Restauración 2004*, Ministerio de Educación y Cultura, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Caja Inmaculada, Zaragoza, pp. 13-87.

- LACARRA DUCAY, M^a Carmen / MORTE GARCÍA, Carmen (1984): *Catálogo del museo episcopal y capitular de Huesca*, Guara, Zaragoza.
- LACARRA, José M^a (1972): *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, vol. I, Aranzadi, Pamplona.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2004): *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona.
- LAGUNA PAÚL, Teresa (2000): «Pontifical», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 94-95.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, M^a Lucía (2004): «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 / Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 411-426.
- LAIRÓN PLÀ, Aureliano J. / VERCHER LLETÍ, Salvador (1998): *Guia de l'Arxiu Municipal d'Alzira*, Ajuntament d'Alzira, Alzira.
- LALIENA CORBERA, Carlos (1993): «Pedro I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 32-39.
- LALIENA CORBERA, Carlos / IRANZO MUÑO, María Teresa (1991): «Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos», en *Aragón en la Edad Media*, IX, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, pp. 55-75.
- LALOU, Elisabeth (1998): «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, p. 347.
- LAMIA, Stephen / VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (eds.) (2002): *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, Brépols.
- LANOË-VILLÈNE, Georges (1926-1936): *Le livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mytologie*, Imprimeries Gounouilhous, Bordeaux.
- LAPENA PAÚL, Ana Isabel (1992⁴): *San Juan de la Peña. Guía histórico-artística*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza.
- (1993a): «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, p. 252.
 - (1993b): «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, p. 292.
 - (1993c): «Juan I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 130-134.
- LARCHEN, Laredan (1895): *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.
- Las Edades del Hombre. El contrapunto y su morada* (1993), Diócesis de Castilla y León, Salamanca.
- Las estatuas funerarias de los reyes de Aragón. Exposición en la antigua Capilla Real de Santa Águeda* (1946), Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona.
- LASKO, Peter (1999): *Arte sacro. 800-1200*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- LAVADO PARADINAS, Pedro José (1985): «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 del III Coloquio de arte aragonés, Huesca, 19-21 de diciembre de 1983, Sección II), Diputación Provincial de Huesca, Huesca, pp. 191-199.
- (1986): «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, pp. 231-237.
- LAVOIX, Henry (1891): *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale*, vol. III, Espagne et Afrique, Henry Lavoix, Paris.
- LE GOFF, Jacques / PALAZZO, Éric / BONNE, Jean-Claude / COLETTE, Marie-Noël (2001): *Le sacre royal à l'époque de Saint Louis*, col. Le temps des images, Gallimard, Paris.

- Le sacre des rois. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux (Reims, 1975)* (1985): Les Belles Lettres, Paris.
- LECLERQ, Herni / CABROL, Fernand (1923): *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 vols., Librairie Letouzey, Paris.
- LECOY DE LA MARCHE, Albert (1889): *Les sceaux*, Maison Quantin, Paris.
- (1892): *Les relations politiques de la France avec le royaume de Majorque (Iles Baléares, Roussillon, Montpellier, etc.)*, vol. II, Leroux, Paris.
- LEDESMA RUBIO, M^a Luisa (1979): «El patrimonio Real de Aragón a fines del siglo XIV. Los dominios y rentas de Violante de Bar», en *Aragón en la Edad Media*, II, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Zaragoza, pp. 135-170.
- (1993): «Alfonso I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 42-49.
- LEFRANC, Renée (1999): *Avignon. Un palais pour le prince de l'Église*, RMG Palais des Papes, Avignon.
- LEJEUNE, Rita / STIENNON, Jacques (1966): *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, vol. I, Phaidon, Bruselas.
- LEROCQUAIS, Victor (1927): *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques de France*, vol. I, Librairie Jérôme de Billy, Paris.
- LEROY, Béatrice (1986): «La cour des rois de France dans la deuxième moitié du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle, une rencontre de techniciens», en *Anuario de Estudios Medievales*, 16, CSIC, Madrid, pp. 307-318.
- Les fastes du gothique: le siècle de Charles V* (1981), Ministère de la Culture / Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Les pleurants dans l'Art du Moyen Âge en Europe. 2^a éd. Revue et complétée* (1971), Musée des Beaux-Arts de Dijon / Palais des Ducs de Bourgogne, Imprimerie Darantière, Dijon.
- Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France* (1940-1941), vol. I.
- LIANO MARTÍNEZ, Emma (1982): «Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet», en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 71, año XIX (1^{er} trimestre), Madrid, pp. 65-72.
- (1983)a: *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)b: *La catedral de Barcelona*, Evergráfica, León.
 - (1989): *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Col.legi d'Arquitectes Tècnics de Tarragona, Tarragona.
 - (1993): «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, pp. 151-155.
 - (1994): «La imagen del caballero en el arte gótico catalán», en *Pausa. Revista d'art. Estudis d'art*, 2, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres, Tarragona, pp. 5-24.
 - (1998): «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 / Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 355-366.
 - (1999): «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, pp. 873-885.
 - (2000): «El mecenazgo artístico en Cataluña en la época de Alfonso el Magnánimo; artistas y relaciones artísticas», en D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, pp. 1719-1727.
- LIANO MARTÍNEZ, Emma (com.) (2000): *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa. Març-juliol de 2000. Catedral de Tortosa*, Bisbat de Tortosa / Fundació La Caixa, Barcelona.
- Libre dels feyts del rey en Jacme. Edició facsimil del manuscrit de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona* (1972): Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Libre del consolat de mar, edición facsimil* (1977), col. Publicaciones de Interés Bibliófilo, Ricard Vicent García, Valencia.
- Libre vermell de Montserrat. Edició facsimil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat* (1989), col. Llibres del Mil·lenari, 2, Fundació de la Revista de Catalunya, Barcelona.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1962): «La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, vol. XXXV, Balmesiana, Barcelona, pp. 263-303.

- (1966a): «La fiesta del *corpus christi* y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, XXXIX, Balmesiana, Barcelona, pp. 25-46.
 - (1966b): «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, pp. 291-304.
 - (1969): «La fiesta del corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, XLII, Balmesiana, Barcelona, pp. 181-210.
 - (1973): «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XXIX, cuadernos 3-4, CSIC, Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, pp. 391-488.
 - (1977-1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Lluís Ripoll, Palma de Mallorca.
 - (1980): «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, pp. 39-49.
 - (1987): *La pintura gòtica a Mallorca*, Polígrafa, Barcelona.
 - (1995): «Nostra Dona de la Seu y su desdoblamiento secular en las diversas devociones marianas», en PAS-CUAL, Aina (coord.): *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pp. 123-132.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1999): *La pintura gòtica en Mallorca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel / DURLIAT, Marcel (1991): «Introducciones», en *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.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel / ESCANDELL PROUST, Isabel (2010): «Estudi historicoartístic», en URGELL, R. (dir.): *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, pp. 111-141.
- LLORAC I SANTIS, Salvador / COSTA I VIA, Montserrat (1999): *Els sarcòfags medievals del Penedès i el seu entorn (descripció artística i coneixement històric)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- LLUÍS Y NAVAS-BRUSI, Jaime (1956a): «La función del Mediterráneo en la Historia monetaria», en *Numisma*, año VI, 19, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 33-49.
- (1956b): «La falsificación de la moneda ante los Fueros y Observancias de Aragón», en *Numisma*, 22, año VI, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 63-86.
- LONGARES, Maestre Miquel (1886): *Les funeralies dels reis de Aragó. Fetas e ordenadas 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 Reis d'Aragó a Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, La Il·lustració Catalana, Barcelona, pp. 11-57.
- LOPES, Antonino (1997): *Los papas. La vida de los pontífices a lo largo de 2000 años de historia*, Futura Edizioni, Roma.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio (1990): «La sigilografía en las fuentes legales alfonsíes», en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía* (2 al 4 de abril de 1987), Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, pp. 125-135.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Carlos (2000): «La «Bula de oro» de 1451: nota crítica», en D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997). Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, pp. 421-437.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde (1969): *Libro de horas de Isabel la Católica*, Patrimonio Nacional / Testimonio Compañía, Madrid.
- (1974): *Cantigas de santa Maria de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*, Patrimonio Nacional, Madrid.
- LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar / CARREÑO, Ángel Mario (1999): *Sepulcros de los reyes de España*, Caixa Ourense / Edile-sa, León.
- LORENZONI, Giovanni (1998): «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, pp. 299-316.
- Los clasicismos en el arte español* (1994): (Actas del X Congreso del Congreso Español de Historia del Arte, Comunicaciones, Madrid, 27-30 de septiembre de 1994), Comité Español de Historia del Arte, Madrid.
- LOWDEN, John, *L'art paléochrétien et byzantin* (2001), Phaidon, Paris.

- LOZANO LÓPEZ, Esther, *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006.
- LUCAS ÁLVAREZ, Manuel (1998): *Tumbo A de la catedral de Santiago*, Cabildo de la S.A.M.I. Catedral / Seminario de Estudios Galegos, Santiago.
- LUCHERINI, Vincenza (e.p.): «Saint-Denis. Luigi IX e le tombe dei re di Francia: nuove ipotesi di lettura attraverso le fonti testuali medievali», en *Hortus Artium medievalium*, Zagreb, International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages.
- MACKAY, Angus (1985): «Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century. Castille», en *Past and Present. A journal of historical studies*, 107, Published by Past and Present Society, Oxford, pp. 3-43.
- MADURELL MARIMÓN, José M^a (1937-1940): «El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclésiásticas*, XIII, Balmesiana, fasc. 1 (enero-junio), Barcelona, pp. 89-112.
- (1952): «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.
 - (1953): «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, pp. 1-8.
 - (1956): «El retablo del condestable. Más documentos para su historia», en *Archivo Español de Arte*, 113, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, pp. 74-75.
 - (1967): «Il·luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor», en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 23, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, pp. 141-170.
 - (1980): «El Misal de santa Eulalia de la Seo de Barcelona», en *Quaderns d'Arqueologia i Història de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, 18, pp. 141-151.
- MAETERLINCK, Louis (1910): «Les stalles de la cathédrale de Toledo: la conquête de Granade par Rodrigo Alaman», en *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XXVII, Impr. Georges Petit, Paris.
- MÂLE, Émile (1919): *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Armand Collin, Paris.
- (1947): *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Armand Collin, Paris.
- MALIGNÉ, Maurice (1941): *Les primitifs niçois*, Les Documents d'Art, Principauté de Monaco.
- MANGO, Cyril (1972): *The art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents in the History of Art Series*, Prentice-Hall Inc., New Jersey.
- MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa (1979): «Un relleu català al Museu del Louvre», en *Daedalus. Estudis d'Art i Cultura*, vol. 1, Daedalus Sala d'Art, Barcelona, pp. 23-29.
- (1995): «Correr 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.
 - (1997a): «Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media», en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (Museo del Prado, 22 de abril al 8 de junio de 1997), Ministerio de Educación y Cultura / Fundación La Caixa / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 57-65.
 - (1997b): «Círculo de Pere Joan. Ceremonia de Correr las armas», en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (Museo del Prado, 22 de abril al 8 de junio de 1997), Ministerio de Educación y Cultura / Fundación La Caixa / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 158-160.
- MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa / PALOU, Joana M^a (coords.) (1998): *Mallorca gòtica* (Catàleg d'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999 / Llotja, Palma, maig de 1999), Museu Nacional d'Art de Catalunya / Gobierno Balear, Barcelona.
- MARAVALL, José Antonio (1973²): «El culto de Carlomagno en Girona», en *Clavileño*, 26, 1954. Reeditado en *Estudios de historia del pensamiento español*, vol. 1, serie Primera, 2^a ed. ampl., Cultura Hispánica, Madrid, pp. 443-451.
- MARCH, Eva (1999): «Jean Fouquet», en SUREDA I PONS, Joan, (dir.): *Summa pictorica. El segle XV europeu*, vol. II, col. Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona.
- MARÉS DEULÓVOL, Federico (1952): *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa Maria de Poblet*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona.
- (1998²): *Las Tumbas Reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa Maria de Poblet*, Publicaciones Abadía de Poblet, Barcelona.

- MARÉS, Francesc (1850): *Història i miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria*, Imprenta i Llibreria de Joan Diumenge, Puigcerdà.
- MARINEO SICULO, Lucio (1974)[1524]: *Cronica d'Aragón, edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524)*, El Albir, Barcelona.
- [1539]: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá.
- MAROSI, Ernő / TAKÁCS, Imre (2001): «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, pp. 333-336.
- MAROT I SALSAS, Teresa (1997): «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.
- (1998): «La moneda en temps de Ferran I i d'Alfons IV», en *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, p. 101.
- MARQUET DE VASELOT, Jean J. (1952): *Les gémellions limousins du XIII^e siècle*, Société Nationale des Antiquaires de France, Paris.
- MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa (1992): «Esmaltes», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Manuales de Arte, Cátedra, Madrid, pp. 539-562.
- (1999): *Esmaltes*, en Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLV. Artes Decorativas II, Espasa-Calpe, Madrid.
- MARTÍN DUQUE, Ángel J. (2002): «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, pp. 529-530. También publicado en *Príncipe de Viana*, 227, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, pp. 835-839.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1970): *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid.
- MARTÍN-BUENO, Manuel / SÁENZ PRECIADO, Carlos / MONFORTE ESPALLARGAS, Alfonso (1996): *La heráldica de Pedro IV y Juan I en el Palacio Real de la Aljafería*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- MARTIN, Henri-Jean (1923): *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
- MARTIN, Henri-Jean / VEZIN, Jean (dirs.) (1990): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris.
- MARTIN, Paul (1967): *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Office du Livre, Fribourg.
- MARTINDALE, Andrew (1988): *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen.
- (1994): *El arte gótico*, Destino, Thames & Hudson, Barcelona.
- MARTINELL, César (1927): *El monestir de Poblet*, Barcino, Barcelona.
- (1929): *El monestir de Santes Creus*, Barcino, Barcelona.
 - (1935): «El arte de Poblet», en *Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona* (julio-diciembre), Librería Francisco Puig, Barcelona.
- MARTINES PÉRES, Vicent (1996): «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), t. I, vol. 3, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 347-356.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994): «Escultura gótica», en *La catedral de Pamplona. 1394-1994*, Caja de Ahorros de Navarra / Gobierno de Navarra / Cabildo Metropolitano de Pamplona, Pamplona, vol. I.
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio (1998): *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- MARTÍNEZ BURGOS, Palma (1992): «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, p. 276.
- MARTÍNEZ CARRILLO, M^a de los Llanos (1996): «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, pp. 358-370.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel (1987): *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura / Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

- (1995): «La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)», en *Archivo Español de Arte*, 270, CSIC, Departamento de Arte Diego Velázquez / Centro de Estudios Históricos, Madrid, pp. 111-129.
 - (1996a): «Creación de imágenes al servicio de la monarquía», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 187-306.
 - (1996b): «La imagen del rey en la figuración gótica», *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 375-386.
 - (1998⁴): «Olite», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 201-225.
 - (2000): «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, pp. 413-453.
 - (2002): «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, 226 (separata mayo-agosto), Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, pp. 295-326.
 - (2003): «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, pp. 133-159.
 - (2011): «Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez», en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier M. / POZA, Marta (eds.): *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, pp. 181-249.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDÁZ, Javier Miguel / MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1996): *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona.
- (1992): «La heráldica en el arte medieval navarro. Avance de un estudio», en *Príncipe de Viana*, anejo 14, año LIII, Consejo de Cultura de Navarra, Pamplona, pp. 409-420.
- MARTÍNEZ DIEZ, Joaquín (1972): *Tarazona histórica y monumental*, Coscolín, Zaragoza.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest (1936): *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.
- (1944): *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona.
 - (1948): *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, 2 vols., Escuela de Estudios Medievales, CSIC, Barcelona.
 - (1955): *San Vicente y la Casa Real de Aragón*, Balmesiana, Barcelona.
 - (1960): «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*, 1, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Seminario de Investigación, Barcelona, pp. 75-82.
 - (1970⁵): «Baixa Edat Mitjana. S. XII-XV», en SOLDEVILA, Ferran (dir.): *Història dels catalans*, vol. II, Ariel, Barcelona.
- MARTINI, Aldo (1984): *I sigilli d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Franco Maria Ricci, Milano.
- MARTORELL, Francisco (1909): «Pere Moragues i la custodia dels corporals de Daroca», en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, gener-febrer, Patxot, Barcelona, pp. 225-232.
- MAS I DOMÈNECH, Josep (1914): *Nota històrica. La cripta de Santa Eulària a la Séu de Barcelona*, Tipografia Catòlica, Barcelona.
- MASIA, M^a dels Àngels (1932): «Joan Claperós i la tomba de Pere de Portugal», en *Estudis Universitaris Catalans*, t. XVII, Institució Patxot, Barcelona, pp. 302-306.
- MASOLIVER, Alexandre (2003): «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, pp. 199-202.
- MASSIP BONET, Francesc (1996): «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, pp. 372-386.
- (2003): *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume I El Conquistador al Príncipe Carlos*, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, Madrid.
 - (2010): *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Cossetània, Valls.

