

JAIMÉ I

EL CONQUISTADOR

· IMÁGENES · MEDIEVALES · DE · VN · REINADO ·

· MARTA · SERRANO · COL ·



1 COLECCIÓN
de Letras

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2732>



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>.

Jaime I el Conquistador

Imágenes medievales de un reinado

Jaime I el Conquistador

Imágenes medievales de un reinado

Marta Serrano Coll



Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2008

PUBLICACIÓN NÚMERO 2.791
DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
ORGANISMO AUTÓNOMO DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA
PLAZA DE ESPAÑA, 2 • 50071 ZARAGOZA (ESPAÑA)
TELS. [34] 976 28 88 78/79 • FAX [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es

Colección de Letras dirigida por Eliseo Serrano Martín

© Marta Serrano Coll.

© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

ISBN: 978-84-7820-946-0

DEPÓSITO LEGAL: Z-1.995/2008

PREIMPRESIÓN: Ebro Composición, S.L. Zaragoza.

IMPRESIÓN: Gráficas Sansueña. Zaragoza.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

·En la grandeza de corazón y liberalidad excelente
fue el más señalado príncipe que cuantos
en sus tiempos vivieron·
(Lucio Marineo Sículo, *Cronica d'Aragon*, fol. XXXIIv)

Con el inestimable apoyo de la Institución «Fernando el Católico» me es posible contribuir, modestamente y a través de estas páginas, a la conmemoración del 800 aniversario del nacimiento de Jaime I el Conquistador, un soberano que, pese a los siglos transcurridos desde su fructífero reinado, no pocas veces tildado de épico, continúa hoy vigente. Desde aquí, mi más sincero agradecimiento a la Institución y a los que han colaborado a mejorar este discurso, entre quienes cabe citar, especialmente y además de los estudiosos que aparecerán convenientemente mencionados en el texto, a M.^ª Carmen Lacarra y a Javier Martínez de Aguirre. A todos ellos quiero hacerles constar, desde estas líneas, mi reconocimiento y gratitud.

INTRODUCCIÓN

«Y vuelto a Palacio [doña María de Montpellier] mandó encender doce velas de un mismo peso y tamaño y ponerles los nombres de los doce Apóstoles, para que de aquélla que más durase tomase el nombre: y así fue llamado Jaime»

(Jerónimo de Zurita, *Anales de Aragón*, lib. II, cap. LIX)

De una gestación milagrosa, conforme a lo referido en las crónicas, nacería un hombre de fuerte personalidad: don Jaime, que además de ser rey de Aragón, conde de Barcelona y de Urgell y señor de Montpellier abrazaría también con su corona el reino de Mallorca y el no menos rico de Valencia tras unas difíciles, aunque gloriosas, campañas bélicas bajo su mando orquestadas.

Su acertado gobierno y espléndido talante, según se desprende de los renglones de muchas de las fuentes escritas medievales, tuvieron eco plástico principalmente en la iconografía generada después de su reinado. De hecho, llama la atención el interés mostrado hacia su figura sobre todo a partir del siglo XIV focalizado, no pocas veces, por sus mismos descendientes; en este sentido destaca Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), gran admirador e incluso emulador de su glorioso predecesor a quien, significativamente, no dudó en calificar, en diversas ocasiones, como *lo sant rei*.

Las páginas que siguen ofrecen un análisis hasta ahora inédito de las imágenes que, del Conquistador, fueron generadas a lo largo de la Edad Media. Como ya se ha anunciado, la mayoría son posteriores a su reinado, motivo por el cual se ha considerado aún más conveniente incluir un capítulo destinado a monedas y sellos, soportes artísticos que además de ser coetá-

neos al rey don Jaime y de tener una datación bastante precisa o inequívoca, son particularmente ricos pese a ser, con demasiada frecuencia, olvidados por gran parte de los iconógrafos.

El corpus de imágenes recopilado, que excluye las efigies producidas fuera del entorno peninsular, balear y las de los territorios del sur de Francia que formaron parte de los dominios del rey de Aragón, integra más de sesenta representaciones. Su estudio ha permitido un discurso que muestra al soberano en diversas facetas: desde las ceremonias que *hacen* al rey, como son las liturgias de coronación y las de las exequias, hasta su inclusión en las genealogías, series dinásticas que muchas veces, aunque no siempre como se verá, tuvieron como fin último evidenciar la gloria de una saga al exhibir, en efigie, a sus ilustres miembros.

La iconografía conservada permite advertirlo, igualmente y por suerte, ejerciendo algunas tareas de gobierno. Bajo su reinado y sin ningún tipo de duda condicionado por la adquisición de nuevos territorios, se intensificó el desarrollo político, institucional y legislativo no sólo mediante la compilación de códigos jurídicos ya existentes, sino también a través de la redacción de otros nuevos que, con el tiempo, fueron otra vez copiados recibiendo decoración iluminada de calidad muchas veces extraordinaria. De esta forma, y en consecuencia, numerosas imágenes lo presentan a modo de autor, sobre todo en códices de carácter civil, como son los libros de privilegios –los concedidos por el monarca–, los de fueros –y, por tanto, aprobados en las cortes–, o los de los tradicionales usajes. Sus tipos compositivos, muy similares y ciertamente monótonos, no deben engañar al lector, pues en ocasiones esconden otros contenidos más o menos ocultos que, en su momento, serán explicados adecuadamente. La administración de justicia y otros quehaceres propios del *ministerium regis*, como es la función de ser buen señor de sus vasallos o la tan apreciada práctica de la misericordia, también se ven reflejados a través de las magníficas representaciones compiladas.