- MASSÓ TORRENTS, Jaume (1905): «Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó», en *Revue Hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castellans, catalans et portugais*, vol. XII, Alphonse Picard et fils, Paris.
- (1909-1910): «Les obres de Fra Francesch Eiximeniç (1340?-1409?). Essai d'una bibliografia», en *Institut d'Estudis Catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 646 y ss.
- MATAS I BLANXART, M^a Teresa (1992): «Lavamanos», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 170.
- (2000-2001): «Temes d'art profà en un art essencialment sacre», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, XIII, Institut d'Estudis Catalans / Amics de l'Art Romànic, Barcelona, pp. 41-60.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1977): «Los reyes y la nobleza en las sillerías de coro góticas españolas», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIII, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Valladolid, pp. 127-134.
- (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- MATEOS RUSILLO, Santos M^a (2000): «Gil Morlanes el Viejo, pedrero e escultidor de ymageria 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, pp. 307-316.
- MATEU IBARS, Josefina (1969): «Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona», en *Separata de Biblioteconomía*, 69-70, año XXVI, Boletín de la Escuela de bibliotecarias de Barcelona, Barcelona, pp. 23-123.
- MATEU IBARS, Josefina / MATEU IBARS, M^a Dolores (1980): *Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón, siglos IX-XVIII*, 2 vols., Universidad de Barcelona, Barcelona.
- MATEU IBARS, M^a Dolores (1970): «Pedro de Penyafreta, escultor de Jaime II de Aragón», en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico*, 31, vol. IV, Suc. de Torres y Virgili, Santes Creus, pp. 77-80.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe (1934): *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.
- (1954a): «El castigo de la falsificación de moneda en la Cataluña Medieval», en *Numisma*, 10, año IV, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 23-29.
 - (1954b): «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*, 9, Munchen, pp. 117-143.
 - (1967): *La iconografía y la heráldica de los condes de Urgell en la sigilografía y en la numismática*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida.
 - (1969): «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, pp. 245-254.
 - (1977): *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anubar, Valencia.
 - (1980): «Numismática valenciana», en *Numisma*, año XXX, 162-164, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, 1980, pp. 177-193.
 - (1982): «El sistema monetario del reino de Aragón. Síntesis histórica», en *La moneda aragonesa. Mesa redonda*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 93-121.
- MATHEU MULET, Pedro Antonio (1954): *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Mallorquina de Fco. París, Palma de Mallorca.
- MAYER, Augusto L. (1960³): *El estilo gótico en España*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MAYER, Ernesto (1926): «Historia de las instituciones sociales y políticas de España y Portugal durante los siglos V al XIV», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. II, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid.
- MAZENOD, Lucien (ed.) (1969): *El arte y las grandes civilizaciones*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MCGEE MORGANSTERN, Anne (1992): *Gothic tombs of kingship in France, the Low Countries and England*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María (1998): «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, pp. 599-622.
- MEDINA GÓMEZ, Antonio (1992): *Monedas hispano-musulmanas*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.
- MEISS, Millard (1941): «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, pp. 45-87.
- MELERO MONEO, M^a Luisa (2000): «La Virgen y el rey», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 419-431.
- (2003a): «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», en *Cahiers de la civilisation médiévale. X^e-XII^e siècles*, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, 46 année (avril-juin), pp. 135-157.
 - (2003b): «Los relieves historiados del ala meridional del claustro de Elna», en 2^{ème} *Rencontres d'Histoire et d'Archéologie d'Elne*, 1999, Société des Amis d'Illiberis, Elna, pp. 247-264.
- MELERO MONEO, M^a Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.) (2001): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1958): *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.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo / BERNIS MADRAZO, Carmen (1979-1981): «Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II). Traje, aderezo, afeites», en *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, pp. 89-154.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1907): «Noticias de la orden de Santa María de España», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XVII, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid.
- (1921): *Catálogo de los sellos españoles de la Edad Media*, del Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1918): *Crónicas generales de España*, Blass y Cía, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1955): «El blasón de la vila de Cintruénigo y las armas de Sobrarbe» en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, año III, 8, Instituto de Salazar y Castro, CSIC, Madrid, pp. 126-133.
- (1963): *Un bordado heráldico leonés. El carbunco en los escudos medievales, separata de Armas é Trofeus*. *Revista de historia, heráldica, genealogía e de arte*, Instituto Português de Heráldica, Lisboa, pp. 1-19.
 - (1965): «Heráldica funeraria en Castilla», en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, XIII, Instituto Salazar y Castro, CSIC, Madrid, pp. 133-144.
 - (1982): «Heráldica medieval española. La casa real de León y Castilla», en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, Instituto Salazar y Castro, CSIC, Madrid.
 - (1984): «La heráldica en las artes decorativas del medievo», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. XXXIX, Jaime Depús, Barcelona, pp. 63-82.
 - (1986): «Los emblemas heráldicos de España», en *Revista de Historia militar*, 60, año XXX, Servicio Histórico Militar, Madrid, pp. 210-226.
 - (1987): «Los comienzos del uso conjunto de varias armerías: cuándo, cómo y por qué», en *Hidalguía. La revista de Genealogía, Nobleza y Armas*, 200, año XXXV, Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC (enero-febrero), pp. 301-335.
 - (1990): «Cuestiones de terminología», en *Actas del Primer Coloquio de Sigilografía* (2 al 4 de abril de 1987), Dirección de los Archivos Estatales, Madrid, pp. 247-252.
 - (1992): «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, pp. 227-240.
 - (1993): *Apuntes de sigilografía española*, Minaya, Guadalajara.
 - (1996a): «Primeros emblemas regios», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 175-360.
 - (1996b): «Emblemas heráldicos del rey», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. I, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 351-360.

- (1997): «Individualidad y linaje», en *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*, año XLV, 262-263, Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC, Madrid, pp. 353-369.
 - (1998): «Los sellos de Alfonso VII» Tirada aparte del libro José M^a SOTO RABANES (coord.): *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, CSIC / Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León / Diputación de Zamora, Zamora, pp. 99-116.
 - (2000): «El escudo», en *Símbolos de España*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, pp. 17-225.
 - (s/a): «Una visita heráldica a Veruela», en *Hidalguía. Separata*, Instituto Salazar y Castro, CSIC, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino / RAMOS AGUIRRE, Mikel / OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, Esperanza (1995): *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura, Pamplona.
- MENJOT, Denis (1986): «Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age», en NUÑEZ RODRIGUEZ, Manuel / 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, pp. 127-138.
- MESURET, Robert (1967): *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e siècle, Languedoc - Catalogne septentrionale - Guienne - Gascogne - Comté de Foix*, A. et J. Picard et Cie, Paris.
- MICHEL, Paul-Henri (1962): *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona, 1962.
- MIGUÉLEZ, Manuel P. (1917): *Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca del Escorial. Relaciones históricas*, Imprenta Helénica, Madrid.
- MILES, George C. (1962): «Bonhom de Barcelone», en *Études d'orientalisme a la mémoire de Lévi-Provencal*, G.P. Maisonneuve et Larose, Paris, pp. 683-693.
- MILIÁN BOIX, Manuel (1982): *El papa Luna y su evocación en el arte castellonense, Basílica Pontificia del Castillo de Peñíscola, del 8 al 15 de agosto de 1982*, Diputación Provincial de Castellón, Castellón.
- MILIÁN BOIX, Manuel / SIMÓ CASTILLO, Juan B. (1983): *El Maestrazgo histórico y Morella (puertos y comarca). Historia y Arte*, Castell, Vinarós (Castellón).
- MILICUA SÁNCHEZ, José (1993): «La pintura flamenca», en *Historia Universal del Arte*, vol. V, Planeta, Barcelona.
- MILLARES CARLO, Agustín (1963): «Manuscritos visigóticos. Notas bibliográficas». Publicado en *Monumenta Hispaniae Sacra*, vol. I, Instituto P. Enrique Flórez, CSIC, Madrid / Barcelona.
- 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* (1989), Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- MINGORANCE Y RICART, Francisco Javier (coord.) (1989): *I Curso de Cultura Medieval* (Aguilar de Campoo, octubre), Gama Gráfica, Aguilar de Campoo.
- MIQUEL CARBONELL, Pere (1864): *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Tip. J.E. Monfort, Barcelona.
- (1997) [1546]: *Cròniques d'Espanya, edició crítica d'Agustí Alcoverro de Chroniques de Espanya fins ací no divulgades. Que tracta dels nobles e invictissims 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, escriptor i archiver del rey nostre senyor e notari públich de Barcelona. Novament imprimida en l'any MDXLVII*, vol. II, Barcino, Barcelona.
- MIQUEL JUAN, Matilde (2003): «Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia», en *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2, CSIC, Barcelona, pp. 781-814.
- (2008): *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Universitat de València, València.
 - (2011): «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», en *Goya*, 334, pp. 5-27.
- MIQUEL ROSELL, Francisco (1945-1947): *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols., CSIC, Sección de Estudios Medievales, Barcelona.
- MIRA CASTERÀ, Joan Francesc (2002): *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador*, Biografies Bromera, Alzira.
- MIRET I SANS, Joaquim (1915-1916): «Escolars catalans a l'estudi de Bolonia en la XIIIa centuria», en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 8, Jaume Depús, Barcelona, pp. 137-155.
- Miscel·lània dedicada a la memòria de Mossén Manuel Milián Boix (Morella, 1908-1989) (1991), Asociación Amigos de Morella y Comarca, Morella.

- Miscel·lània Puig i Cadafalch. Recull d'Estudis d'Arqueologia, d'Història de l'Art i d'Història oferts a Josep M^e Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics* (1947-1951), vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- Missal de Santa Eulàlia. Còdex de la catedral de Barcelona, a 1403* (1977), Edilán, Madrid.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar / PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1992): *La sillería de coro de la catedral de Plasencia*, Universidad de Extremadura / Caja Salamanca y Soria, Cáceres / Madrid.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan (1988): «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*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General del Patrimoni Artístic, Valencia, pp. 87-92.
- (1992): *Jaume Huguet*, col. Historia 16, Madrid.
 - (1993): «Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 74-85.
 - (1996): «Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)», en *Locus Amoenus*, 2, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 125-138.
 - (1997): «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», en *Analecta Sacra Tarraconensis. Revista de Ciencias Históricoecclesiásticas*, 70, Balmaesiana, Barcelona, pp. 5-24.
 - (1999): *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia.
 - (2000): «San Carlomagno», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 146-148.
 - (2001): «Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez, pintor y miniaturista de Corte», en MELERO MONEO, María Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 519-529.
 - (2011): «Un trono in fiamme per il re. La metamorfosi cavalleresca di Alfonso il Magnanimo», en *Rassegna Storica Salernitana*, Società Salernitana di Storia Patria, Salerno, pp. 11-44.
 - (2012): «La memoria visual de una dinastía. Pedro IV el Ceremonioso y la retórica de las imágenes en la Corona de Aragón (1336-1387)», en *Anales de Historia del Arte*, vol 23, núm. especial (II), pp. 199-220.
- MOLINS, José Luis (1998^a): «Poblet», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 372-389.
- Monasterios románicos y producción artística* (2003), Fundación Santa María la Real, Santa María la Real.
- MONNERET DE VILLARD, Ugo (1919): «Le monetazione nell'Italia barbarica» en *Rivista Italiana di Numismatica*, Società Numismatica Italiana, Milano, pp. 73-118.
- MONSALVATGE I FOSCAS, Francisco (1911): *El obispado de Elna*, Impr. y Libr. de sucesores de J. Bonet, Olot.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1995): *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin (1984a): «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 Winkelman Programm, Marburg / Lahn, pp. 187-203.
- (1984b): «Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+1094), en *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Florencia, pp. 29-35.
 - (1985a): «La miniatura en los tumbos A y B», en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio / LÓPEZ ALSINA, Fernando / MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin: *Los tumbos de Compostela*, Edilán, Madrid.
 - (1985b): «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, pp. 63-100.
 - (1985c): «Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago», en *Compostellanum*, XXX, 1985, pp. 395-430.
 - (1988): «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, pp. 27-30.
 - (1989): «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, pp. 35-51.

- MOREL, Bernard (1988): *Les joyaux de la couronne de France*, Monds Mercator / Albin Michel, Paris.
- MORELLO, Giovanni (1994): «Immagini dai libri d'ore», en CAVALLO, Guilielmo (dir.): *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, Luca, Roma.
- MORENO I MEYERHOFF, Pedro (2001): «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*, 13, Societat Catalana de Genealogia, heràldica, sigil·lografia i vexil·lologia, Sant Cugat (Barcelona), pp. 105-106.
- MORERA I LLAURADÓ, Emilio (1947): *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, Sociedad de Atracción de Forasteros (Syndicat d'Initiative), Barcelona.*
- MORTE GARCÍA, Carmen (1988): «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, Zaragoza, pp. 183-310.
- (2000): «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, pp. 147-188.
 - (2002): «El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real», en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basilica*, Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Zaragoza / Parroquia de Santa Engracia, Zaragoza, pp. 101-178.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel (1993): «Alfonso IV», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 114-118.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel / GARCÍA MARCO, Javier / RODRIGO ESTEVAN, María Luz (1995): *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad (Estudios preliminares, edición e índices)*, col. Documentos para la Historia de Daroca y su comunidad, 2, Centro de Estudios Darocenses / Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- MUNDÓ I MARCET, Manuel (1980): «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, pp. 123-126.
- MUNIER, Charles (1963): «L'Ordo de celebrando concilio visigothique. Ses remaniements jusqu'au X^e siècle», en *Revue des Sciences religieuses*, XXXVII, Revue de la Faculté de Théologie Catholique de Strasbourg, Strasbourg, pp. 250-271.
- MUNTADA, Ana (1994): «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*, 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 169-184.
- MUNTANER, Ramón: *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran (1983³): *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- MUÑOZ PÁRRAGA, M^a del Carmen (2000): «Las capillas palatinas», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Mara-villas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 55-61.
- MUÑOZ ROMERO, Tomás (1883): «Ensayo de Sfragística española. Importancia de este estudio. Plan de este ensayo», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, pp. 84-85.
- MURATOVA, Xenia (2001): «Un épisode de la pratique de travail des enlumineurs au XIII^e siècle: l'utilisation des motifs bibliques pour illustrer les écrits profans», en MELERO MONEO, María Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 545-554.
- MURRAY FANTOM, Glenn (2004): «La moneda durante el reinado de Isabel la Católica», en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, pp. 243-264.
- MUT CALAFELL, Antoni (1991a): «Llibre de cortis generals», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, pp. 336-337.
- (1991b): «Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, pp. 343-347.
 - (1991c): «Registrum franchisesiarum et privilegiorum Civitatis et Regni Maioricarum o franqueses de Mallorca», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, p. 348.
 - (1991d): «Llibre de jurisdiccions i estils», en *Gran enciclopèdia de Mallorca*, Promomallorca, Palma de Mallorca, pp. 354-355.

- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1996a): «Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval», en *Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia*, 46, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 293-319.
- (1996b): «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, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 402-420.
- NARKISS, Bézael (1982): *Hebrew illuminated manuscripts*, Published by the Oxford University Press for the Israel Academy of Sciences and Humanities and the British Academy, London.
- (1997): *The golden haggadah*, The British Library, London.
- NIETO SORIA, José Manuel (dir.) (1999): *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (Ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid.
- NOLAN, Kathleen (2000): «The Queen's body and the institutional memory: the tomb of Adelaide of Maurienne», en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth / STAMATIS PEDERGAST, Carol (eds.): *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 249-267.
- NTEDIKA, Joseph (1971): *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, Lovain / Paris.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1984): «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en *Fragmentos. Revista de Arte*, 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 72-84. Artículo luego publicado en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / 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, pp. 9-20.
- (1992): «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, pp. 75-109.
 - (1994): «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, pp. 451-470.
 - (1999): *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / PORTELA SILVA, Ermelindo (eds.) (1988): *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.
- (1992): *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.
- OCÓN ALONSO, Dulce (1990): «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), pp. 307-320.
- OIKONOMIDÉS, Nicolas (1985): *Byzantine lead seals*, Dumbarton Oaks, Washington DC.
- OLIVAR, Alexandre (1969): «Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat», en *Scripta et documenta*, 25, Abadía de Montserrat, Barcelona.
- (1989): «El llibre vermell» en *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinnell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, p. 332.
- OLIVER, P. Jesús Mª (1982): *Guía del Museo de Poblet*, Abadía de Poblet, Barcelona.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen (1986): *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa). Edición crítica*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- (1994): «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, pp. 225-240.
- 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).
- OUDOT DE DAINVILLE, Maurice (1952): *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier*, Lafitte-Lauriol, Montpellier.
- PÄCHT, Otto (1993): *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Forma, Madrid.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat (1992): «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 / Lunwerg, Barcelona, pp. 201-203.

- PALACÍN ZUERAS, María Cruz (1998): «La batalla de Alcoraz en el arte de la Corona de Aragón. Siglos XV al XVIII», 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, pp. 923-930.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio (1975): *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anubar, Valencia.
- (1976): «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, pp. 273-296.
 - (1977): «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, pp. 275-303.
 - (1992): «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.
 - (1994): «Estudio histórico de las Ordenaciones», en *El «Manuscrito de San Miguel de los Reyes» de las «Ordinacions» de Pedro IV*, Scriptorium, Valencia.
 - (1995): *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.
 - (1996): «Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón», en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas*, vol. 1, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 191-229.
- PALAU I DULCET, Antoni (1931): *Guia de Poblet. Conca de Barbarà*, II, Imprenta Romana, Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin (1992): *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Phaidon Press Limited, London.
- PASALODOS, Mercedes (2004): *La reina y la corte de Castilla*, Comunidad de Madrid / Red Itiner, Madrid.
- PASCUAL, Aina (coord.) (1995): *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- PASTOUREAU, Michel (1981): «Les sceaux», en GENICOT, Luc Francis (dir.): *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, Institut d'Études Médiévales, Brépols-Turnhout (Belgium), pp. 9-76.
- (1983a): «Le Grand armorial équestre de la Toison d'Or», en *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 8, III année, Bibliothèque Nationale de France, Paris, pp. 34-38.
 - (1983b): «Le sceau médiéval», en *Pour la Science*, 72 (octubre), Paris, pp. 14-22.
 - (1986a): «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», Université de Rennes II / Centre National de la Recherche Scientifique, Haute-Brétagne, Picard / Paris, pp. 515-522.
 - (1986b): *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le Léopard d'Or, Paris.
 - (1990): *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, col. Historia, Temas de Hoy, Madrid.
 - (1993): «Les couleurs de la mort», en ALEXANDRE-BIDON, Daniëlle / TRÉFFORT, Cécile: *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 97-108.
 - (1997): *Traité d'héraldique*, Grands Manuels Picard, Paris.
- Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes (1988): (VII Congreso Español de Historia del Arte, Mesa I), Universidad de Murcia, Murcia.
- PÉDRIZET, Paul (1908): *La vierge de la Miséricorde*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et Rome, Paris.
- PEDRO IV: *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran (1983³): *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- PELÁEZ, Manuel J. (1994): «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.
- PELLICER Y PAGÉS, José M^a (1871): *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.
- (1875): *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.

- PEREDA ESPEJO, Felipe (2001): «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, pp. 53-85.
- (2003): «Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas», en COLOMA MARTÍN, Isidro / 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), t. I, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, pp. 345-374.
- PEREIRA PAGÁN, Begoña (1999): *El Papa Luna. Benedicto XIII*, Aldebarán, Madrid.
- PÉREZ GRANDE, Margarita (2000): «Los reyes y la catedral de Toledo», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 253-260.
- PÉREZ JIMENO, Cristina (1979): «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*, 5, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 65-77.
- PÉREZ MONZÓN, Olga (2000): «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*, vol. 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, pp. 97-98.
- (2003): *Catedrales góticas*, Jaguar, Madrid.
 - (2010): «Ceremonias regias en la Castilla Medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los reyes de Castilla y Aragón*», en *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332, pp. 317-334.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.) (1995): *La pintura española*, vol. I, Electa, Milán.
- PERICOT GARCÍA, Luis (dir.) (1935): *Historia de España. Gran Historia General de los Pueblos Hispanos*, vols. II y III, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona.
- PEYRONNET, Georges (1959): «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, pp. 113-119.
- PICARD, Christophe (1935): *L'Invention des groupes d'enlèvement dans l'art grec*, Ginebra.
- PICCAT, Marco (1995): «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.
- PICHES, Rosemary / WOOD, Anthony (1971): *A European armorial of Knights of the Golden Fleece and 15th Century Europe from a Contemporary Manuscript*, London.
- PIJOAN, Joan (1914): «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, pp. 1-20.
- (1954): *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. VIII. Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000, Espasa-Calpe, Madrid.
 - (1966): *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXII. Pintura medieval, Espasa-Calpe, Madrid.
- PINILLA, José M^a (1920): «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, pp. 75-79.
- PLADEVALL, FONT, Antoni (dir.) (2003): *L'art gòtic a Catalunya*, vols. I-II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos; vol. III, Dels palaus a les masies, Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- PLADEVALL FONT, Antoni / CATALÀ ROCA, Francesc (1968): *Els monestirs catalans*, Destino, Barcelona.
- PLADEVALL FONT, Antoni / RIU BARRERA, Eduard (2003): «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, pp. 291-297.
- PLAGNIEUX, Philippe (1993): «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 Erlan-de-Brandenburg*, t. 151.II, Société Française d'Archéologie, Paris, pp. 357-381.
- PLANAS BÀDENAS, Josefina (1984): «El misal de santa Eulalia», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, pp. 33-62.

- (1985): «Rafael Destorrents. El Missal de santa Eulàlia», en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, pp. 229-239.
 - (1991): «La miniatura catalana en los inicios del siglo XV: análisis de un códice escorialense», en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 108, Madrid, pp. 49-64.
 - (1992a): «Crónica de los reyes de Aragón y condes de Barcelona», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerg, Barcelona, p. 251.
 - (1992b): *La miniatura catalana del período internacional. Primera generación*, col. Tesis microfichadas de la Universidad de Barcelona, 1354, Barcelona.
 - (1994): «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*, LVIII, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Madrid, pp. 93-124.
 - (1997-1998): «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): «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 facsimil en commemoració dels 800 anys de govern municipal a Lleida*, La Paeria / Ajuntament de Lleida, Llérida.
 - (1998): *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Estudi General, Universitat de Lleida, Lleida.
 - (1999): «Rafael Destorrents y unos membra disjecta conservados en la Fundación Lázaro Galdiano», en *Goya. Revista de arte*, 271-272, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp. 194-202.
 - (2000): «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*, vol. 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, pp. 461-473.
 - (2001): «El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet», en ME-LERO MONEO, María Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 585-598.
 - (2009): *El breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Universitat de València, València, 2009
- Poderes públicos en la Europa Medieval: principados, reinos y coronas. 23 Semana de Estudios Medievales de Estella (1997), Gobierno de Navarra, Pamplona.
- POLERO, Vicente (1903): *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.
- POMARICI, Francesca (1993): «Cavaliere», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata da Giovanni Treccani, Roma, pp. 569-580.
- POMMIER, Eduard (1998): *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, Paris.
- PONS I MARQUÉS, Joan (1938): *Cartulari de Poblet. Edició del manuscrit de Tarragona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- PONS TRAVAL, Juan Bautista (1896): *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.
- PONSI I GURÍ, Josep M^a (1975): «Constitucions Conciliars Tarraconenses», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històrico-eclesiàstiques*, vol. XLVIII, Balmesiana, Barcelona.
- PONZ, Antonio (1988): *Viaje de España. Edición de viaje 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.
- PORCHER, Jean (1952): *Le Bréviaire de Martin d'Aragon*, Nomis, Paris.
- PORTELA SILVA, Ermelindo / PALLARÉS MÉNDEZ, M^a Carmen (1986): «Muerte y sociedad en la Galicia Medieval (ss. XII-XIV)», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / 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, pp. 21-29.
- (1992): «Los espacios de la muerte», en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel / 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, pp. 27-36.

- PORTELA SILVA, Francisco José (2004): «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, pp. 177-189.
- PORTER, Anthony Kingsley (1926): «The tomb of doña Sancha and the romanesque art of Aragón», en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XLV, núms. CCLVI-CCLXI, july.december, The Burlington Magazine Limited, London, 1924, pp. 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, pp. 119-133.
- (1928): *Spanish Romanesque Sculpture*, t. II, Pantheon, Firenze, 1928, pp. 22-24. Se ha consultado la edición española *La escultura románica en España*, 2 vols., Gustavo Gili, Madrid.
- POST, Chandler Rathfon (1930-1958): *A history of spanish painting*, 14 vols., Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts.
- POZA YAGÜE, Marta (2000a): «*Rex caput ecclesiae*, codex Aemilianensis», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 105-106.
- (2000b): «El arca-relicario de San Millán de la Cogolla», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 393-398.
 - (2000c): «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*, vol. 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, p. 396.
 - (2003): «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*, XV, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 9-28.
- PRADA, Vicente, fray (1692): *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^{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}. Nra. Año 1692* (Biblioteca de Poblet, Ms. Arm. VI. C. 19.39).
- Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano (1993), Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia.
- PRINET, Max (1910): «L'origine du type des seaux à l'écu timbré», en *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Imprimerie Nationale, Paris.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep (1931): «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, pp. 123-138.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep / MIRET I SANS, Joaquim (1909-1910): «El Palau de la Diputació General de Catalunya», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- PUIGARNAU TORRELLÓ, Alfons (2000): «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, s/p.
- (2002): «Iconología política en la Cataluña medieval», en *Anuario de Estudios Medievales*, 32/1, CSIC, Barcelona, pp. 75-89.
- PUIGGARÍ LLOBET, José (1890): *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.
- PUIGGARÍ, José (1993) [1886], *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886. Se ha consultado la reproducción de Librerías Paris-Barcelona, Valencia.
- PUJOL, Josep M. (2011): «Composició oral interactiva en el Llibre dels Feyts», en *Jaume I. Commemoració del VII Centenari del naixement de Jaume I*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 741-759.
- QUARRÉ, Pierre (1971): «Les pleurants avant et après Sluter», en *Les pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe. 2^e éd. Revue et complétée*, Musée des Beaux-Arts de Dijon / Palais des Ducs de Bourgogne, Imprimerie Darantière, Dijon, pp. 11-19.

- (1976): «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huer-ta», 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, pp. 457-464.
- QUETGLES ROCA, Maria Lluïsa (2011a): «Les deux sculpteurs du sarcophage de Doña Sancha», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, pp. 209-214.
- (2011b): «Una nova lectura iconogràfica del sarcòfag de doña Sancha», *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, núm II, pp. 16-24.
- QUINONES, Ana M^a (1995): *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Encuentro, Madrid.
- RABANAQUE MARTÍN, Emilia / NOVELLA MATEO, Ángel / SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián / YARZA LUACES, Joaquín (1981): *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza.
- RAFOLS I FONTANALS, Josep Francesc (dir.) (1990): *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, 3 vols., Catalanes / La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao.
- RAIZMAN, David (1987): «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, pp. 37-46.
- RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa (1996a): «Bases de la simbología monetaria», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 159-174.
- (1996b): «Imagen monetaria de los monarcas foráneos», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 343-350.
- (1998^b): «Estella», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (dir.): *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 126-141.
- RAMÓN DE HUESCA, P. fray / DE ZARAGOZA, Lamberto (1780): *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, 2 vols., Oficina de D. Josef de Ezquerro, Pamplona.
- RAMOS AGUIRRE, Mikel (1993-1994): «Ornamentos paraheráldicos de la casa real de Navarra», en *Boletín de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, III, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Madrid, pp. 109-124.
- RANDALL, Lilian M.C. (1966): *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles.
- RAYNAUD, Christiane (1989): «La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au debut du XV^{ème} siècle», en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, 9 «Pouvoirs et controles socio-politiques», Université de Nice, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Nice, pp. 149-167.
- (1993): «Mythologie politique et histoire dans la Chronologie universelle d'Orleans (ms. 470)», en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, Paris, pp. 235-268.
- (1995): *Mythes, cultures et sociétés. XII^e-XV^e siècles*, Le Léopard d'or, Paris.
- (1997): *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Armand Colin, Paris.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte Cristiano*, t. 1, 5 vols., Serbal, Madrid.
- RECHT, Roland (1986): «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 Böhlau Nachf, Wien-Köln, pp. 189-201.
- REDONDO CANTERA, M^a José (1987): *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.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo (1993): «Fernando II», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 164-174.
- REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo / MONTANER FRUTOS, Alberto / GARCÍA LÓPEZ, María Cruz (eds.) (2004): *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General. Proceedings of First International Conference on General Emblems*, vol. I, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- RÉFFICE, Paola (1995): «Genealogia», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana. Fondata da Giovanni Treccani, Roma, pp. 488-491.
- REMNANT, George L. / ANDERSON, Marc D. (1969): *A Catalogue of Misericords in Great Britain. An Essay on their Iconography*, Clarendon Press, Oxford.
- REY, Marc-Michel (1837): *Histoire du Drapeau, des couleurs et des insignes de la monarchie française*, 2 vols., Teche-ner, Paris.

- RIBEIRO DE VASCONCELLOS, Antonio G. (1894): *Evolução do culto de Dona Isabel de Aragão (o Rainha Santa)*, 2 vols., Coimbra.
- RICHARD, Jean Claude-Michel (1972): «Les monnaies 'à la croix': Corpus des illustrations», en *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, pp. 97-111.
- RICHARDSON, Eduard (1843): *The monumental effigies of the Temple Church, with an account of their restoration in the year 1842*, Longman Brown Green and Longmans, London.
- RICO CAMPS, Daniel (2011): «Les genres artistiques 'profanes' au XII^e siècle: Convention et originalité dans le plafond à caissons de la cathédrale de Téruel et les marges du Vidal Mayor», en *Viator*, 42, pp. 75-96.
- RICO, Francisco (1994): «Signos e indícios en la portada de Ripoll», artículo de 1976 consultado en el compendio *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 107-176.
- RIERA I VIADER, Sebastià (1983): «El mostassaf i el control del consum (s. XIII-XVIII)», en *L'Avenç*, 60, Barcelona, pp. 21-25.
- (2000): «Les fonts municipals del període 1249-1714. Guia d'investigació», en *Barcelona. Quaderns d'Història*, 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 239-271.
 - (1999a): «Commentaria super Usaticis Barchinonae», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, p. 187.
 - (1999b): «Llibre verd vol. I», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, p. 188.
 - (1999c): «Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de sant Antoni», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, p. 217.
- RIESCO TERRERO, Ángel (2001): «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*, 286-287, año XLIX, Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC, pp. 471-496.
- RINGBOM, Sixten (1995): *Les images de dévotion (XII^e-XV^e siècle)*, Gérard Montfort, Paris.
- RIU, Manuel (1982): «Alguns costums funeraris de l'Edat Mitjana a Catalunya», en RIU, Manuel (dir.): *Necropolis i sepultures medievals de Catalunya. Acta mediaevalia*, annex 1, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història Medieval, Institut d'Història Medieval, Barcelona, pp. 29-51.
- ROBERTS, Helene E. (ed.) (1998): *Encyclopedia of comparative iconography. Themes depicted in works of art*, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago / London.
- ROBERTS, Lawrence D. (ed.) (1982): *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.
- ROCA, Jopeph M^a (1922): «Documents historichs comunicats per en Joseph M^a Roca. La devoció de la Reyna d'Aragó Dona Elienor de Sicília a Madona Sancta Maria de Montserrat», en *Analecta Montserratensia*, V, Abadía de Montserrat, Montserrat, pp. 430-440.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz (1996): «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)*. XV^o Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. III, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 460-478.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Alejandro (1997): «Hesper, el vespro y el verpertino: elementos de continuidad entre el milenarismo stauico y el ciclo profético del imperio aragonés», en BARRIO BARRIO, Juan Antonio / CABEZUELO PLIEGO, José Vicente / JIMÉNEZ ALCÁRAZ, Juan Francisco (eds.): *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 685-697.
- RODRÍGUEZ I LÓPEZ-ROS, Sergi (1999): «El Príncep de Viana, un enigma històric», en *Regalia catalana. Butlletí de la Societat d'Estudis Pere el Cerimoniós*, Barcelona, pp. 19-24.
- RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (2001): *Alfonso X y su época. El siglo del rey Sabio*, Carroggio, Barcelona.
- ROIG I JALPÍ, Joan Gaspar (1678): *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 Ialpi*, impreso por cuenta del autor, Barcelona.
- ROMAN, Joseph (1912): *Manuel de sigillographie française*, Picard, Paris.
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel (1996): «El sello en el documento diplomático», en CARMONA DE LOS SANTOS, María / MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino / ROMERO TALLAFIGO, Manuel / SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio: *De sellos y blasones. Sigiloheraldica para archiveros*, S. y C., Carmona, pp. 68-70.