Además de las efigies localizadas en las crónicas, algunas de ellas muy interesantes por su alto valor descriptivo, se ana-

liza la profunda devoción del rey, a pesar de haber sido excomulgado hasta en dos ocasiones, y su expresión como *miles Christi*, sin duda uno de los perfiles más emblemáticos del Conquistador a nivel plástico. Sus ofensivas contra el elemento musulmán, tan feroces como triunfantes, tuvieron eco iconográfico en diversos soportes artísticos, si bien es verdad que bajo la voluntad de representarle como victorioso ante los hebreos al tiempo que favorecido por el socorro divino a través de la ayuda de San Jorge subyace, como se verá, un complejo y profundo contenido político.

Con el fin de contextualizar, y a veces también explicar, la efigie del rey, las líneas que siguen ofrecen una breve reseña estilística de cada una de las obras que son soporte de la imagen regia. Asimismo y siempre que ha sido posible, se han buscado los precedentes formales de cada tipo iconográfico con el fin de averiguar si se han adaptado fórmulas de majestad heredadas de la antigüedad o generadas en la Edad Media y, en caso afirmativo, observar y destacar si se constatan, en nuestro repertorio, algunas alteraciones o modificaciones de cierta relevancia. Del mismo modo, conviene advertir que, para completar el análisis que pretende ser lo más exhaustivo posible, se han incluido también las reseñas conocidas acerca de las efigies hoy desaparecidas y, además, las que tienen una identificación dudosa aunque, claro está, advirtiéndolo en su lugar correspondiente.

El recorrido de imágenes abarca una horquilla cronológica de algo más de dos siglos; más de doscientos años que regalan, intermitentemente, evidencias plásticas sobre cómo fue visto y concebido el rey don Jaime a lo largo de la Edad Media. Esta concepción, sobre todo ulterior y que denota un claro juicio favorable hacia la figura del Conquistador, aunque fue instada muchas veces por el patrocinio de la propia monarquía, en ocasiones fue generada por organismos colectivos bajo cuya voluntad se encontraba el deseo de vincularse a la institución monárquica y, de este modo, lograr un mayor prestigio al tiempo que enaltecer su grado de notoriedad.

A lo largo de estas páginas se confirmará que Jaime I no pocas veces fue objeto de representación en los diversos so-

portes artísticos. El escaso valor retratístico de sus efigies, pues todas ellas son, a todas luces, una figura estereotipada del soberano, no enturbia el estudio iconográfico; de hecho, muchas de sus imágenes aparecen enriquecidas con ciertos detalles particulares y rasgos distintivos que las hacen, para él y de él, exclusivas. Encendido foralista, célebre e invicto cruzado contra la morisma infiel, prototipo de héroe, integrante de una flamante saga real, punto de arranque de una gloriosa dinastía en los reinos de Mallorca y Valencia..., como podrá descubrirse de inmediato, las pródigas obras artísticas que nos brinda el arte de la Edad Media presentan a Jaime I con un aspecto polifacético que resulta ser verdaderamente fascinante.

LAS CEREMONIAS QUE *HACEN* AL REY:
LA CORONACIÓN Y LOS FUNERALES

«Nós som rei d'Aragó, e havem-lo per nostre dret»
(Jaime I, *Libre dels feyts del rei en Jacme*, pár. 29)

Es posible sintetizar que los momentos clave en la vida de un monarca son dos que, de extensión variable, se condensan en dos solemnidades muy concretas: la ceremonia de coronación y la liturgia de las exequias. Ambas celebraciones, que como se verá no siempre han sido recogidas con detalle en los textos de la época, constituyen además los instantes extremos de la autoridad regia: es decir, los que indican el principio y el fin de un reinado.

Jaime I (1213-1276) personifica un gobierno especialmente particular. Por un lado, no se tienen noticias de su coronación, aunque DescLOT advierte que cuando «*aquest enfant En Jacme fo ja cregut, que ben havia ja vint ans, [...] anà-se'n a Saragossa e llevà-se rei*»¹. Lo cierto es que el rey don Jaime, aunque afirmó en su crónica que era rey por derecho, aspiró durante toda su vida ser coronado por el Sumo Pontífice. No en vano, para ello hizo labrar una hermosa corona que «*ell nos devia metre en la testa, e que ja no en trobaria hom tan bona en Lió com aquella, car era feita ab aur et ab peres precioses que valia pus de cent mil.lia sous de torneses*»², si bien la negativa del Conquistador a sucumbir ante las condiciones impuestas por el papa hicieron que el monarca prefiriese, conforme a sus propios términos, «*tornar menys de corona que ab corona*»³. La situación, no obstante y como se verá a lo largo de este dis-

¹ DESCLOT, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran, *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona, [1972] (1983³), cap. XI.

² JAIME I, *Libre dels feyts del rei en Jacme*, en SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, pár. 536.

³ *Ibidem*, pár. 538.

curso, generó una serie de consecuencias que tendrán su eco iconográfico, particularmente en los territorios recién conquistados.

Si sólo consta una imagen medieval, aunque espectacular, de Jaime I en el momento de su coronación en el reino de Mallorca, el repertorio figurativo que lo muestra difunto es todavía menor: los pocos fragmentos populetanos de lo que fue su estatua yacente, mandada esculpir por el tan escrupuloso Pedro IV, es el único vestigio, aunque muy restaurado, de que hoy disponemos. Por el contrario, esta parquedad iconográfica se ve suplantada por algunas descripciones de las crónicas y por el interés que, por parte de uno de sus ilustres sucesores, suscitó el deseo del Conquistador de ser sepultado en Santa María de Poblet.

1.1. La representación de Jaime I como *rex gratia dei*

La única imagen existente que ilustra la coronación de Jaime I se encuentra en el espectacular *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*⁴. Estructurado en dos partes muy diferenciadas, pues la primera presenta 104 privilegios redactados en latín y la segunda 118 escritos en catalán⁵, fue encargado de los jurados de la ciudad y del reino de Mallorca para evitar, como la mayor parte de los cartularios de este tipo, la eventual pérdida o el olvido de los documentos en él reunidos. Firmado en 1334 por el escribano Romeu des Poal, presbítero oriundo de Manresa⁶, sus folios presentan tal abundancia

⁴ También intitulado *Franqueses a Regibus Majoricarum concessae*. Arxiu del Regne de Mallorca. (Cód. 1).