- ROMERO, Anne-Marie (1992): *Saint Denis. La mantée des pouvoirs*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites / Centre National de Recherche Scientifique, Paris.
- ROSARIO, Iva (2000): *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge.
- ROSENMAN, Barry Charles (1991): *The Royal Tombs in the Monastery of Santes Creus*, Ann Arbor / University of Minnesota, Dissertation Information Service, Michigan / Minnesota.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo (1976): *Catálogo. Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo / ALOMAR ESTEVE, Antonio / SÁNCHEZ-CUENCA, Felipe (1965): *Pintura gótica mallorquina. Exposición de las obras restauradas por la Fundación Juan March*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- ROSTAVTSEV Y PROV, M.M. (1900): *Catalogue des ploms de la Bibliothèque Nationale*.
- ROUX, Jean-Paul (1995): *Le roi. Mythes et symboles*, Fayard, Paris.
- ROVIRA I PORT, Jordi / CASANOVAS I ROMEU, Àngels (1995): «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», en BENAVENTE SERRANO, José Antonio (coord.): *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, pp. 369-424.
- ROYES I PIJOAN, M^a Montserrat (1992): «Crónica de Jaime I o *Llibre dels Feits*», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunverg, Barcelona, p. 10.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1985): *Vida española en la época gótica. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por la editorial Alberto Martín*, Abadía de Montserrat, Barcelona.
- (1987): «La institució de la biblioteca reial a Poblet en temps de Pere el Cerimoniós», en RUBIÓ I BALAGUER, Jordi: *Història i historiografia*, col. Obres de Jordi Rubió i Balaguer, VI, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura / Abadía de Montserrat, Montserrat.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni (1908): *Documents per a la història de la cultura catalana mig-èval (edició facsímil de l'any 2000)*, 2 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- RUCQUOI, Adeline (coord.) (1988): *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Ámbito, Valladolid.
- RUÍZ I QUESADA, Francesc (1993): «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants», en *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 104-108.
- (1997): «Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico», 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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 67-79.
 - (1998): «Repercussions i incidències del períple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes», en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa / 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 / Gobierno Balear, Barcelona / Palma de Mallorca, pp. 21-43.
 - (1999): «Retrat hipotètic de Jaume I», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura / Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, p. 146.
- RUÍZ MALDONADO, Margarita (1979): «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, pp. 271-283.
- (1986): *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
 - (2001): «La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos», en MELERO MONEO, María Luisa; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 599-608.
- RUÍZ, Teófilo F. (1984): «Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Âge», 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, pp. 429-453.
- (1986): «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, pp. 455-463.
- RUSSO, Daniel (1995): «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 Âge* (Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994), Picard, Paris, pp. 177-198.

- RYDER, Alan (1992): *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, València.
- S'JACOB, Henriette (1954): *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden.
- SABATÉ, Flocel (1994): *Lo senyor rei és mort! Actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*, Estudi General, 1, Universitat de Lleida, Lleida.
- (2000): «La mort d'Alfons el Magnànim: coneixença, divulgació i repercussió de la notícia», en D'AGOSTINO, Guido / BUFFARDI, Giulia (eds.): *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*. *Atti*, vol. II, Comune di Napoli, Napoli, pp. 1891-1910.
 - (2003): *Cerimònies fúnebres i poder municipal a la Catalunya baixmedieval*, col. Episodis de la Història, 333-334, Rafael Dalmau, Barcelona.
- SABATER, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat Illes Balears / Consell de Mallorca, Palma de Mallorca.
- SAENZ DIEZ, Juan (1990): «La fórmula 'fi-sana' en las emisiones de Al-Andalus», en *Numisma*, año XL, 222-227, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 47-56.
- SAENZ PASCUAL, Raquel (2006): «Codex Aemilianensis», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. 1, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 63-65.
- (2006): «Codex Conciliorum Albeldensis», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. 1, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 59-62.
- SAGANTA, ROSA M^a (1993): «Libro de la cadena del concejo de Jaca», en *Signos. Arte y cultura en el alto Aragón medieval*, Diputación de Huesca, Huesca, p. 328.
- (2000): «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, p. 328.
- SALAS RICOMÁ, Ramón (1893): *Guía histórica y artística del monasterio de Poblet*, Establecimiento Tipográfico de F. Arís e Hijo, Tarragona.
- (1894): *Guía histórica y artística del monasterio de Santas Creus*, Establecimiento tipográfico de F. Arís e Hijo, Tarragona.
- SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, Imprenta Real, Madrid, 1794.
- SALET, Francis (1982): «Chronique. Primitifs du XIV^e siècle», en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Sallet et Alain Erlande-Brandenburg*, 240, Société Française d'Archéologie, Paris, pp. 240-243.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser (1995): «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa», en *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Estudios Medievales, Barcelona, pp. 699-759.
- (1999): «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, pp. 1409-1427.
 - (2002a): «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, pp. 164-168.
 - (2002b): «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, pp. 178-181.
- SALMI, Mario (1933): «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, pp. 125-139.
- (1955): *La miniatura italiana*, Banca Nazionale del Lavoro, Roma.
- SALRACH, Josep M^a (1982): *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, vol. I, Edhasa, Barcelona.
- (2002a): «Primera dinastia: els Bel·lònides. Guifré I (878-897)», en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (coord.): *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, col. Som i Serem, 16, Generalitat de Catalunya / Edicions 62, Barcelona, pp. 44-49.
 - (2002b): «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, pp. 95-102.

- SAN VICENTE PINO, Ángel (1992): «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.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1928): «La primitiva organización monetaria de León y Castilla», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 5, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid.
- SÁNCHEZ ALMELA, Elena (1999): «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, p. 258.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (1988): «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, pp. 92-148.
- (1996): «Espiritualidad mendicante y arte gótico», en *Semata. Las religiones en la historia de Galicia*, 7-8, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 333-353.
 - (2000): «*Monumenta et memoriae*: The thirteenth-century episcopal panteón of León Cathedral», en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth / STAMATIS PEDERGAST, Carol (eds.): *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 269-299.
 - (2002a): «Imagery and Interactivity: Ritual Translation at the Saint's Tomb», en LAMIA, Stephen / VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (eds.): *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout Belgium, pp. 21-38.
 - (2002b): «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, pp. 257-274.
 - (2009): «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», en *Studium Medievale. Revista de Cultura visual - Cultura escrita*, 2, pp. 61-84.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1928): «El dibujo de Juan Guas (arquitecto español del siglo XV)», en *Arquitectura*, 115, año X (noviembre), Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, pp. 339-347.
- (1948): *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1993a): «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, pp. 223-274.
- (1993b): *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Biblioteca Nacional / Ministerio de Cultura / Ollero y Ramos, Madrid.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén (1998): «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, pp. 623-634.
- SÁNCHEZ, J. Miquel (1978): «Impuls comercial i financer entre el 1200 i el 1350: mercaders i bankers», en *Història de Catalunya*, vol. III, Salvat, Barcelona, pp. 106 y ss.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, «La escultura en los panteones reales españoles», en CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *La escultura en el monasterio del Escorial* (Actas del simposium celebrado en San Lorenzo de El Escorial del 1 al 4 de septiembre de 1994), San Lorenzo de El Escorial, pp. 73-102.
- SANCHÍS SIVERA, José (1912): «Pintores medievales en Valencia», en *Estudis Universitaris catalans*, vol. IV, Institutció Patxot, Barcelona, pp. 211-246, 296-328 y 444-472.
- (1928): «Pintores medievales en Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año XIV (enero-diciembre), Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, pp. 3-64.
 - (1930): *Pintores medievales en Valencia*, Tipografía l'Avenç-Massó-Casas, Valencia.
 - (1932): *Dietari del capellà d'Anfós el Magnànim. Introducció, Notes i Transcripció per Josep Sanchís y Sivera*, Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia.
- SANDLER, Lucy Freeman (1986): «Gothic manuscripts, 1285-1385», *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, vol. I, Harvey Miller / Oxford University Press, London.
- SANFAÇON, Roland (1970): «Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse», en *Cahiers de Civilisation médiévale, X^e-XII^e siècles*, t. III, 1-4, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale / Centre National de la Recherche Scientifique, Poitiers, pp. 139-147.

- SANGORRÍN Y DíEZ-GARCÉS, D. Dámaso (1997): *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.
- SANJUST LATORRE, Cristina (2008): *L'obra del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes des de la seva fundació fins al segle XVI. Un monestir reial per a l'ordre de les clarisses a Catalunya*. Tesis doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art.
- SANONER, G. (1923): «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, pp. 373-374.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador (1906): *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Tipografía l'Avenç, Barcelona.
- * (1924): *Els trecentistes catalans*, S. Babra, Barcelona.
- SANS I TRAVÉ, Josep M^a (coord.) (2002): *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya / Edicions 62, Barcelona.
- SANTOS, Serge (1999): *Saint-Denis, dernière demeure des rois de France*, Zodique, Paris.
- SANZ, M^a Jesús (1992): «Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la Catedral de Sevilla», en *Goya. Revista de Arte*, 229-230, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp. 50-55.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1993): «Fernando I», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 144-148.
- * (1996): *Alfonso V el magnánimo. La imagen real* (exposición organizada por el Justicia de Aragón en el Palacio del Justiciazo, 17 de diciembre de 1996 al 19 de enero de 1997), El Justicia de Aragón, Zaragoza.
- SAUERLÄNDER, Willibald (1972): *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Flammarion, Paris.
- SAULNIER-PINSARD, Alix (1985): «Le livre d'heures de Marie de Navarre», en SESTI, Emanuela (ed.): *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento* (Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana. Crotona, 24-26 di settembre), 1982, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 35-50.
- SAVÈS, George (1972): «Le nouveau chemin des monnaies 'à la croix'», en *Acta Numismática*, vol. II, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, pp. 121-138.
- SCHELLER, Robert W. (1963): *A survey of medieval model books*, Evern F. Bohn, N.V. Haarlem.
- SCHENA, Olivetta (1983): *Le leggi palatine di Pietro IV d'Aragona*, Torre Cagliari, Cagliari.
- SCHLUMBERGER, Gustave (1884): *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Leroux, Paris.
- SCHMIDT, Gerhard (1981): «Zu einigen Stifterdarstellungen des 14. Jahrhunderts in Frankreich», en *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Ophrys, Paris, pp. 269-280.
- SCHMITT, Jean-Claude (1993): «Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval», en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Centre National de la Recherche Scientifique / Centre National du Livre, 6, año 48 (noviembre-diciembre), Armand Collin, Paris, pp. 1471-1495.
- * (1999): *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari-Roma.
- SCHNEIDER, Norbert (2002): *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo. 1420-1670*, Taschen, Madrid.
- SCHRAMM, Percy Ernst (1955): «Der König von Aragon. Seine Stellung in Stadtsrecht (1276-1410)» en *Historisches Jahrbuch*, 74, Shanabel-Fletschschift, pp. 99-123.
- * (1960): *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid.
- SCHÜTZ, Karl / VITALE, Andrea (2002): «Anonimo fiammingo. Ritratto di Ferdinando II di Aragona, detto il Cattolico», en *I Borgia. L'arte del potere. Palazzo Ruspoli. Roma*, Electa, Roma, pp. 109-110.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1980): «Ecos del *Speculum maius* en el artesonado de la Catedral de Teruel», en *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Guara, Zaragoza, pp. 21-25.
- * (1981): «El complejo problema del artesonado y su entorno cultural», en RABANAQUE MARTÍN, Emilia / NOVILLA MATEO, Ángel / SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián / YARZA LUACES, Joaquín: *El artesonado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, pp. 21-29.
- SED-RAJNA, Gabrielle (1988): «Le manuscrit enluminé, témoin de l'histoire», en GLENISSON, Jean (dir.): *Le livre au Moyen Age*, Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, pp. 181-187.
- SEGURA Y BARREDA, José (1868): *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, t. III, Impr. de F. Javier Soto, Morella.

SELLA, Pietro (1934): *Le bolle d'oro dell'Archivio Segreto Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

SERRA DESFILIS, Amadeo (1993): «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, pp. 75-79.

- (2002-2003): «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», en *Locus Amoenus*, 6, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Bellaterra, pp. 57-74.
- (2002): «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*, 41, Art i Figuració a l'Edat Mitjana, vol. XVII, Afers, Calarroja, pp. 15-35.
- (2004): «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformaciones de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, pp. 74-99.

SERRA Y GIBERT, Jaume (1868): *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.

SERRANO COLL, Marta (2006)a: «Iconografía de género: los sellos de las reinas de Aragón en la Edad Media (siglos XII-XVI)», en *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, vol. XII, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 15-52.

- (2006)b: «La iconografía bélica en las imágenes figurativas del rey de Aragón en la Edad Media», *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, vol. I (XVI Congreso Nacional de Historia del Arte), Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 927-936.
- (2006)c: «Imatges de la monarquia dins d'un espai monàstic. Santes Creus, Actes del Primer Curs Simposi sobre el monaquisme cistercenc. El Cister. Poder i espiritualitat (1150-1250), Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus / Museu d'Història de Catalunya / La Ruta del Cister / Diputació de Tarragona, Lleida, pp. 181-192.
- (2007): «La imagen como instrumento: el rey al servicio del código, el código al servicio del rey», en *Libros con arte, arte con libros*, Junta de Extremadura / Universidad de Extremadura, Cáceres, pp. 659-667
- (2008)a: *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- (2008)b: «El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso», en *Modelos, intercambios y recepción artística*, Universitat de les Illes Balears, Palma, pp. 175-186.
- (2008)c: «El códice AGN B2» y la iconografía de coronaciones y exequias regias en la miniatura bajomedieval», en *Ceremonial de Unción, Coronación y Exequias de los reyes de Inglaterra (AGN. Códices y Cartularios, B.2)*, vol. II, Estudios, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 145-174
- (2009a): «Influencias artísticas europeas en la cancillería de Aragón: algunos ejemplos de sigilografía», en COSMEN ALONSO, Concepción / HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria / PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María: *El intercambio artístico entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, pp. 295-308.
- (2009b): «*Imago regis*. La imagen del rey de Aragón en la miniatura románica», en *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, 9, pp. 30-40.
- (2011): «Falsas historias, proposiciones certeras. Imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón. False Stories, Truthful Proposals. Visual Domain and Persuasive Images in the Court of the Crown of Aragón», *Codex Aquilarensis*, 27, pp. 191-212.
- (2012): «Art as Means of Legitimization in the Kingdom of Aragón: Coronation Problems and Their Artistic Echos during the Reigns of James I and Peter IV», *Ikón*, 5, pp. 161-172.
- (2014): *Ferdinandus Dei gratia Rex Aragonum. La efigie de Fernando II el Católico en la iconografía medieval*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- (e.p.)b: «*Rex et Sacerdos*: a Veiled Ideal of Kingship? Representing Priestly Kings in 14th Century Iberia», en AURELL, Jaume (ed.): *Medieval and Early Modern Political Theology*, Pamplona.
- (e.p.)a: «Semblança del rei Martí l'Humà a través de la seva promoció artística», en *Martí l'Humà, el darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'interregne i el Compromís de Casp*, Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona.
- (e.p.)b: «*Rex et Sacerdos*: a Veiled Ideal of Kingship? Representing Priestly Kings in 14th Century Iberia», en AURELL, Jaume (ed.): *Medieval and Early Modern Political Theology*, Pamplona.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (ed.) (1994): *Muerte, Religiosidad y Cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

- SERRANO Y SANZ, Manuel (1917): «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.
- SESMA MUÑOZ, José Ángel (1992): «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, pp. 87-102.
- (1999): «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, pp. 1507-1518.
 - (2000): *La Corona de Aragón. Una introducción crítica*, col. Mariano de Pano y Ruata, 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- SESTI, Emanuela (ed.) (1985): *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.
- SETENACH, Narciso (1908): «Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII. Orfebrería ojival», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9-10 (septiembre-octubre), Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, pp. 161-181.
- SEVILLANO COLOM, Francisco (1950): «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, pp. 137-241.
- (1953): «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, pp. 525-538.
 - (1957): *Valencia urbana a través del mustaçaf*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos / Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
 - (1972): «De la cancellería de los reyes de Mallorca. 1276-1343», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, vol. LXII, Ministerio de Justicia, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, pp. 217-289.
- SHAPIRO, Meyer (2000): *Les mots et les images. Semiotique du langage visuel*, Macula, Paris.
- SICART, Ángel (1981): *Pintura medieval: la miniatura*, Velograf, Santiago de Compostela.
- Signos de identidad histórica para Navarra* (1996), Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.
- Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (1993), Diputación de Huesca, Huesca.
- SILVA MAROTO, M^a Pilar (1990): *Pintura Hispanoflamenca: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, vol. II, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Valladolid.
- SILVESTRI, Alfonso (1959): «La zecca di Napoli all'inizio della dominazione aragonesa», en *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, vol. I, L'Arte Tipografica, Napoli, pp. 603-610.
- Simboli e simbologia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo. 3-9 aprile 1975* (1976), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.
- SIMÓ CASTILLO, Juan B. (1991): «El papa Luna en Morella», en *Miscel·lània dedicada a la memòria de Mossèn Manuel Milán Boix (Morella, 1908-1989)*, Asociación Amigos de Morella y Comarca, Morella, pp. 375-390.
- SIMON, David L. (1979): «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)*, 10, Abbaye de Saint Michel de Cuxà, Saint Michel de Cuxà, pp. 107-124.
- (1993): «Copy of donation of Pedro I», en *The art of medieval Spain. Ad 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 292-293.
 - (2001): «A Moses Capital at Jaca», MELERO MONEO, María Luisa / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca / ORRIOLS I ALSINA, Anna / RICO CAMPS, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 209-219.
- SINUÉS RUIZ, Atanasio, presb. (1948): «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, XXI, Balmesiana, Barcelona, pp. 1-34.
- SIRAT, Colette (1988): «Du rouleau au codex», en GLENNISSON, Jean (dir.): *Le livre au Moyen Age*, Centre National de Recherches Scientifiques, Paris, pp. 14-22.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (1983): *Els reus catalans enterrats a Poblet*, Quaderns d'art, història i vida de Poblet, Abadía de Poblet, Barcelona.

- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (dir.) (1992): *Història de Barcelona*, 3 vols., Ajuntament de Barcelona / Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- SOBREQUÉS I VIDAL, Santiago (1970): *Els grans comtes de Barcelona*, Vicens Vives, Barcelona.
- (1978): *Història de la producció del dret català fins al Decret de Nova Planta*, Col·legi Universitari de Girona, Girona.
- SOLALINDE, Antonio G. (1915): «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», en *Revista de Filología española*, 11, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, CSIC, Madrid, pp. 286 y ss.
- SOLDEVILA, Ferran (1915-1916): «Pere II el Gran: el desafiament amb Carles d'Anjou», en *Estudis Universitaris Catalans*, Institució Patxot, Barcelona, pp. 123-172.
- (1967): *Al marge de la crònica de Jaume I*, col. Episodis de la Història, 100, Rafael Dalmau, Barcelona.
 - (1983) [1971]: *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep M^a (2003): *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents. 1359-1518*, vol. I, Generalitat de Catalunya / Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- SOLER I MARCH, Alexandre (1934): «Sarcòfag de Santa Eulàlia a la Catedral de Barcelona», en *Arquitectura i Urbanisme*, 3, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, pp. 7-15.
- STEANE, John M. (1993): *The Archaeology of the Medieval English Monarchy*, B.T. Batsford Ltd., London.
- (2001): *Archaeology of Power. England and northern Europe ad 800-1600*, Tempus, Gloucestershire.
- STEINGRÄBER, Dr. (1975): «Ein Reliquienaltar König Philipps V und Königin Johanna von Frankreich», en *Pantheon*, t. XXXIII/II, München, pp. 91-99.
- STEPPE, Jan K. (1961): «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, Université de Louvain, Leuven, pp. 301-330.
- STONE, Laurence (1955): *Sculpture in Britain: the Middle Ages*, Penguin Books, London.
- STONES, Alison M. (1977): «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, pp. 100-112.
- STRICCHIA SANTORO, Fiorella (1999): «Antonello da Messina i la retratística del Quattrocento», en SUREDA I PONS, Joan (dir.): *Summa Pictorica. El Renaixement italià*, t. IV, col. Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona.
- STRONG, Roy (1988): *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza, Madrid.
- STROSCECK, J. (1994): «Wannen als Sarkophage», en *Römische Mitteilungen*, 101, Deutschen Archäologischen Instituts, Mainz, pp. 217-240.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1960): *Castilla, el cisma y la crisis conciliar*, CSIC, Madrid.
- SUREDA I PONS, Joan (1977): *El gòtic català. Pintura*, vol. I, col. Vulpellac, 2, Electa, Barcelona.
- (1989): *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, col. Llibres de la Frontera, 26, Amelia Romero, Barcelona.
 - (1997): «Las artes del gótico», en CARBONELL I ESTELLER, Eduard / SUREDA I PONS, Joan: *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerk, Barcelona, pp. 367-440.
- SUREDA I PONS, Joan / LIAÑO MARTÍNEZ, Emma (1998): *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Encuentro, Madrid.
- TARIN Y JUANEDA, Francisco (1930²): *La Real Cartuja de Miraflores*, Rodríguez, Burgos.
- TARRACO PLANAS, Emilia (1976): «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, pp. 537-543.
- TATE, Robert Brian (1970): *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid.
- TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores (2000): «La sillería coral en el edificio catedralicio», en BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 365-369.
- Tercera muestra de Documentación Histórica Aragonesa. Cartas de Población, Fueros y Ordinaciones Municipales de Aragón* (1990), Diputación General de Aragón, Zaragoza.

- TERÉS I TOMÀS, M^a Rosa (1979): «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*, 5, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 51-64.
- (1990): «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*, 16, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 19-39.
 - (1991): «Sacramentari (ACA, MS. sant Cugat, 47)», en *Catalunya romànica*, vol. XVIII, El Vallès occidental. El Vallès oriental, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 195-199.
 - (1992a): «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 / Lunwerg, Barcelona, pp. 231-233.
 - (1992b): «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 / Lunwerg, Barcelona, pp. 217-218.
 - (1997a): «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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Madrid, pp. 31-45.
 - (1997b): «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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 143-145.
- TERESÍ DOMINGO, Germán (1999): «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, pp. 254-255.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène (1996): «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 VIII^e-XVIII^e siècle, Bibliothèque Nationale de France, Paris, pp. 64-65.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène (dir.) (1996): *Trésors de la Bibliothèque nationale de France*, vol. I. Mémoires et merveilles VIII^e-XVIII^e siècle, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas)* (1997): Universidad de León / Cabildo de la santa Iglesia Catedral de León, León.
- The art of medieval Spain. Ad 500-1200* (1993), The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya (1000-800)* (1985), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
- THOMSEN, Rudi (1956): «Ensayo de sistematización de las monedas navarras y aragonesas de los siglos XI y XII. Estudio preliminar», en *Numisma*, año VI, 20, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos, Barcelona, pp. 43-77.
- Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña en torno al año 1000* (2000), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona.
- TILANDER, Gunnar (1937): «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, pp. XX-XXI.
- (1956): *Vidal Mayor, traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris» de Vidal de Canellas*, vol I, Hakan Ohlssons, Lund.
- TINTÓ SALA, Margarita (1979): *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos / Institución Alfonso el Magnánimo, CSIC, Valencia.
- TODA I GÜELL, Eduardo (1935): *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.
- TORMO, Elias (1916): *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía, Madrid.
- (1920): «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, p. 21-29.
- TORRALBA SORIANO, Federico (1991): «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 al 6 de enero, Zaragoza, 1991-1992), Arzobispado de Zaragoza / Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, p. 446.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1953): «La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel», en *Archivo Español de Arte*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1953, pp. 81-98.

- TORRES BALLESTEROS, Nuria (2004): «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 / Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 429-456.
- TOSCANO, Gennaro (2001): «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 / Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 79-99.
- TOSCANO, Gennaro (coord.) (1998): *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 / Bancaixa Obra Social / Ministerio de Asuntos Exteriores / Instituto Cervantes, Nápoles-Valencia.
- TOUBERT, Hélène (1988): «Les manuscrits enluminés, miroirs de la société», en GLENISSON, Jean (dir.): *Le livre au Moyen Age*, Presses du Centre National de Recherches Scientifiques, Paris.
- (1990a): «La illustration dans les colonnes du texte», en MARTIN, Henri-Jean / VEZIN, Jean (dirs.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris, pp. 355-359.
 - (1990b): «La illustration en pleine page», en MARTIN, Henri-Jean / VEZIN, Jean (dirs.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie Promodis, Paris, pp. 361 y ss.
- TOYNBEE, Jocelyn Mary Catherine (1978): *Roman historical portraits*, Thames & Hudson, London.
- TRACY, Charles (1987): *English gothic choir-stalls. 1200-1400*, The Boydell Press, Suffolk.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis (1913): «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, pp. 79-118.
- (1917): «Los artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, 1 (semestral), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Imprenta de Antonio López y Cia., Valencia, pp. 31-71.
 - (1919): «La Arquitectura gótica en el maestrazgo. Morella, Forcall, Catí, San Mateo, Traiguera», en *Archivo de Arte Valenciano*, año V, (semestral), Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, pp. 3-46.
- TRÉFFORT, Cécile (1993): «L'espectacle de la mort dans l'iconographie du Haut Moyen Age», en ALEXANDRE-BIDON, Danièle / TRÉFFORT, Cécile: *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident Médiéval*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 67-81.
- TRENCHS ÓDENA, Josep (1990): «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, pp. 155-164.
- TRENS ÓDENA, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid.
- (1952): *Las custodias españolas*, Litúrgica Española, Barcelona.
 - (1954): *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Eugenio Subirana, Barcelona.
- Trésor de numismatique et de glyptique. Sceaux des grands feudataires de la couronne de France* (1837), Rittner et Goupil, Paris.
- TURULL I RUBINAT, Max / GARRABOU I PERES, Montserrat / HERNANDO I DELGADO, Josep / LLOBET I PORTELLA, Josep M^a (1991): *Llibre de privilegis de Cervera. 1182-1456*, col. Llibre de Privilegis, 1, Fundació Noguera, Barcelona.
- UBIETO ARTETA, Agustín (1989)a, «Introducción: Notas aclaratorias sobre el 'Vidal Mayor' y su contenido» en *Vidal Mayor. Estudios*, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, pp. 13-16.
- (1999): *Los monasterios medievales de Aragón. Función histórica*, col. Mariano de Pano y Ruata, 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1951): *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, Escuela de Estudios Medievales, CSIC, Zaragoza.
- (1964): «El románico de la catedral jaquesa y su cronología», en *Príncipe de Viana*, año XXV, 96-97, Instituto de Estudios Riojanos, Pamplona, pp. 187-200.
- UDINA MARTORELL, Federico (1950): «Los restos reales existentes en la Catedral de Barcelona», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. XXIII, Barcelona, pp. 49-63.

- URGELL HERNÁNDEZ, Ricard (2000)a: *Arxiu del regne de Mallorca. Guia*, Govern de les Illes Balears, Conselleria d'Educació i Cultura, Binissalem.
- URGELL, Ricard (2000)b: «Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», BANGO TORVISO, Isidro G. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 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, pp. 128-129.
- UTRILLA UTRILLA, Juan F. (1993): «Pedro II», en CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.): *Los Reyes de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, pp. 74-80.
- VAISSETE, Joseph / TOUSTAIN, Charles-François / PROSPER TASSIN, René (1750-1765): *Nouveau traité de Diplomatique*, 6 vols., Guillaume Desprez, Paris.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth (2000): «Lament for a lost Queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», en VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth / STAMATIS PEDERGAST, Carol (eds.): *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 43-80.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth / STAMATIS PEDERGAST, Carol (eds.) (2000): *Memory and the Medieval Tomb*, Ashgate / Cambridge University Press, Cambridge.
- VALERO, Joan (1999): «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», en YARZA LUACES, Joaquín / FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.): *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Universitat de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida, pp. 295-309.
- VAN MARLE, Raimond (1931): *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et la décoration des Demeures*, vol. I, Martinus Nijhoff, La Haye.
- VAUCHEZ, André (1981): *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*, École Française de Rome, Rome.
- VEGA, Jesusa (1992): «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, pp. 199-232.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre (1942): *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona.
- (1989): «La política artística de Pere el Cerimoniós», en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo 24, Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona, pp. 177-192.
 - (1998): «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 / 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 / Gobierno Balear, Barcelona, pp. 108-111.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre / AINAUD DE LASARTE, Joan (s/a ¿1942?): «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, pp. 21-23.
- VICENS VIVES, Josep (1978): *Historia de los remensas en el siglo XV*, Vicens Vives, Barcelona.
- VICENTE DE VERA, Eduardo (coord.) (1992): *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.
- 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* (2004): Fundación Sta. María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo / Polifemo, Madrid.
- Vidal Mayor Edición facsímil (1989): Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.
- VIDAL QUADRAS, Manuel / VIDAL QUADRAS, Ramón (1892): *Catálogo de la colección de monedas y medallas*, 4 vols., Impresor López Robert, Barcelona.
- VILARET I MONFORT, Joan: «Els diners barcelonins més tardans de Jaume II», en *Acta Numismática*, V, Societat Catalana d'Estudis Numismàtics, Barcelona, 1975, pp. 49-54.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo (1958): «Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespi», en *Archivo Español de Arte*, XXXI, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, pp. 23-38.
- (1964): *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- VILLANUEVA, Jaime (1788): *Viage literario á las iglesias de España, le publica con algunas observaciones don Joaquín Lorenzo Villanueva*, Imprenta Real, Madrid.
- VILLARONGA GARRIGA, Leandre (1975): «El Princep Carles de Viana col·leccionista de monedes», en *Gaceta Numismática*, 39, Asociación Numismática Española, Barcelona, pp. 39-46.

- (1987): *Numismática antigua de Hispania. Iniciación a su estudio*, Cymys, Barcelona.
- VINCKE, Johannes (1972): «Sobre la caça amb falcons pels reis de Catalunya-Aragó els segles XIII i XIV», en *Estudis d'Història Medieval*, V, Societat Catalana d'Estudis Històrics, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 57-70.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: *San Isidoro de León. Pintura Románica del Panteón de los Reyes*, Edilesa, León, 1993.
- VIVES I MIRET, Josep (1959)a: «Els tres palaus reials de Santes Creus», en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, 9, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, Santes Creus, pp. 374-386.
- (1959)b: «Los sepulcros en Santes Creus de los nobles fallecidos en la conquista de Mallorca», en *Colección de Santes Creus*, 3, Santes Creus.
- (1964): «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus», en *Studia Monastica*, vol. 6, fasc. 2, Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 359-379.
- (1965): «El portal del claustre», en *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, 23, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, Santes Creus.
- VLOBERG, Maurice (1938): *Les Noël de France*, Arthaud, Paris.
- Vocabulaire International de la sigillographie* (1990), Ministerio per i beni culturali e ambientali. Pubblicazione degli Archivi di Stato. Sussidi 3, Conseil International des Archives. Comité de Sigillographie, Roma.
- VON SCHLOSSER, Julius (1997): *Histoire du portrait en cire*, Macula, Paris.
- WAGNER, Anne (1920): *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C.W. Ayson Perrins*, D.C.L., F.S.A., I, II, Oxford.
- (1989): «Le droit au Moyen Age», en *Metz enluminé. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines*, Seprenoise, Metz.
- WALTER, Christopher (1970-1971): «Papal political imagery in the medieval lateran palace», en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, vol. XX, pp. 155-176; y vol. XXI, pp. 109-136, A. et J. Picard, Paris.
- (1970b): *Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, 13, Institut Français d'Etudes Byzantines, Collection Archives de l'Orient Chrétien, Paris, pp. 9-120.
- (1977): *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London.
- WALTER, Ingo F. / WOLF, Norbert (2001): *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*, Taschen, Köln.
- WEITZMANN, Kurt (1959): *Ancient book illumination*, Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts.
- (1990): *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Barcelona.
- WHITE, John (1989): *Arte y arquitectura en Italia. 1250-1400*, Manuales Arte, Cátedra, Madrid.
- WILLEMSSEN, Carl A. (1940): «Zur Genesis der Mittelalterlichen Hofordnungen, mit besonderer Berücksichtigung der Leges Palatinae Jakobs II, von Mallorca», en *Staatl. Akademie zu Braunsberg. Personal = und vorlesings = Vêzeichmis* (2º trimestre), pp. 3-40.
- WILLIAMS, John (1973): «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, pp. 170-184.
- (1977a): «Generations Abraham: Reconquest Iconography in León», en *Gesta*, vol. XVI/2, International Center of Medieval Art, Paris, pp. 5-10.
- (1977b): *Early Spanish manuscript illumination*, Braziller, New York.
- (1991): «Estudio de las miniaturas», en GARCÍA LOBO, Vicente / WILLIAMS, John / SHAILOR, Bárbara A.: *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, Madrid, pp. 165-221.
- WIRTH, Jean (1991): «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age», en DUNAND, Françoise / SPIESER, Jean Michel / Wirth, Jean (dirs.): *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, pp. 140-154.
- YARZA LUACES, Joaquín (1980): *La Edad Media*, col. Historia del Arte Hispánico, vol. II, Alhambra, Madrid.
- (1981a): «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, CSIC / Diputación Provincial de Teruel, Madrid / Teruel, pp. 41-57.
- (1981b): «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en RABANAQUE MARTÍN, Emilia / NOVELLA MATEO, Ángel / SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián / YARZA LUACES, Joaquín: *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, pp. 29-40.

- (1985): «La imatge del bisbe en el gòtic català», en *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya. 100/1800. 24 de desembre 1985 / 2 de març de 1986*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, pp. 118-136.
- (1986a): «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en YARZA LUACES, Joaquín / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (eds.): *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre de 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, pp. 193-202.
- (1986b): «El pintor en Cataluña hacia 1400», en *Artistes-artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I. Les hommes, Rennes, 1986, pp. 381-405. Luego publicado en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 20, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, pp. 31-57.
- (1987a): «Artista artesano en el gótico catalán», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, 3, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 129-160.
- (1987b): «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», en YARZA LUACES, Joaquín: *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, pp. 260-291.
- (1987c): «Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll», en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 241-252.
- (1987d): «Lectura iconográfica, programa religiós amb component polític», en *Catalunya romànica*, vol. X. El Ripollès, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 245-252.
- (1988): «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, pp. 267-291.
- (1989a): «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, pp. 29-43.
- (1989b): «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», en *Cuadernos de Arte y de Iconografía*, 3, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Roma, pp. 27-46.
- (1991): «Isabel la Católica, promotora de las artes», en *Reales sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 110, año XXVIII, Madrid, pp. 57-64.
- (1992a): «Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos», en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, pp. 51-70.
- (1992b): «Llibre d'hores de Maria de Navarra. Ferrer Bassa i taller», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya / Lunwerk, Barcelona, p. 253.
- (1992c): *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, col. Introducción al Arte Español, Sílex, Madrid.
- (1993a): «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, pp. 63-97.
- (1993b): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid.
- (1994): *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Manuales de Arte, Cátedra, Madrid.
- (1995a): «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, pp. 15-70.
- (1995b): «La pintura española medieval. El mundo gótico», en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.): *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, pp. 71-183.
- (1997a): «Clientes y promotores en el marco del gótico catalán», 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 / Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 47-55.
- (1997b): «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, pp. 441-500.
- (1997c): «Los inicios de la miniatura hispana altomedieval», en *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, II serie, año XI, 1-2, Viella S.R.L., Roma, pp. 35-59.
- (1998): «Pere Nisart, un pintor del Sud de França a Mallorca», en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa / PALOU, Joana M^a (coords.): *Mallorca gòtica* (Barcelona, 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999 / Palma, Llotja, maig de 1999), Museu Nacional d'Art de Catalunya / Gobierno Balear, Barcelona / Palma de Mallorca, pp. 45-50.
- (1999): «Ferrer Bassa revisado», en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Sintesi Informazione, Cop., Roma, pp. 715-725.

- (2000): «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, pp. 269-278.
 - (2001a): «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, pp. 231-232.
 - (2001b): «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, 31 de enero al 6 de mayo de 2001 / Valencia, Museu de Belles Arts de València, 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001), Generalitat Valenciana / Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 47-62.
 - (2003a): «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, pp. 189-209.
 - (2003b): *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, Madrid.
 - (2004a): «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, pp. 313-327.
 - (2004b): «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, pp. 363-364.
 - (2004c): «El retrato medieval: la presencia del donante», en *El retrato en el Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado / Anaya, Madrid, 1994, pp. 67-97. Prácticamente idéntico, se ha vuelto a publicar en *El retrato*, Galaxia Gutenberg / Circulo de Lectores, Barcelona, pp. 55-89.
 - (2004d): «Un arte al servicio de los reyes», en *Isabel I, reina de Castilla*, Caja de Segovia, Obra Social y Cultural, Segovia, pp. 133-151.
 - (2005): «La il·lustració», en *Primer volum del Llibre Verd de Barcelona*, Base, Barcelona, pp. 99-159.
- YARZA LUACES, Joaquín / ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (eds.) (1986): *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre de 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.
- YARZA LUACES, Joaquín / FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.) (1999): *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Universitat de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs, Llérida.
- YARZA LUACES, Joaquín, et alii (1982): *Arte Medieval II. Románico y Gótico*, en *Fuentes y documentos para la historia del Arte*, vol. II, Gustavo Gili, Barcelona.
- YARZA LUACES, Joaquín / MARCON, Susy / ARNALL, M^a Josefa (1996): «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.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (1997): *La estética del libro español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- (1998): *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, vol. II, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
 - (2000): «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*, vol. 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, pp. 95-96.
- ZALUSKA, Yolanta (1991): *Manuscrits enluminés de Dijon*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- ZANKER, Paul (1992)[1987]: *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid.
- ZARCO CUEVAS, Julián, fray (1924-1929): *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, 3 vols., Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial.
- (1932): *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Tipografía de los Archivos, Madrid.

- ZIMMERMANN, Michel (2000): «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, pp. 252-273.
- ZURITA, Jerónimo (1562): *Anales de Aragón*. Se ha consultado la edición, en 20 vols., de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1998.

Apéndice documental

Las monedas



1. Moneda primero atribuida a Sancho III el Mayor y probablemente perteneciente a Alfonso VII de Castilla y León (anverso y reverso).



2. Dinero jaqués de Sancho Ramírez. 1076-1094 (anverso y reverso).



3. Dineros jaqueses de Sancho Ramírez (anversos).



4. Dinero de Pedro I acuñado en Jaca (anverso).



5a. Mancuso de Sancho Ramírez ¿Falso? (anverso).



5b. Mancuso de Sancho Ramírez ¿Falso? (reverso).



6. Dinero de Alfonso I. León. 1109-1114 (anverso y reverso).



7. Dinero de interpretación diversa y de dudosa atribución.



8. Dineros de Gerona. 934-970 y 970-1016 (reversos).



9. Diner de Berenguer Ramón I (anverso).



10. Tapicería de Bayeux. El conde Guy, ha. 1080.



11. *Diner* de Ramón Berenguer I. Girona (anverso).



12. *Diner* de Ramón Berenguer IV (anverso y reverso).



13a. *Diner* de Ermengol III de Urgell.



13b. *Diner* de Girard I de Rosellón.



14. Dinero de Alfonso II. Aragón (anverso).



15. Dinero de Alfonso II. Provenza (anverso).



16a. *Diner* de Jaime I. Valencia (anverso).



16b. *Diner* de Jaime I. Valencia (reverso).



17. *Diner* de Jaime I. Barcelona (anverso y reverso).



18a. *Diner* de Jaime I. Aragón (anverso).



18b. *Diner* de Jaime I. Aragón (reverso).



19. Dinero de Fernando II de León (anverso y reverso).



20a. Dinero de Jaime II. Murcia (anverso).



20b. Dinero de Jaime II. Murcia (reverso).



21. *Rai* de Pedro IV. Mallorca (anverso y reverso).



22a. *Rai* de oro de Pedro IV. Mallorca (anverso).



22b. Ral de oro de Pedro IV. Mallorca (reverso).



23. Dihuité de Juan I. Valencia (reverso).



24. Timbre de oro de Juan I (anverso y reverso).



25. Mantelet d'or de Felipe IV el Hermoso (anverso).



26. Coronat de Juan I. Valencia (anverso y reverso).



27a. Ducatò de oro de Alfonso V. Nápoles (anverso).



27b. Ducatò de oro de Alfonso V. Nápoles (reverso).



28. IZDA.: flourin de saint George (anverso). CENTRO: franc d'or de Juan el Bueno. DCHA.: dobla de 35 maravedíes de Enrique II.



29a. Carlino de plata de Alfonso V. Nápoles (anverso y reverso).



29b. Real de plata de Alfonso V. Albania (anverso y reverso).



30. Pacific de Pedro de Portugal (anverso y reverso).



31. Moneda de Enrique III de Inglaterra (anverso).



32a. Ducado o Johani de Juan II. Valencia (anverso).



32b. Ducado o *Johani* de Juan II. Valencia (reverso).



33. Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza. Detalle.

Los sellos



34. Sello de Ramón Berenguer IV, 1157 y sin fecha (anverso y reverso).



35. Sello de Guillermo el Conquistador, sin fecha (anverso y reverso).



36. Sello de Alfonso II, sin fecha (anverso y reverso).



37. Sello mayor de Pedro II, 1206 (anverso y reverso).



38. Sello mayor de Pedro II, 1207 y 1212 (anverso y reverso).



39. Sello menor de Pedro II, 1210 y 1213.

40. Bula de Pedro II. Montpellier, 1204 (anverso).



41a. Bula de Pedro II, 1210 (anverso y reverso).



41b. Bula de oro (izda.) y sello céreo (dcha.) de Federico II de Sicilia, sin fecha y 1215, respectivamente.



42. Sello mayor de Jaime I, 1220 y 1226 (anverso y reverso).



43. Sello mayor de Jaime I, 1213 (anverso y reverso).



44. Sello mayor de Jaime I, 1238-1276 (anverso y reverso).



45. Sello menor de Jaime I, sin fecha.



46a. Bula de Jaime I, 1231-1238 (anverso).



46b. Bula de Jaime I, 1231-1238 (reverso).



47. Bula de Jaime I, 1255 (anverso y reverso).



48. Sello secreto atribuido a Jaime I pero perteneciente al s. XIV, sin fecha.



49. Sello mayor de Pedro III, 1281 y 1285 (anverso y reverso).



50. Sello menor de Pedro III, 1276 y 1279.



51a. Bula de Pedro III, 1281 (anverso).



51b. Bula de Pedro III, 1281 (reverso).



52. Sello mayor de Alfonso III, sin fecha (anverso y reverso).



53a. Sello mayor de Jaime II, 1295 (anverso).



53b. Sello mayor de Jaime II, 1295 (reverso).



54. Sello mayor de Jaime II, 1299 (anverso y reverso).



55a. Sello mayor de Jaime II, 1305-1327 (anverso).



55b. Sello mayor de Jaime II, 1305-1327 (reverso).



56. Bula de Jaime II, posterior a 1296 (anverso).



57. Sello secreto de Jaime II, 1312.



58a. Sello mayor de Alfonso IV, 1333 (anverso).



58b. Sello mayor de Alfonso IV, 1333 (reverso).



59. Sello menor de Alfonso IV, 1328.



60. Sello mayor de Pedro IV, 1343 y 1344 (anverso y reverso).



61. IZDA.: pieza del busto-relicario de San Luis, 1299-1306. DCHA.: *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 45r, ha. 1330.



62. Sello de Felipe III de Navarra, 1329-1340 (reverso).



63a. Cimera que abre las *Lege Palatinae*, 1337.



63b. Sello menor de Jaime III de Mallorca, 1346-1347.



64. Sello mayor de Jaime III de Mallorca, 1342 (reverso).



65. «Sello común» de Pedro IV, 1344 (anverso y reverso).





66. «Sello común» de Jaime III de Mallorca, 1338 y 1346. A LA DCHA.: reverso ampliado.



67. Sello mayor de Pedro IV, 1363 (anverso y reverso).



68. «Sello común» de Pedro IV, 1360 y 1382 (anverso y reverso).



69. Bulas de Pedro IV, 1339 y 1345-1379 (anversos).



70. Sello secreto de Pedro IV, 1339.

71. Sello de anillo de Pedro IV, 1376 y 1387.



72. Sello mayor de Juan I, 1387 y 1395 (anverso y reverso).



73. «Sello común» de Juan I, 1387-1394 (anverso y reverso).



74. Sellos de anillo de Juan I, 1387 (Izda.) y 1390-1392 (Dcha.).



75. Sello mayor de Martín I, 1399 (anverso y reverso).



76. Bula de Martín I, 1401 (anverso y reverso).



77. «Sello común» de Fernando I, 1413 (anverso y reverso).



78. Sello mayor de Alfonso V, sin fecha (anverso y reverso).



79. Sello mayor de Alfonso V, 1457 (anverso y reverso).



80. «Sello común» de Alfonso V, 1423-1430. A LA DCHA.: reverso ampliado.



81. «Sello común» de Alfonso V, 1444-1457. A LA DCHA.: reverso ampliado.



82. Sello menor de Alfonso V, ha. 1443.

83a. Bula de Alfonso V, 1428 (anverso).



83b. Bula de Alfonso V, 1428 (reverso).



84. Bula de Alfonso V, 1454 (anverso y reverso).



85a. Carlino de Alfonso V.



85b. Gros de Carlos I de Anjou.



85c. Dinero de Hungría, finales del s. XIII.



86. Bula de oro de Alfonso V, 1451 (anverso y reverso).



87. Bula de oro de Alfonso V, 1445 (anverso y reverso).



88. Sellos secretos de Alfonso V, 1430 (izda.) y 1433 (dcha.).



89. «Sello común» de Juan II, 1460 y 1462 (anverso y reverso).



90. Bula de Juan II, 1461 (anverso y reverso).

La miniatura



91. *Carta de Confirmación de Privilegios*. Alfonso II, 1174.



92. *Código Aquimensores*, ss. VI-VII.



93a. *Libro de la Cadena del Concejo de Jaca*, s. XIII. Fol. 22r, Pedro II y María de Montpellier.



93b. *Libro de la Cadena del Concejo de Jaca*, s. XIII. Fol. 25r, Pedro II.



94a. Sello mayor de Pedro II (reverso), 1206-1213.



94b. Sello mayor de Jaime II. 1299 (reverso).



95. *Llibre de Privilegis de Cervera*, fol. 1r. Jaime I y Alfonso II?, 1360.



96. *Primer Llibre Verd*, fol. 115r, hacia 1333. DCHA.: sepulcro de Pedro III, inicios del s. XIV.



97. *Aureum Opus*, fol. 1r. Jaime I, 3º tercio del s. XIV.



98. *Aureum Opus*, fol. 1r. Pedro IV, 3º tercio del s. XIV.



99. *Llibre de privilegis i ordinacions dels hortelans de sant Antoni*, fol. 4r. Pedro IV, 1453.



100. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 25v. Jaime I, ha. 1334.



101. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 97v. Jaime II de Mallorca, ha. 1334.



102. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 106r. Fernando IV de Castilla, ha. 1334.



103. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 14v. Jaime I, ha. 1334.



104. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 61r. ¿Infante Jaime de Mallorca?, ha. 1334.



105. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 156r. Jaime III de Mallorca, ha. 1334.



106. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 304r. Sancho de Mallorca, ha. 1334.



107a. Bula de Jaime I, 1231-1238 (anverso).



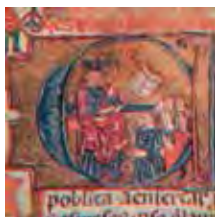
107b. Sello de Sancho I de Mallorca, 1318 (anverso).



108. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 13v. Jaime I, ha. 1334.



109. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 222v. Jaime III de Mallorca, ha. 1334.



110. *Libre de lez franqueses de Malorqua*, fol. 12r. Jaime I de Mallorca, 1339-1342.



111. *Libre de les franqueses de Malorcha*, fol. 10r. Jaime I, s. XIV.



112. *Liber Feudorum Maior*, fol. 83v. Pedro II, finales s. XII.



113. *Liber Feudorum Maior*, fol. 15v (2DA.) y 19r. (DCHA.) ¿Alfonso II de Aragón y Alfonso IV de Castilla?, finales s. XII.



114. *Liber Feudorum Maior*, fol. 56v, finales s. XII.



115. *Liber Feudorum Maior*, fol. 1r. Segundo maestro. Alfonso II, ha. 1200.



116. *Liber Feudorum Maior*, fol. 3r. Segundo maestro. Pedro II, ha. 1200.



117. *Liber Feudorum Maior*, folio nuevo 1. Segundo maestro. Alfonso II y Sancho, ha. 1200.



118a. *Beato de San Miguel de Escalada*, fol. 87. La visión del Cordero, Apoc. 4:6-5:6-8, s. X.



118b. Lavamanos conservado en el MINAC, finales s. XIII.



119. *Liber Feudorum Ceritaniae*, fol. 62r. Alfonso II como rey de Aragón, inicios s. XIII.



120. *Liber Feudorum Ceritaniae*. Alfonso II como conde, inicios s. XIII.



121. *Forum sive Institutiones Turolii*, fol. 1r. Alfonso II, mediados s. XIII.



122. *Fuero latino de Teruel*, fol. 1r. Alfonso II, ha. 1240.



123. *Fori et privilegia Valentiae*, fol. 1r. Jaime I, 1301-1341.



124. *Primera Partida*. Alfonso X, s. XIII.



125. *Furs de la ciutat e regne de València*, fol. 1r. Jaime I, 1329.



126. *Furs de la ciutat e regne de València*, fol. 122v. Alfonso IV, 1329.



127a. Bula de Jaime I, 1231-1238 (anverso).



127b. Bula de Pedro III, 1281 (anverso).



128a. *In excelsis Dei thesauris*, detalle de los fols. 91v (ZDA.) y 92r (DCHA.), ha. 1276-1290.



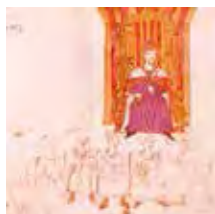
128b. *In excelsis Dei thesauris*, detalle de los fols. 139r (ZDA.) y 229v (DCHA.), ha. 1276-1290.



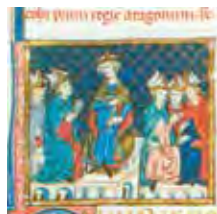
129a. *Furs de la ciutat e regne de València*, fol. 113r. Alfonso IV, 1329.



129b. *Furs de la ciutat e regne de València*, fol. 113r. Detalle de la orla inferior. Alfonso IV, 1329.



130. *Fueros de Aragón*, fol. 57r, posterior a 1451.



131. *Usatici et constitutiones Cataloniae*, fol. 99r. Alfonso III, 1315-1325.



132. *Usatici et constitutiones Cataloniae*, fol. 160r. Alfonso III (BAV), 1315-1325.



133. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 21r. Jaime I (BAV), 1321-1323.



134. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 40r (BAV), 1321-1323.



135. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 59r. Pedro III (BAV), 1321-1323.



136. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 25r. Alfonso II (APLI), dècada 1320.



137. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 25r. Alfonso II (APLI), dècada 1320.



138. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 45r. Alfonso II (APLI), dècada 1320.



139. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 67v. Pedro III (APLI), dècada 1320.



140a. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 81r. Jaime II (APLI), dècada 1320.



140b. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 86r. Jaime II (APLI), dècada 1320.



141. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 63v. Jaime II (APLI), dècada 1320.



142a. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 105r. Jaime II (APLI), dècada 1320.



142b. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 107r. Jaime II (APLI), dècada 1320.



143. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 121r. Pedro III (APLI), dècada 1320.



144. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 160r. Alfonso IV (APLI), dècada 1320.



145. *Usatges de Barcelona et*, fol. 4r, ha. 1333.



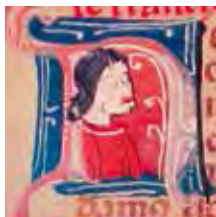
146. *Usatges de Barcelona et*, fol. 32v. Pedro III, ha. 1333.