⁵ Según la detallada descripción que se hace del libro en MUT CALAFELL, Antoni, «Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, 1991, pp. 343-347.

⁶ En el folio 13 se encuentra la suscripción del copista: «*Iste liber[...] fuit inceptus per domjnōs consules [...] Cujus quidem libri scribendi fuit inceptor seu incoator sua propria manu Romeus des Poal, presbiter, oriundus de Manresa, quod fuit factum Anno domjnj mjllesimo trecentesimo tricesimo quarto, Decimo kalendas octobris*»: BOHIGAS, Pedro, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la miniatura catalana*, vol. II, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 96-97.

de excelentes miniaturas que impiden cualquier parangón con el resto de obras por analizar. Atribuidas al miniaturista conocido con el sobrenombre de Maestro de los Privilegios, apelativo ideado por Millard Meiss⁷, descansan sobre una base italianizante de carácter pisanosienés, aunque con algunos elementos que recuerdan el estilo de los manuscritos franceses⁸, y se insertan en una cronología paralela a la establecida para el llamado maestro *de l'escrivà* de los *Usatges i constitucions de Catalunya* leridanos⁹. Este híbrido perfil que denuncia la absorción de influencias diversas puede haber sido el resultado, de acuerdo con Rosa Alcoy, de las propias circunstancias históricas de la isla, que, de dominio islámico hasta 1229, habían impedido la formación de un arte cristiano figurativo de tradición consolidada¹⁰.

Nada impide pensar que estas miniaturas fueron realizadas por el mismo individuo, el denominado *Maestro de los Privilegios*, si bien cabe la posibilidad de que fueran fruto de dos artesanos notables, quizás maestro y discípulo, muy compenetrados¹¹. Lo cierto es que este artífice, identificado con Joan

⁷ MEISS, Millard, «Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop», en *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. IV, Published by the Trustees, Baltimore, 1941, p. 51.

⁸ FOCILLON, Henry, *La peinture catalane à la fin du Moyen Age, Conférences donades a la Sorbonna*, Paris, 1931, p. 88. Citado en DURLIAT, Marcel, *L'art en el regne de Mallorca*, Col·lecció Els treballs i el dies, Editorial Moll, Mallorca, 1989, p. 275. Es lo que también ha sido sintetizado como «de un estilo acusadamente italianizante aunque supuesto a una concepción general de herencia franco-gótica»: SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «El libro en la Baja Edad Media. Corona de Aragón y Navarra», en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, p. 252.

⁹ ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Arts del llibre, manuscrits, gravats, cartells*, vol. 10, L'Isard, Barcelona, 2000, p. 82.

¹⁰ Cito a ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanoblear a l'entorn del 1300», en *Miscel·lania en homenatge a Juan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Educación y Ciencia y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, p. 307.

¹¹ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, p. 101.

Loert¹², plasma, a través de sus pinceladas, un profundo conocimiento del arte italiano, aunque existen divergencias entre los especialistas a la hora de vincularlo bien a la escuela de Siena, bien a la de Florencia. Gran concededor de las obras de Ducio y de Simone Martini, quizás a raíz de algún viaje a Italia¹³, quizás por su efectivo origen italiano¹⁴, sus producciones rompen con la heterogeneidad de los talleres mallorquines anteriores a su persona¹⁵. Pintor también de composiciones sobre tabla, pues se le atribuye el retablo de Santa Quiteria y quizás el de Santa Eulalia, reúne en su obra ciertos elementos franceses que dotan a su personalidad de una aparente contradicción que ha sido explicada mediante una hipótesis que aboga por un pintor sienés instalado en Mallorca¹⁶.

De todas las escenas reunidas en el códice, algunas de las cuales se verán más adelante, la que incumbe al presente epígrafe es la viñeta a página entera del folio 13v, con la que arranca el texto latino. Reproducida hasta la saciedad, ilustra el momento en el cual el Conquistador¹⁷ es coronado por dos

¹² DE AZCÁRATE, José M^a, *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid, 1990, p. 129. También llamado Joan Lloret, según URGELL, Ricard, «Municipalidad regia. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», en BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (Dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001*, Junta de Castilla y León, Caja España, León, 2000, p. 129.

¹³ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «La ilustración en los manuscritos», en ESCOLAR, (Dir.), *op. cit.*, 1993, p. 335.

¹⁴ MEISS, *op. cit.*, 1941, p. 52; AZCÁRATE, *op. cit.*, 1990, p. 315; DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 275.

¹⁵ ALCOY, *op. cit.*, 1998b, p. 307.

¹⁶ Así, mientras adoptaba algunos elementos decorativos y estilísticos propios del lugar donde ahora ejercía su arte, influía, al mismo tiempo, en este ambiente mallorquín con las particularidades de su formación primera: DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 275.

¹⁷ Nada en la miniatura indica que, efectivamente, sea él el representado, por lo que podría aludir al *rey de Mallorca*, a nivel genérico, tal y como defienden LLOMPART I MORAGUES, Gabriel y ESCANDELL I PROUST, Isabel en su estudio «El llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca. Estudi historicoartístic que acompanyarà la edició facsímil del llibre que apareixerà durant este any. Los autores señalan, además, que la identificación con Jaime I entraría en contradicción

ángeles al tiempo que concede y jura las franquicias y privilegios del reino de Mallorca¹⁸, representación inusual al combinar ambas ceremonias en una misma escena¹⁹. Rodeado por una hermosa orla que alterna dibujos geométricos con losanges palados de Aragón, y en presencia de un monje identificado con Romeu des Poal²⁰ quien, ubicado en primer término, escribe sentado en su pupitre, el soberano aragonés protagoniza una de las escenas más impresionantes del códice. Colocado con rigurosa frontalidad y bajo un dosel gótico, el nuevo rey de Mallorca, calzando borceguíes rojos que destacan bajo la ropa azul y cubierto por amplio manto rosado cuyo reverso de oro conjuga con el rico bordado de la parte del cuello, alcanza con su mano derecha el volumen que le acerca un personaje mitrado, posiblemente el obispo de Mallorca, mientras dos ángeles nimbados le colocan una corona sobre su cabeza. Como testigos asisten, a su lado, otros religiosos y civiles²¹ y, en la parte superior, dos ángeles también nimbados que tocan instrumentos de cuerda. Cantidad de detalles ennoblecen la escena, como la filigrana del tapiz reticulado con alternancia de los colores del señal real que pende de siete argollas blancas, la espléndida decoración del intradós del dosel con multitud

con el hecho de que este rey no fue coronado pero, como se verá en el capítulo concerniente a la sigilografía, esta circunstancia no impidió que fuera este monarca, precisamente, quien instauró la corona sobre la testa del jinete. Del mismo modo, que el documento que transcribe el copista se refiera de manera explícita al Conquistador y que en el códice existan ilustraciones referentes a las coronaciones de Jaime II, Sancho y Jaime III invita a suponer que este pueda ser, en efecto, Jaime I quien, además, inauguró este tipo de solemnidades en la isla.

¹⁸ No comparto la identificación que de la viñeta estableció Ana Domínguez, que la definió como de Presentación: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 1993, p. 335.

¹⁹ Se llama la atención sobre ello en LLOMPART y ESCANDELL, *op. cit.*, e.p.

²⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Miniatura*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVIII, Plus Ultra ediciones, Madrid, 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, *op. cit.*, 1960, p. 99.

²¹ Identificados como los prohombres de la *universitat*, institución destinataria de los privilegios: URGELL, *op. cit.*, 2000, p. 129.



Fig. 1. *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, fol. 13v. 1334. Muy probablemente, Jaime I. Arxiu del Regne de Mallorca.

de estrellas de oro sobre fondo azul a modo de bóveda celeste, o las soluciones en los plegados y en la aplicación del color en ropas y rostros. Todos ellos, entre otros muchos, son pormenores que denotan la gran pericia y meticulosidad de la que era capaz el maestro miniaturista.

Comúnmente aceptado que se trata de una composición derivada de la *Maestas* sienesa, pues recuerda en sobremaneira a las vírgenes en majestad de los grandes retablos toscanos, de Siena y Florencia²², es una imagen de poder que, de acuerdo con los términos de Joaquín Yarza, «roza la blasfemia [...] [aunque] se adecua a las intenciones de la corona mallorquina»²³. Si en aquellas preciosas tablas italianas es la Virgen quien, ubicada bajo dosel, sienta sobre magnífico trono y se rodea no sólo de civiles y eclesiásticos, sino también, por su dignidad y calidad, de los pertenecientes a la esfera celeste, en esta miniatura a toda página del *Libro de los Privilegios* es el monarca quien ocupa este significativo lugar. Con esta representación se plasmaba plásticamente la clara voluntad y pretensión por parte de la monarquía insular de un supuesto carácter sagrado. Recuérdese que por las fechas en las que este cartulario fue iluminado, aunque los conflictos con el rey de Aragón no habían llegado a su cenit, la legitimidad de los reyes insulares ya estaba puesta en entredicho. En relación con esto mismo, y por otro lado, esta iluminación que parece intentar representar el origen místico del poder del soberano, prescinde además del rol de los preladados, ahora reservado a

²² La Virgen entronizada del políptico desmembrado de Pietro Lorenzetti conservado en la Pinacoteca de Siena; la *Madonna Rucellai* de Duccio Buoninsegna, conservada en Santa María Novella, de 1285; la tan conocida *Maestà* del mismo autor, expuesta en el Museo de la Catedral de Siena, fechada en 1308-1311 o la *Madonna de Ognissanti* de Giotto, de 1306-1310, guardada en el palacio Uffizi, son sólo unos ejemplos representativos.

²³ YARZA LUACES, Joaquín, «La pintura española medieval. El mundo gótico», en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (Dir.), *La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, p. 87. Ha vuelto a poner de manifiesto esta lectura en YARZA LUACES, J., «La miniatura en los reinos peninsulares medievales», en YARZA LUACES, Joaquín (Ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Nausicaä, Murcia, 2007, pp. 46-47.

seres angélicos; ya no son los altos dignatarios civiles o eclesiásticos quienes coronan al rey, sino ángeles: delegados directos del poder divino.

Explicaba André Grabar que el tipo iconográfico de la coronación simbólica no se constituyó hasta el siglo IX, centuria en la que el rito de coronación comenzó a fijarse definitivamente como una ceremonia eclesiástica presidida por el patriarca de Constantinopla²⁴. De todos modos, no hay que descartar ejemplos más tempranos, como manifiesta el espléndido marfil que personifica a Cristo coronando a Romano y Eudoxia, datado hacia 944-949²⁵, u otras evidencias materiales en el género de la miniatura, entre las que cabe destacar el folio 3v del *Psalterio de Carlos el Calvo*, de hacia 850-869, donde una mano que desciende de la parte superior indica esta conexión con lo sagrado, o el folio 5v del lujoso *Codex Aureus*, fechado en 870, donde el monarca es igualmente bendecido por la mano de Dios y se acompaña por ángeles a ambos lados. Ya entrado el siglo XI, se observan temas similares en distintos evangeliarios, como la coronación, por parte de Cristo, de Enrique II y su esposa Cundegunda, que son presentados por San Pedro y San Pablo en el *Leccionario* conservado en Munich²⁶ y, del mismo modo, la de Otón III, llevada a cabo por estos mismos santos dentro de una de las páginas del *Apocalipsis de Bamberg*²⁷. Estas composiciones denuncian ciertas analogías con las remotas imágenes de los primeros siglos del Imperio, donde el emperador era coronado por un genio o por la mano

²⁴ GRABAR, André, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, fasc. 75, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Paris, 1936, p. 113.