147. *Usatges de Barcelona et*, fol. 36v. Pedro III, ha. 1333.



148a. *Usatges de Barcelona et*, fol. 62r. Alfonso III, ha. 1333.



148b. *Usatges de Barcelona et*, fol. 68r. Alfonso III, ha. 1333.



149. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 1r, 1333-1336.



150. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 18r. Alfonso II, 1333-1336.



151. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 21r. Pedro III, 1333-1336.



152. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 42v. Jaime II, 1333-1336.



153. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 54r. Alfonso IV, 1333-1336.



154. *Llibre dels Usatges i Constitucions de Lleida*, fol. 64r. Pedro IV, 1333-1336.



155. *Primer Llibre Verd*, fol. 49r. Pedro II, ha. 1333.



156. *Primer Llibre Verd*, fol. 88r. Alfonso II, ha. 1333.



157. *Primer Llibre Verd*, fol. 97r. Jaime II, ha. 1333.



158. *Llibre dels Usatges de Ramon Ferrer*, fol. 57r. Alfonso II, ha. 1346.



159. *Tercer Llibre Verd*, fol. 49v. Alfonso II, ha. 1342-1348.



160. *Tercer Llibre Verd*, fol. 49v. Alfonso II, ha. 1342-1348.



161. *Tercer Llibre Verd*, fol. 68v. Pedro II, ha. 1342-1348.



162. *Tercer Llibre Verd*, fol. 70v. Pedro II, ha. 1342-1348.



163. *Tercer Llibre Verd*, fol. 71v. Pedro II, ha. 1342-1348.



164. *Tercer Llibre Verd*, fol. 75r. Jaime I, ha. 1342-1348.



165. *Tercer Llibre Verd*, fol. 75r. Jaime I, ha. 1342-1348.



166. *Tercer Llibre Verd*, fol. 81r. Jaime I, ha. 1342-1348.



167a. *Tercer Llibre Verd*, fol. 87v. Jaime I, ha. 1342-1348.



167b. Sello de anillo de Pedro IV, 1376 y 1387.



168. *Tercer Llibre Verd*, fol. 102v. Jaime II, ha. 1342-1348.



169. *Tercer Llibre Verd*, fol. 239v. Pedro III, ha. 1342-1348.



170. *Tercer Llibre Verd*, fol. 262v. Jaime II, ha. 1342-1348.



171. *Tercer Llibre Verd*, fol. 344v. Pedro IV, ha. 1342-1348.



172. *Usatges de Barcelona*, fol. 1r, s. XV.



173. *Comentari als usatges de Jaume Marquilles*, fol. 1r, ha. 1450. ¿María de Castilla? ¿Alfonso V?



174a. *Comentari als usatges de Jaume Marquilles*, fol. 1r, ha. 1450, detalle de la cabeza regia.



174b. *Llibre de privilegis i ordinacions dels Hortolans de Sant Antoni*, fol. 18v, 2ª mitad s. XV, María de Castilla.



174c. Detalle de la orla del *Comentari de Marquilles*.



174d. Sello de María de Castilla como lugarteniente, sin fecha.



175a. Grabado iluminado del incunable de los *Usatges i Constitucions de Catalunya*, fol. 34v, 1495. Jaime I.



175b. Estampa que acompaña a los *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 1r. Jaime I.



176. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 1r, ha. 1276-1290. Jaime I.



177. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 24r, ha. 1276-1290.



178. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 49r, ha. 1276-1290.



179. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 72v, ha. 1276-1290.



180. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 90r, ha. 1276-1290.



181. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 244r, ha. 1276-1290.



182. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 92r, ha. 1276-1290.



183. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 97r, ha. 1276-1290.



184. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 129r, ha. 1276-1290.



185. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 135v, ha. 1276-1290.



186. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 139r, ha. 1276-1290.



187. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 165v, ha. 1276-1290.



188. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 169v, ha. 1276-1290.



189. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 183r, ha. 1276-1290.



190. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 223v, ha. 1276-1290.



191. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 232v, ha. 1276-1290.



192a. *Vie de Saint Denis*, fol. 51v, mediados s. XIII.



192b. *Ordre de la consécration et du couronnement des rois de France*, fol. 26r, mediados s. XIII.



193a. *Capbreu de Argelès*. Jaime I.



193b. *Capbreu de Colliure*, 1292. Jaime I.



194. Anverso de una bula de Jaime II, 1293.



195a. *Libre del Mostaçaf de la ciutat de València*, fol. 1r, 1371.



195b. *Libre del Mostaçaf de la ciutat de València*, fol. 1r, 1371. Detalle.



196. *Libre del consolat de mar*, fol. 15r, 1407-1412.



197. *Libre del consolat de mar*, fol. 96r, 1407-1412. Pedro IV.



198. *Libre del consolat de mar*, fol. 101r, 1407-1412.



199. *Llibre de corts generals de Mallorca*, fol. 1r, s. XV. Pedro IV.



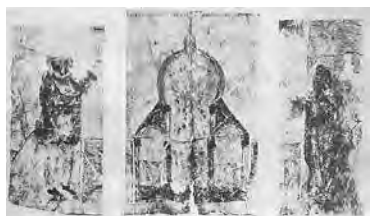
200. *Llibre de corts generals de Mallorca*, fol. 21r, s. XV. Pedro IV.



201. *Llibre de corts generals de Mallorca*, fol. 82r, s. XV. Pedro IV.



202. *Constitucions de la Generalitat*, fol. 1r, 1413. Fernando I.



203. *Dotación de Santa María de Nájera*, otorgado en 1054. García y Estefanía.



204a. *Evangeliu de Bamberg*, fol. 7v, 1020. Enrique II.



204b. *Libro de Horas de Fernando I y Sancho*, 1055.



205. *Tumbo A*, fol. 38v, 1129-1255. Pedro I.



206. *Actas del concilio de Jaca*, ¿1130-1140? Ramiro I y Sancho Ramírez.



207. *Actas del concilio de Jaca*. Primer ejemplar, mediados s. XII. Ramiro I y Sancho Ramírez.



208. *Actas del concilio de Jaca*. Segundo ejemplar, mediados s. XII. Ramiro I con Sancho Ramírez y Sancho.



209. *Actas del concilio de Jaca*. Tercer ejemplar, mediados s. XII. Ramiro I con Sancho Ramírez.



210. *Cartulario de San Martín de Valdeiglesias*, frontispicio, 2ª mitad s. XII. Alfonso VII y sus dos hijos.



211. *Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a San Pedro de Jaca*, 2ª mitad s. XII. Ramiro I y Sancho Ramírez.



212. *Donación de Pedro I al obispo de Huesca*, finales s. XII. Pedro I.



213. *Epistula Gratiani*, fol. 1. Detalle, mediados s. XI.



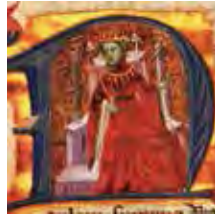
214. *Donación de Pedro I al obispo de Huesca*, ha. 1300. Pedro I.



215. Privilegios de la cartuja de Valldecrist, fol. 1r, 1404. Pedro IV.



216. Privilegios de la cartuja de Valldecrist, fol. 6r, 1404. Juan I.



217. Privilegios de la cartuja de Valldecrist, fol. 31r, 1404. Martín I.



218. Confirmación de los Privilegios de la cartuja de Valldecrist, fol. 1r, 1404. Martín el Joven.



219. Liber instrumentorum, fol. 1r, 1414. Jaime I.



220. Rolde de la cofradía de San Martín de Valdonsera, s. XIV. Jaime II.



221. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 15r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



222. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 38r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



223. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 44v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



224. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 68v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



225. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 106v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



226. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fols. 344v y 407v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



227. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 106v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



228. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 281v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



229. Traité sur l'Oraison dominicale, fol. 9r, ha. 1457. Felipe el Bueno.



230. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 302r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



231. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 312r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



232. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 312r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



233. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 312r, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



232. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 378v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



233. Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, fol. 383v, ha. 1341-1342. Alfonso el Magnánimo.



234. Breviario del rey Martín, fol. 42r, ha. 1403.



235. Breviario del rey Martín, fol. 53v, ha. 1403.



236. Breviario del rey Martín, fol. 248r, ha. 1403.



237. IZDA.: Oficios de devoción privada del Escorial, fol. 90r, inicios s. XV. DCHA.: Misal de Sant Cugat, fol. 258. 1402.



238. Breviario del rey Martín, fol. 444v, ha. 1420-1430. Alfonso V.



239. Misal de santa Eulalia, fol. 7r, 1403.



240. Misal de santa Eulalia, fol. 308v, 1403. ¿Pedro IV?



241. Sepulcro de Santa Eulalia. Detalle, ha. 1327. Pedro IV.



242. Libre vermell de Montserrat, fol. 134v, mediados s. XV. Alfonso V y María de Castilla.



243. Cantigas de Santa María. Códice escorialense T.I.I, cantiga núm. CLXIX, ha. 1257-1284. Jaime I y Alfonso X.



244. Crónica Albeldense, fol. 428r, anterior a 976. Urraca, Sancho y Ramiro de Viguera.



245. Crónica Emilianense, fol. 453r, iniciada en 976. Urraca, Sancho y Ramiro de Viguera.



246. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 1r, ha. 1343. Jaime I.



247. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 20r y 122v, ha. 1343. Jaime I.



248a. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 149v, ha. 1343. Jaime I.



248b. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 159v y 166v, ha. 1343. Jaime I.



249a. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 133r y 194v, ha. 1343. Jaime I.



249b. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 198v, ha. 1343. Jaime I.



250. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 27v, ha. 1343. Jaime I.



251. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 63r, copia de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, 1619. Jaime I.



252. *Crónica de Jaime I*, fol. 41r, finales s. XV. Jaime I.



253. *Crónica de Pere Marsili*, fol. 109v, s. XV. Jaime I.



254. *Libre dels fets e dits del rey Alfonso*, fol. 1r, s. XV. Alfonso V el Magnánimo.



255. *Rollo genealógico de Poblet*, ha. 1410. Ramiro I.



256. *Genealogia regum Francorum*, s. XIII.



257. *Libro de horas de Juana de Évreux*, fol. 68v, 1325-1328.



258a. *Croat of Martín I*.



258b. *Rollo genealógico de Poblet*, ha. 1410. Detalle de Martín I.



259. Rollo genealógico de Poblet, ha. 1410.



260. Rollo genealógico de Poblet, ha. 1410. Pedro IV.



261. Rollo genealógico de Poblet, ha. 1410. Ramiro II.



262. Rollo genealógico de Poblet, ha. 1410. Martín el Joven.



263. Rollo genealógico de Poblet, ha. 1410. Martín I el Humano.



264a. *Traité sur la Sphère*.



264b. *Éthiques de Aristóteles*, s. XIV.



265. *Descendentia dominorum regum Siciliae*, fol. 8v, 1437. Alfonso V.



266. *Genealogia Regum Navarre et Aragoniae*, fols. 33v y 34r, 1ª mitad s. XV.



267a. *Genealogia Regum Navarre et Aragoniae*, fols. 26v y 31v, 1ª mitad s. XV.



267b. *Genealogia Regum Navarre et Aragoniae*, fol. 27r, 1ª mitad s. XV.



268. *Ordinacions de Cort*, fol. 1r, ha. 1370-1380. Pedro IV.



269. *Ordinacions de Cort*, fol. 2v, ha. 1370-1380. Pedro IV (apuntes del original).



270. *Ordinacions de Cort*, fol. 28v, ha. 1370-1380. Pedro IV.



271. *Ordinacions de Cort*, fol. 49r, ha. 1370-1380. Pedro IV.



272. *Ordinacions de Cort*, fol. 129r, ha. 1370-1380. Pedro IV.



273. *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón*, fol. 19r, 2ª mitad s. XIV. Pedro IV.



274a. *Manuscrito de San Miguel de los Reyes*, fol. 1r, 1350-1380. Pedro IV.



274b. *Manuscrito de San Miguel de los Reyes*, fols. 2r, 20v y 35v, 1350-1380. Pedro IV.



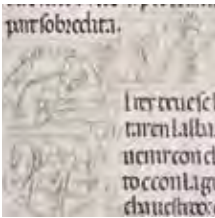
275. *Manuscrito de San Miguel de los Reyes*, fol. 98r, 1350-1380. Pedro IV.



276. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 36r, 1ª mitad s. XIV.



277. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 37r, 1ª mitad s. XIV.



278. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 38r, 1ª mitad s. XIV.



279. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 38v, 1ª mitad s. XIV.



280. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 39v, 1ª mitad s. XIV.



281. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 40v, 1ª mitad s. XIV.



282. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 44r, 1ª mitad s. XIV.



283. *Ceremonial de Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*, fol. 45r, 1ª mitad s. XIV.



284. *Ordenances de Pere IV*, fol. 5v, 1450-1460. Pedro IV.



285. *Ordinacions fetes per lo molt alt senyor en pere terç rey d'arago sobre lo regiment de la sua cort*, fol. 8r, 1461. Pedro IV.



286. *Cartas de Fernando de Bolea*, fol. 14r, 1480. Príncipe de Viana.



287. *Grabado en cobre*, finales del s. XV. Príncipe de Viana.

La pintura



288. Palacio Aguilar de Barcelona, Conquista de Mallorca, ha. 1285-1290.



289. Palacio Real Mayor de Barcelona, ha. 1285-1300. Detalle de uno de los registros. ¿Jaime I?



290. Palacio Real de Barcelona. En rojo intenso, se indica donde se encontraron las pinturas. Con modificaciones, DURÁN, 1975b, p. 253.



291a. Sello de Jaime I, 1220 y 1226.



291b. Bula de Jaime I, 1231-1238.



291c. Sello menor de Jaime I, sin fecha.



291d. Sello mayor de Pedro III, 1281 y 1285.



292. DE IZDA. A DCHA.: Vidal Mayor, fol. 232v, h. 1276-1290; palacio Aguilar, h. 1285-1290; palacio Real Mayor de Barcelona, h. 1285-1300; castillo de Alcañiz, 1^{er} cuarto s. XIV. Detalles de los reyes.



293. Pinturas de la calle Basea de Barcelona, 3º tercio s. XIII. ¿Pedro III?



294. IZDA.: Castillo de Alcañiz, arco I cara sur, 1º cuarto s. XIV. DCHA.: sello mayor de Pedro III (reverso), 1281 y 1285.



295. Tabla pintada del palacio del Marqués de Llió, inicios s. XIV. ¿Pedro III y Carlos de Anjou?



296. IZDA.: murales de Tour Ferrande, Pernes, Vaucluse, ha. 1270. Guillermo de Orange. DCHA.: murales del castillo de Pernes-les-Fontaines, 2ª mitad s. XIII.



297. IZDA.: sello ecuestre de Felipe III antes de ser coronado rey, 1267. CENTRO: detalles de la viga del palacio de Llió. DCHA.: sello mayor de Jaime II (reverso), 1295.



298. Castillo de Alcañiz, 1º cuarto s. XIV, arco I cara sur.



299. Castillo de Alcañiz, arco I cara sur, 1º cuarto s. XIV. Detalle del rey Jaime I.



300. Castillo de Alcañiz, arco I cara sur, 1^{er} cuarto s. XIV. Detalle de Jaime I y Alfonso X?



301. Castillo de Alcañiz, arco I cara norte, 1^{er} cuarto s. XIV. Detalle de Jaime I.



302. Castillo de Alcañiz, arco II cara sur, 1^{er} cuarto s. XIV. Detalle de Jaime I.



303. Castillo de Alcañiz, atrio, 1^{er} cuarto s. XIV. Detalle del rey.



304. Retablo del Centenar de la Ploma, ha. 1410-1420. Jaime I.



305. Batalla del Puig de Jérica, ha. 1423. Jaime I.



306. Predela del retablo de San Jorge, Pere Nisart, ha. 1470. Jaime I (detalle del rey).



307. Juicio final de Starnina, ha. 1400-1405 ;Martín I y María de Luna o Fernando I y Leonor de Alburquerque?



308. Virgen del Patrocinio de Teruel, finales s. XIV.



309. Virgen del Patrocinio de Francesc Comes, ha. 1390-1415.



310. Nuestra Señora de la Gracia y los grandes maestros de Montesa, ha.1420. Grabado de V. Carderera.



311. Comunión de los Reyes. San Miguel Arcángel, Daroca, ha. 1377-1387.



312. San Isidoro de León, Crucifixión, inicios s. XII. Fernando I y doña Sancha.



313. Retablo de la colegiata de Sant Vicenç de Cardona, entre 1347-1360.



314a. San Vital de Rávena. Ofrenda de Justiniano, ha. 546-548.



314b. San Vital de Rávena. Ofrenda de Teodora, ha. 546-548.



315. izda.: Adoración de los Magos del Tríptico Morgan, ha. 1355-1360. dcha.: Adoración de los Magos de la capilla del castillo de Karlstein, anterior a 1367.