²⁵ Marfil, que se conserva en el Gabinete de las Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, que adapta el tema de la Crucifixión para desarrollar esta nueva idea. La cronología depende de la identificación de los personajes. Síntesis en LOWDEN, John, *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris, 2001, p. 218.

²⁶ De principios del siglo XI. Se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek. (Sign. Clm. 4452). Este mismo tema será representado en otros códices, como testimonio el *Evangeliario de Upsala*, de mediados de esta misma centuria.

²⁷ De la misma cronología que la anterior. Guardado en la Staatliche Bibliothek de Bamberg. (Msc. Bibl. 140).

divina²⁸. 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 soberano²⁹.

Llegados a este punto cabría preguntarse si la monarquía mallorquina protagonizó, con esta voluntad de divinización puesta de manifiesto en el código insular, un papel exclusivo o innovador en lo que concierne a la iconografía regia de aquel período. Lo cierto es que la dimensión divina que pretenden alcanzar las monarquías medievales se observa en numerosas obras como, por sólo citar dos ejemplos, en el magnífico mosaico de hacia 1143 que representa la coronación de Roger II por parte de Cristo en la pequeña iglesia conocida con el nombre de la «Martorana», cerca de la capilla palatina de Palermo, o en la más reciente tabla de Simone Martini que, si bien rememora un suceso real como fue la renuncia a la corona por parte de Luis, el directo heredero, en beneficio de su hermano menor, muestra al ya santificado Luis de Tolosa en el preciso instante de coronar al joven Roberto de Anjou. Y es que, según expresión de Christiane Raynaud, durante este período, afirmar el origen divino de la realeza fue un objetivo casi obsesivo³⁰ en el marco de las monarquías medievales, propósito éste para el que se adaptaron iconografías y elementos ya existentes aunque antes exclusivos de lo sagrado para vincularlos al entorno regio. En consecuencia, la majestad real había

²⁸ Mano divina introducida en la iconografía oficial por Constantino o Constancio II. De todos modos, advierte GRABAR, *op. cit.*, 1936, pp. 114-115, 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 *basiléus* otorgada por Cristo o, en su caso, la Virgen o los santos, es un claro símbolo de su poder.

²⁹ El ejemplo más antiguo conocido es el que presenta al arcángel San Gabriel coronando a Basilio I en presencia del profeta Elías. *Ibidem*, p. 116.

³⁰ RAYNAUD, Christiane, «La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au début du XVème siècle», en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, nº 9 «Pouvoirs et controles socio-politiques», Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Nice, Nice, 1989, pp. 149-167, p. 152.

decidido exhibirse mediante una iconografía y mobiliario solemnes que le conferían un nuevo significado simbólico muy próximo a lo divino. Esta solución, como ya se ha visto en líneas anteriores, arranca en fechas muy remotas y se va manifestando, sucesivamente, hasta alcanzar el Medioevo³¹.

1.2. La muerte del rey y los ecos de su sepultura

La sepultura de Jaime I ha sufrido una reconstrucción tan importante que, a priori, no admite ningún tipo de análisis³². No obstante, algunas fuentes documentales permiten confirmar no sólo el luto generalizado instantes después de su muerte, sino también otras medidas luctuosas de mayor alcance que atestiguan la estima, cada vez más creciente, que los súbditos, sobre todo mallorquines y valencianos, profesaban hacia el Conquistador. De todas las crónicas conservadas, quizás sea Ramón Muntaner el más prolijo en la descripción de las exequias que

³¹ Sobre la evolución de la iconografía de la ceremonia de coronación, remito a SERRANO COLL, Marta, «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, que la Institución Príncipe de Viana y el Gobierno de Navarra publicará a lo largo del presente año.

³² Poblet también sufrió el estallido revolucionario y, a continuación, continuados expolios e irreversibles destrucciones: «La obra proyectada por el Ceremonioso [...] quedó convertida en un informe montón de piezas en número superior a 500, en su mayoría materialmente trituradas»: *Las estatuas funerarias de los reyes de Aragón. Exposición en la antigua Capilla Real de Santa Águeda*, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1946, p. 27. Por iniciativa de varios organismos, el escultor Federico Marès (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 DEULÒVOL, Federico, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1952, 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, lo que hoy exhibe el cenobio cisterciense no es sino una recreación de lo que antaño fueron los sepulcros de los reyes de Aragón. Restos de las sepulturas todavía pueden verse hoy, dispersos, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo de Poblet, Musée du Louvre, The Martin d'Arcy Gallery de la Loyola University de Chicago, Museum of Fine Arts de Boston o el Museo de Obra de Poblet, entre otros.



Fig. 2a. Sepulchro de Jaime I «a la manera de rey coronado». Hacia 1370. Totalmente reconstruida por Federic Marès en 1952. Monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona).



Fig. 2b. Sepulchro de Jaime I «a la manera de monje». Hacia 1370. Totalmente reconstruida por Federic Marès en 1952. Monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona).

se celebraron para honrar al difunto rey en la ciudad de Valencia: *«E els dols, e els plors, e els plants e els crits començaren per tota la ciutat, que no hi romàs ric-bom, mainader ne cavaller, ciutadans, dones e donzelles, que tui anaven darrera la senyera*

e l'escut seu, e deu cavalls a qui hom havia tolt la coa. E així anaven tuit plorant e braidant: e aquest dol durà en la ciutat quatre dies.³³ En 1372, cuando la figura del Conquistador, y el halo que lo rodea, se encuentra en su cenit, los jurados de Valencia acordaron que se celebrase todos los años un solemne aniversario por el alma del estimado rey. Para ello, conforme a los estudios de Carreres Zacarés, fueron llamados e invitados por *crida pública* algunos jurados que debían hallarse en las primeras horas de la mañana vistiendo *gramalles blaves* al tiempo que se establecía repartir limosnas a los pobres y se ordenaba cerrar los comercios bajo multa de 60 sueldos³⁴.

Por otro lado, los momentos previos a su defunción confirman que el Conquistador gozó de una «buena muerte»; es decir que, como buen cristiano, recibió los sacramentos de la Confesión, la Comunión y la Extremaunción: «como varón cristianísimo dejadas aparte todas las cosas del mundo sólo estuvo atento y se ocupó en lo que su alma convenía y en esto poseyó con mucho consejo y prudencia. Y mandando llamar su confesor, confesóse y recibió católicamente todos los sacramentos que debía y con mucha reverencia y devoción»³⁵. De tal modo fue así que, como afirmaba Desclot, su hijo, el infante Pedro, «no se'n partí tro que els àngels del cel vengren ab [...] alegria, qui li preseren l'arma del cors e la se'n muntaren al cel davant Déu»³⁶. En términos del propio don Jaime, una vez confesado, en «plena memòria, moltes vegades» y «ab grans llàgremes»³⁷, «pregam al dit infant en P. [don Pedro] [...], que ell nos faés portar, si moríssem, a sancta Maria de Poblet, on nós

³³ Esta muestra de dolor se hizo extensiva en Poblet, donde «tots ensems, ab grans professons e ab moltes oraciones, e grans plors, e plants e crits ell fo enterrat»: MUNTANER, *Crònica*, en SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, cap. XXVIII.

³⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador, «Exequias Regias en Valencia (1276-1410)», en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I, Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1923, pp. 231-232.

³⁵ MARINEO SÍCULO, Lucio, *Cronica d'Aragón, edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524)*, El Albir, Barcelona, [1524], 1974, fol. XXXIIIr.

³⁶ DESCLOT, *Crònica*, cap. LXXIII.

³⁷ JAIME I, *Libre dels feyts...*, pàr. 560.

*érem ja lleixats*³⁸. Los deseos del Conquistador fueron cumplidos, por lo que *«tots aquells qui eren bonrats acompanyaren lo cos e en cascun castell, vila o lloc on venien, així com d'abans lo solien reebre ab grans balls e ab grans alegres, així el reebien ab grans plors e crits e plants. Sí que ab aital dolor com oïts, lo cos fo portat a l'ordre de Poblet*³⁹, cenobio donde era tal la congregación de gente *«que enferrnitat era»*. Coincidiendo con el desconsuelo descrito por Bernat Desclot, *«ab grans professors e ab moltes oraciones, e grans plors, e plants e crits ell fo enterrat*⁴⁰ en una sepultura «muyt honrada» según expresión de la *Crónica de San Juan de la Peña*⁴¹. Desde luego, esta primera sepultura no mostraba su representación yacente sino que, al igual que la de su abuelo Alfonso II, consistía en una sencilla urna de madera forrada de terciopelo o de damasco y claveteada de metales preciosos. Del mismo modo, al igual que la de su ilustre predecesor, no se ubicaba en la llamada Capilla Real, sino en el mismísimo presbiterio de la iglesia⁴².

Si este enterramiento primigenio no presentaba figuración del rey, ¿a qué se debe su inclusión en el presente análisis? Entre otras respuestas, a la elección, por parte de Pedro IV, del monasterio de Santa María de Poblet como lugar de sepultura para

³⁸ *Ibidem*, p. 564.

³⁹ MUNTANER, *Crònica*, cap. XXVIII.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ORCÁSTEGUI GROS, Carmen, *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*. Edición crítica, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, cap. 36.

⁴² DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, pp. 186-188, p. 161. Otros autores indican que sólo eran de madera cubierta de terciopelo negro: PRADA, Fray Vicente, *Sepulcros de la casa R^l. de Aragón, Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona, Varones, Señores de Vassallos, Cavalleros, Obispos, Abades, y otros muchos, que descansen, y eligieron sepultura en el Insigne y R. Monasterio de Nr̄a S^{ta}. De Poblet, Orden del Cister. Elucidados por un indigno Monge de dicho R^l. Monast^o. Dedicados A la Concepcion Purissima de la Reyna y Emperatriz de los Cielos María S^{ta}. Nr̄a. Año 1692*, Biblioteca de Poblet, Ms. Arm. VI. C. 19.39., fol. 4r, o TODA I GÜELL, Eduardo, *Panteones reales de Poblet. Destrucción, envío de los fragmentos a Tarragona y abandono en los sótanos municipales, en 1854. Traslado al Museo Provincial en 1894, Restitución al monasterio en 1933*, Imprenta Suc. De Torres & Virgili, Tarragona, 1935, p. 5.

sí y para todos sus sucesores sin excepción. No cabe duda, a mi entender, de que esta decisión estaba condicionada, en gran parte, por albergar aquel cenobio populetano los restos mortales del Conquistador, por quien el Ceremonioso tanta admiración sentía.

Tras dedicar un interés especial para proporcionar a sus progenitores un sepulcro funerario digno, Pedro IV dedicó sus esfuerzos a su propia persona, pues muy pronto se ocupó de lo que, con el paso del tiempo, se convertiría en el panteón dinástico de los reyes de Aragón. El lugar escogido sería el monasterio cisterciense de Santa María de Poblet⁴³, opción que llevaba consigo el quebrantamiento de la tendencia franciscanista de los últimos miembros reales de la casa de Aragón. Las verdaderas 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 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 gloria⁴⁴.

La verdadera respuesta puede 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, dos de sus ilustres antepasados⁴⁵. Muy cerca se en-

⁴³ 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.