316. Retablo de Santos Creus, 1407-1411.



317. Adoración de la capilla de Santa Agata de Barcelona, Jaume Huguet, 1464-1465. ¿Pedro V, condestable de Portugal?



318. San Jorge y la Princesa, de Jaume Huguet. Detalle, ha. 1470-1476 ¿Príncipe de Viana?



319. Retablo dedicado a san Sebastián, s. XV. ¿Príncipe de Viana?



320. Tablas de los reyes de la Sala del Consell de València, 1427. DE IZDA. A DCHA.: supuestos retratos de Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV.

La escultura



321. Sepulcro atribuido a Ramón Berenguer III, mediados s. XII.



322. Sepulcro de doña Blanca de Navarra, ha. 1156.



323. Tapicería de Bayeux, ha. 1080.



324. Sepulcro de doña Sancha, ha. 1100.



325. Sepulcro de Ramiro II el Monje, reaprovechado en el s. XII.



326. Sepulcro de Alfonso I. Grabado de V. Cardenera.



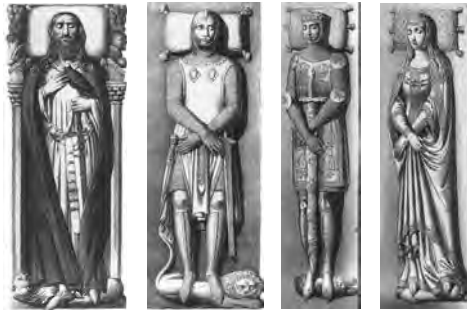
327. Sepulcro de desconocido destinatario. Ripoll, s. XII.



328. Luis IV (изд.) и Lotario (доча.). Grabados de Du Tillet, s. XVI.



329. Sepulcro de Rodolfo de Suabia, ha.1080.



330. Grabados de V. Cardenera de los sepulcros pertenecientes a Diego Martínez de Vilamayor, finales s. XII o inicios s. XIII; Don Bernat Guillem de Montpeller o Entenza, mediados s. XIII; sepulcros de la familia Montcada, mediados s. XIII.



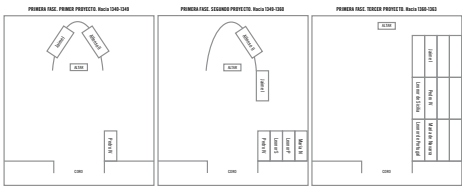
331. Grabado de V. Cardenera del Sepulcro de Pedro III, ha. 1300.



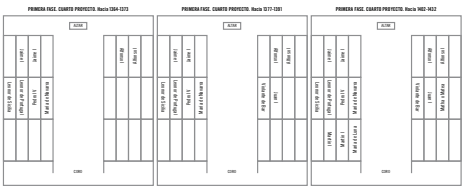
332. Grabado de V. Cardenera del Sepulcro de Jaime II y Blanca de Anjou.



333. Grabado de V. Cardenera del Sepulcro de Jaime II (IZDA.) y Blanca de Anjou (DCHA.). Detalle de las yacentes.



334. Primera fase. Los tres primeros proyectos de Pedro IV para el panteón de Santa María de Poblet, ha. 1340-1364.



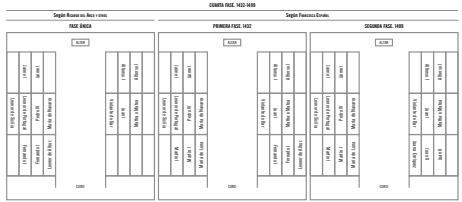
335. IZDA.: último proyecto de la primera fase del Ceremonioso. CENTRO: segunda fase, conversión de Poblet en panteón dinástico. DCHA.: proyecto de Martín el Humano.



337. Sepulcros napolitanos de Catalina de Austria (IZDA.) y Ladislao de Nápoles (DCHA.).



336. Arcos escarzanos proyectados por Pedro IV en Poblet.



338. Las dos hipótesis sobre la última fase del panteón de Poblet.



339. Lápida del condestable, 1466-1510. Pedro V, condestable de Portugal.



340. Sepulcro de santa Eulalia, ha. 1327. Pedro IV el Ceremonioso, Elisenda de Montcada y Jaime III de Mallorca.



341. Sepulcros de San Ceborne, 1324 (izda.); y de San Pedro mártir, 1335-1339 (dcha.).



342. Retablos de San Vicenç de Sarrià y de San Esteban de Granollers, ha. 1450-1456 y 1492-1500, respectivamente.



343. Cubierta del sepulcro de Santa Eulalia. Fotografía del ACB, serie 28, núm. 40.



344. Sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, 1379-1382. Pedro IV y ¿Martín I?



345. Sepulcro del arzobispo de Lope Fernández de Luna según grabado de V. Cardener. Pedro IV y ¿Martín I?



346. Custodia de los Sagrados Corporales, 1384-1388. Detalle de los reyes.



347. Sepulcro del cardenal Pérez Calvillo, finales s. XIV.



348. *Dietaris de la Generalitat*, 1458. *Capell ardent* en honor a Alfonso V.



349. *Misal Litlington*, con la efigie de Eduardo III, finales s. XIV.



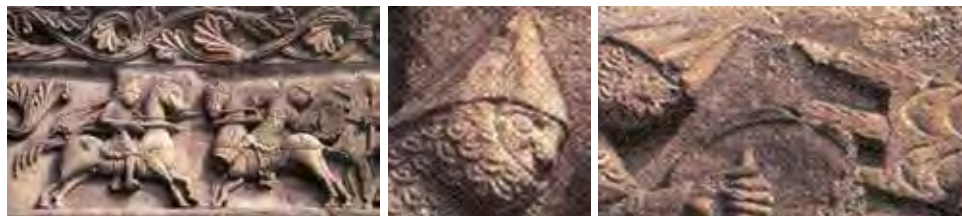
350. Portada de Santa María de Ripoll.



351. Modelo del desaparecido arco de Eginardo, 828.



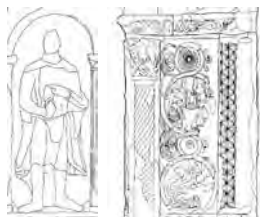
352. Detalles de la portada de Santa María de Ripoll.



353. Catedral de Angulema. Detalles de los caballeros de la fachada, 1ª mitad s. XII. ¿Alfonso I?



354. Detalle del caballero de la fachada de Ripoll (IZDA.) y anversos de los sellos ecuestres de Ramón Berenguer IV (CENTRO, IZDA.), Alfonso VIII (CENTRO DCHA.) y Sancho VI (DCHA.).



355. Detalle de la portada de Santa María de Ripoll. Dibujos de JUNYENT, 1975b.



356. Detalle de la portada de Santa María de Ripoll. Galería de personajes.



357. Acceso al claustro del monasterio de Sant Vicenç de Sarrià, conocido como *Porta Reial*, 1332-1336.



358. Ménsulas de la llamada *Porta Reial* de Santes Creus. 1332-1336. Jaime II y Blanca de Anjou.



359. Grabado de los Celestinos de París, 1365. El dibujo procede de ERLANDE-BRANDENBURG, 1972.



360. Detalle de los exvotos del retablo de Sant Vicenç de Sarrià, de Jaume Huguet, ha. 1450-1456.



361. Retablo del milagro de los Corporales, s. XV. Detalle. ¿Jaime I?



362. Cruz de término o *peiró* de Morella, posterior a 1423-1455. Detalle, DE IZDA. A DCHA.: san Vicente Ferrer, Benedicto XIII y Fernando I.



363. Sillería de la catedral de Barcelona, posterior a 1380. ¿Rey de Aragón?



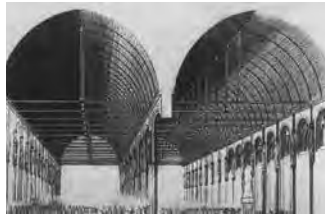
364. Retablo mayor de San Salvador de Zaragoza. Vista general y detalles.



365. Ducado o *Johaní* de Juan II, posterior a 1475.



366. Retrato de un desconocido, Botticelli, ha. 1474.



367. Palais de la Cité. Grand Salle. París, ha. 1314.



368. Supuesto retrato de Pedro IV o san Carlomagno, ha. 1350.



369. Supuesto retrato de rey de Aragón luego reutilizado como san Antonio Abad, ha. 1350.



370. Capitel de la catedral de Jaca, 3^{er} tercio s. XI. ¿García Ramírez de Jaca y Sancho Ramírez?



371. Claustro de Elna, ha. 1200 ¿Alfonso II?



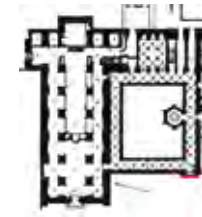
372. Relieve de la catedral de Tortosa.



373. Claustro de Elna, ha. 1200. ¿Ramón Berenguer IV?, ¿Alfonso II?, ¿Guillaume Udalgar?



374. Claustro del monasterio de Santa Creus, 1313-1341. Jaime II.



375. Santa Creus. Planta. Ubicación (rojo) del capitel y de la *porta regia*. La planta procede de BARRAQUER, 1906, vol. I.



376. Clave del lavabo del monasterio de Veruela. ¿2^a mitad s. XIII? ¿Rey de Aragón?



377. Sello de Pedro III, 1276 y 1279.



378. Clave de bóveda del la iglesia de Sant Domènec de Girona, 1ª mitad s. XIV ¿Jaime I?



379. Clave de bóveda de Santa María del Mar, anterior a 1379 y restaurada en 1380 por Pedro IV, izda.: antes de su restauración. dcha.: estado actual.



380a. Sello de Alfonso IV, 1328.



380b. Sello de Alfonso IV, 1333.



381. Clave de la catedral de Barcelona. Virgen de la Misericordia, 1381 ¿Pedro IV y Sibila?



382. Dos de las claves de la catedral de Mallorca, anterior a 1327. ¿Jaime I? ¿Jaime II?



383. Puerta Real de Santes Creus. Detalle de las ménsulas con cabezas de reyes, 1332-1336. ¿Jaime II y Blanca de Anjou?



384. Ménsulas que flanquean la entrada a la Capilla Real. Palacio del Rey Martín, Poblet, 1398-1406.



385. Planta de la capilla de San Jorge, 1437-1458. Localización (rojo) de las ménsulas. Planta de ALTISENT, 1974, p. 335.



386. Ménsulas de la capilla de San Jorge, 1437-1458. ¿María de Castilla? (izda.), ¿Fernando I? (centro, izda.), ¿Abad Conill? (centro, dcha.), Alfonso V? (dcha.).



387. San Jerónimo de la Murtra. Planta del claustro. Localización (rojo) de las ménsulas con efigies reales. Planta de AYMAR, 2003, p. 222.



388a. Ménsulas del claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra, 1489-1491. ¿Fernando? (izda.), ¿Alfonso V? (centro), ¿Juan II? (dcha.).





388b. Ménsula del claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra, 1489-1491. ¿Príncipe Carlos de Viana?



389. Ménsulas del claustro del monasterio de San Jerónimo de la Murtra. ¿Arzobispo don Juan de Aragón?, ¿Martín I?



390. Lavamanos o gemelión, último cuarto s. XIII.



391. Detalle de la decoración central de los gemeliones del MAN, 1ª mitad del s. XIII.



392a. *Liber Feudorum Maior*, fol. 24v. Alfonso II.



392b. *Libro de la cadena de Jaca*. Pedro II.



393. IZDA.: *ra/o* real de Pedro IV de Mallorca; DCHA.: detalle de uno de los esmaltes del retablo de la catedral de Gerona, post. 1360.



394. Laude de Alfonso V, s. XV.



395a. Medalla de Alfonso V (anverso), mediados s. XV.



395b. Medallas de Alfonso V (anversos), mediados s. XV.



396. Àbside de Sant Pere del Burgal, detalle, finales s. XI. ¿Llúcia de Pallars?



397. Custodia de los Sagrados Corporales de Daroca, 1384-1386. ¿Pedro IV y doña Sibila? ¿Juan I y doña Violante?



398. Custodia de los Sagrados Corporales de Daroca. Detalle de los reyes, 1384-1386. ¿Pedro IV y doña Sibila? ¿Juan I y doña Violante?



399. Relicario de Felipe V y Juana de Borgoña, 1316-1322.



400. Retablo de Girona, anterior a 1368. Visión general y detalle de uno de los obispos que flanquean a la Virgen.

Índice

Introducción	5
Agradecimientos	9
Siglas y abreviaturas	11
Estado de la cuestión	15
 CAPÍTULO I	
Las monedas	25
1. Introducción	25
2. La imagen figurativa del rey de Aragón en las monedas a lo largo de la Edad Media: descripción y tipologías	26
2.1. Las primeras emisiones aragonesas y navarras	26
2.2. Las primeras acuñaciones en los condados catalanes	34
2.3. Las acuñaciones en la Corona de Aragón	41
 CAPÍTULO II	
Los sellos	57
1. Introducción	57
2. La imagen figurativa del rey de Aragón en los sellos a lo largo de la Edad Media: descripción y tipologías	60
2.1. Siglos XII y XIII	60
2.2. Los siglos XIV y XV	82

CAPÍTULO III

La miniatura	107
1. Introducción	107
2. La imagen figurativa del rey de Aragón en los códices iluminados: descripción y tipologías	109
2.1. Códices y documentos de carácter jurídico	109
2.1.1. Conjunto civil	109
Dotación de privilegios	109
Reino de Mallorca	117
Otras compilaciones jurídicas	125
<i>Feudos</i>	125
<i>Fueros</i>	135
<i>Usatges</i>	142
<i>El Vidal Mayor y otras compilaciones</i>	175
2.1.2. Conjunto religioso	200
Dotaciones	200
<i>Privilegios</i>	219
<i>Otros</i>	223
2.2. Códices de carácter religioso	224
2.2.1. Libros de oración	225
El Libro de Horas	225
El Breviario	236
El Misal	242
La Miscelánea de textos devocionales de una abadía	245
2.2.2. Libros literarios	246
2.3. Códices de carácter histórico	251
2.3.1. Crónicas	251
Precedentes: imágenes de los reyes pamploneses	251
La imagen del rey de Aragón en las crónicas	259
2.3.2. Genealogías	266

2.4. Códices de carácter diverso	276
2.4.1. Liturgia regia	276
2.4.2. Otros códices	288
CAPÍTULO IV	
La pintura	291
1. Introducción	291
2. La imagen figurativa del rey de Aragón en la pintura: descripción y tipologías	293
2.1. Obras de carácter conmemorativo	293
2.1.1. Hechos históricos	293
2.1.2. Hechos milagrosos	322
2.2. Obras de carácter religioso	334
2.2.1. Razón estamental	334
2.2.2. Razón devocional	342
2.2.3. El rey «a lo divino»	349
2.3. Retratos	361
CAPÍTULO V	
La escultura	369
1. Introducción	369
2. La imagen figurativa del rey de Aragón en la escultura: descripción y tipologías	369
2.1. Imágenes de índole religiosa	370
2.1.1. Con carácter fúnebre	370
Su imagen en las escenas de sus exequias	372
La yacente del rey	387
Su imagen en sepulcros ajenos	433
Imágenes fúnebres efímeras	442
2.1.2. Con carácter devocional	448
En las portadas	448
En los exvotos	463

En los retablos	468
2.1.3. Con carácter conmemorativo	469
2.1.4. Con carácter representativo	474
2.2. Imágenes de índole civil	478
2.2.1. Genealogías	478
2.2.2. Retratos	490
2.3. Imágenes como parte integrante de arquitecturas	491
2.3.1. Capiteles	491
2.3.2. Claves de bóvedas	497
2.3.3. Ménsulas	504
3. La imagen figurativa del rey de Aragón en los metales preciosos	512
3.1. De carácter civil	513
3.2. De carácter religioso	522
Consideraciones finales	531
1. Corpus	531
2. El factor humano: la personalidad del monarca	531
3. El reflejo de las circunstancias históricas	535
4. Los tipos iconográficos más utilizados	537
5. Los promotores	539
6. Función de la figuración regia	540
7. Transposición de los tipos entre los diversos géneros	541
8. La ubicación de la imagen del rey en las obras artísticas	541
9. La ubicación del rey en las escenas	542
10. Las insignias	542
11. Otras aportaciones de interés	543
Bibliografía citada	545
Apéndice documental	615



C. S. I. C.



Este libro es el resultado final de la tesis doctoral *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*, estudio de iconografía e iconología de larga duración al abordar imágenes desde el siglo XI hasta finales del siglo XV. Centrado en las tipologías y sus manifestaciones particulares, rastrea los precedentes formales y examina el contexto y las motivaciones que llevaron a la promoción de cada una de las elaboraciones que se configuran como soporte de la imagen del rey.

Así, el presente análisis ofrece un completo corpus de obras y un discurso pormenorizado sobre la iconografía regia en la Corona de Aragón a lo largo de una escala de seis siglos. En la disertación, entre otras aportaciones de interés, se procura localizar los precedentes y consecuentes de cada una de las tipologías figurativas, se rastrean los impulsos que llevaron a la promoción de cada una de las obras —fuese a instancias o no de la propia institución monárquica— y se señalan las alteraciones más significativas. Para ello, se exponen también los motivos que pudieron influir tanto en las comisiones como en las alteraciones de estas obras que evidencian, bien por parte de sus promotores, bien por parte de sus destinatarios, un claro *uso* de la imagen del rey.