⁴⁴ 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, «abillior aliis», etc.*: MARÉS, *op. cit.*, 1952, doc. 52, pp. 202-204, y doc. 12, pp. 155-156.

⁴⁵ DEL ARCO, *op. cit.*, 1945, p. 288. El documento más antiguo que se conoce de Pedro IV en el que menciona su enterramiento en Poblet está fechado en Barcelona el 13 de agosto de 1340, aunque en el texto se alude a uno anterior promulgado en Zaragoza el 1 de marzo de aquel mismo año donde se confirma una concesión al abad de Poblet «por razón de dicha sepultura y túmulo que para nuestra obra mandamos allí construir y hacer»: MARÈS, *op. cit.*, 1952, p. 90.

contraba 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 a favor de su madrastra, Leonor de Castilla⁴⁶, 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 iglesia⁴⁷. Por otra parte, y lo que a mi modo de ver es más interesante, la elección pudo estar condicionada por la constatada devoción y estima que el monarca sentía hacia Jaime I quien, en sus últimos días y tras abdicar en el trono, había tomado el hábito cisterciense y había dispuesto ser sepultado en aquel monasterio⁴⁸. De hecho, no es difícil corroborar la fascinación del Ceremonioso 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*. No obstante, no se olvidará la hipótesis de Josep Vives concerniente a la creación del panteón de Santes Creus, que él creía resultado del desacuerdo entre Pedro III y su padre Jaime I a raíz del tratado de

⁴⁶ Antipatía puesta de manifiesto por VIVES I MIRET, Josep, «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus», en *Studia Monastica*, vol. 6, fasc. 2, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1964, p. 377.

⁴⁷ La referencia, fechada en 1366, hace constar además que el sepulcro debía colocarse tocando al coro y en el brazo sur, es decir, en el lado de la epístola: ALTISENT, Agustí, *Història de Poblet*, Abadía de Poblet, Espuga de Francolí, 1974, p. 265. Esta disposición paralela a los sarcófagos de Santes Creus ya fue advertida en *Las estatuas funerarias...*, 1946, p. 8; MARÈS, *op. cit.*, 1952, p. 38; o ESPAÑOL, *op. cit.*, 1992, p. 220.

⁴⁸ Aunque con ello contravenía su solemne promesa de enterrarse 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 en 1272: DEL ARCO, *op. cit.*, 1945, pp. 58 y 188.

Corbeil⁴⁹. 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 Grande. Finalmente, convendría recordar 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 Corona⁵⁰.

Como ya se ha adelantado, fallecido monje profeso el 27 de julio de 1276, el rey Jaime I fue enterrado dentro de una sobria urna en el presbiterio de la iglesia de Poblet. Su sepultura fue renovada, hacia 1366 de acuerdo con Bracóns i Clapés⁵¹, con cambios que afectaron a su localización y estructura. Así, ahora ubicado en la llamada Capilla Real y sobre un arco estribo entre los pilares del crucero, el rey don Jaime fue representado al principio, tal y como especifican los documentos, con una yacente «*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*»⁵². Al cabo de cuatro años, en 1370, Pedro IV ideó 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*»⁵³. Es decir, una «de

⁴⁹ VIVES I MIRET, *op. cit.*, 1964, p. 360.

⁵⁰ MOLINS, José Luis, «Poblet», en FORTÚN (Dir.), *op. cit.*, 1998⁴, p. 375.

⁵¹ BRACÓNS I CLAPÉS, Josep «Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus». L'escultura al servei del Cerimoniós en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo nº 24, Barcelona, 1989, p. 219.

⁵² ALTISENT, *op. cit.*, 1974, p. 274.

⁵³ RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsímil de l'any 2000)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908, vol. I, doc. 235, pp. 226-228. También en MARÉS, *op. cit.*, 1952, Barcelona., doc. 35, pp. 183-185.

*modu regis coronati*⁵⁴ o con todos los ornamentos reales de acuerdo con el padre Finestres⁵⁵, 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*»⁵⁶. También consta en la documentación que la primera imagen yacente realizada para la sepultura del Conquistador se destinó, finalmente, a la sepultura de Alfonso II, decisión que pone de manifiesto, y corrobora, el escaso valor retratístico que, por entonces, se daba a este tipo de figuraciones⁵⁷.

⁵⁴ DEL ARCO, *op. cit.*, 1945, p. 166.

⁵⁵ Sin especificar más: FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime, *Historia del Real Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, catálogo de abades y memorias cronológicas de sus gobiernos, con las de papas, reyes y abades generales del Císter tocantes a Poblet dividida en cinco libros (1753)*, vol. I, Orbis, Barcelona, 1948, vol. III, p. 299.

⁵⁶ MARÉS, *op. cit.*, 1952, doc. 35. Citado en BRACÓNS, *op. cit.*, 1989, p. 219.

⁵⁷ «*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, *op. cit.*, 1952, doc. 35, pp. 183-185. En Italia las cosas fueron muy distintas. Ya en el siglo XIII, en época de Federico III, se había observado un cierto cambio en este aspecto individualizador 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. El primer caso fue 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 seguido por Clemente IV en Viterbo. Más información en CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris, 1993, pp. 11-13.

II

SOPORTES DE VALOR JURÍDICO:
LA ICONOGRAFÍA DE JAIME I EN LA NUMISMÁTICA
Y LA SIGILOGRAFÍA

«En nom de nós e ab segell novell que ens faeren fer, que manàssem Cort a Lleida, de catalans e d'aragoneses»

(Jaime I, *Libre dels feyts del rei en Jacme*, pár. 11)

También destinadas a ofrecer la *imago regis*, pues la aceptación de los postulados retratísticos no se observa hasta el siglo XVI, las monedas se configuran como la más temprana y evidente manifestación de autoridad regia encaminada al enaltecimiento de la institución monárquica. Como vehículo de propaganda del rey, pues la imagen en ella inserta era comprendida como signo de autoridad y poder, alcanzó una extraordinaria difusión de naturaleza legal sólo compartida con los sellos una vez que adquirieron un carácter validatorio. De hecho, la sigilografía se había configurado como un espléndido soporte de iconografías por alcanzar a un número casi ilimitado de personas en un espacio geográfico también indefinido, porque gozó de una gran difusión. Muy explícito era, en este sentido, John Steane⁵⁸, quien la advertía como el más poderoso medio para proyectar la imagen del rey, pues el resto de representaciones realizadas en otros géneros artísticos como la escultura, la pintura o la miniatura eran, por lo general, de carácter estático.

Conocedor de su gran potencial y sin duda condicionado por la necesidad de organizar y unificar sus vastos dominios, aunque dotándolos también de cierta autonomía tras las conquistas de Mallorca y Valencia, el Conquistador se sumergió en una intensa labor iconográfica que, afectando a ambos soportes jurídicos, reafirmaba su poder ante sus súbditos.

⁵⁸ STEANE, John, *The Archaeology of the Medieval English Monarchy*, B. T. Batsford Ltd., London, 1993.

II.1. Numismática

En el terreno numismático conviene destacar la importante actividad monetaria promovida por don Jaime, y más si se tienen en cuenta los escasos cambios iconográficos introducidos por su padre Pedro II, relativos todos ellos a insignias, en concreto vestiduras y coronas. A pesar de seguir con el tipo acostumbrado *busto de perfil / cruz* –fuera ésta procesional o no– en todos sus territorios, aportó variaciones significativas.

En primer lugar, rescató la tarea unificadora que había sido propia de su abuelo Alfonso II y volvió a adoptarla en 1247 mediante una nueva acuñación, expedida en la ceca de Valencia, destinada a sus nuevos territorios conquistados: Valencia y Mallorca. De terno⁵⁹, e igual para ambos reinos siguiendo el modelo provenzal, esto es *busto coronado de perfil* –a derecha o a izquierda⁶⁰– / *cruz procesional*, asumía con ello una clara política de unificación monetaria al ordenar que su circulación



Fig. 3. *Diner* de Jaime I. Valencia. Anverso y reverso. Post. 1247.

⁵⁹ Denominada así por ser tres los marcos de plata que entraban en el riel para batirla: MATEU Y LLOPIS, Felipe, *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anubar, Valencia, 1977, p. 130.

⁶⁰ Las emisiones realizadas en 1247-1249 llevan, indistintamente, busto a derecha o a izquierda, mientras que las de la segunda emisión, en 1271, sólo ofrecen el busto a izquierda. Véase CRUSAFONT I SABATER, Miquel, «Diners de València i diners d'Alacant. Les primeres emissions», en *IV Congreso Nacional de Numismática*. Comunicaciones, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, p. 309.

fuese exclusiva para aquellas tierras recientemente adquiridas⁶¹. Al margen del anverso, cuya efigie coronada se rodea por la leyenda: IACOBVS REX, destaca el reverso, cuya alta cruz, que reza la leyenda VALE – NCIE, sobrepasa los límites del campo, albergue, únicamente, del ornamentado poste. El elevado número de moneda batida por Jaime I junto a sus compromisos adquiridos influyó, de forma notable, en la escasez de emisiones por parte de sus sucesores. De hecho, el gran parecido de sus últimas piezas con las de Alfonso V, dos siglos más tarde, ha hecho pensar a los historiadores en una emisión continua aunque inmovilizada si bien, como apuntaba Miquel Crusafont⁶², el arcaísmo en el tipo de letra de las leyendas obliga a mantener cierta cautela al respecto⁶³.

En segundo lugar, en 1258 decidió crear una nueva moneda barcelonesa, que también establece de terno y con la cabeza del rey coronada, tal y como mostraban las acuñaciones de Valencia y Mallorca, para diferenciarla de la moneda ya existente, el *doblenç*⁶⁴. Si bien su anverso no presenta impor-

⁶¹ Álvaro Campaner advirtió que, aunque Jaime I creó esta moneda en Valencia para que circulara también, exclusivamente, en el reino de Mallorca, en el mismo día de la promulgación del privilegio mallorquín en el que se autorizaba a los jurados de la ciudad y reino de Mallorca para dicha acuñación, ya el 10 de abril de 1300, se expidió otro documento en el que se prevenía del valor de las monedas extrañas circulantes, lo que demostraba que la prohibición del curso de especies extranjeras hecha en tiempos de Jaime I, no pudo cumplirse. Más detalles en CAMPANER Y FUERTES, Álvaro, *Numismática Balear. Descripción histórica de las monedas de las islas Baleares, acuñadas durante las dominaciones púnica, romana, árabe, aragonesa y española*, Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca, 1879, p. 110.

⁶² CRUSAFONT, *op. cit.*, 1980a, p. 303.

⁶³ La teoría de la inmovilización fue propuesta por Mateu i Llopis conforme cita *ibidem*, p. 303.

⁶⁴ Son *òbols* y *diners* cuya ley era de dos *diners* de plata, particularmente el emitido por Jaime I en Barcelona: CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Història de la Moneda Catalana. Interpretació i criteris metodològics*, Crítica. Grijalbo Mondadori, Madrid, 1986, p. 180. En ellas se aprecia un *escudo con palos de Aragón* –dos o tres palos, dependiendo de los casos– / *cruz*, según se observa en CRUSAFONT I SABATER, Miquel, «Acuñaciones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna», en *Catálogo General de las monedas españolas*, vol. IV, ed Vico y Segarra, Madrid, 1992, p. IV.76, n^{os} 304-307.



Fig. 4. *Diner* de Jaime I. Barcelona. Anverso y reverso. Post. 1258.

tantes novedades, el reverso muestra una gran cruz⁶⁵, ya presente en las acuñaciones de Pedro II, en cuyos cuarteles se reproducen los tres puntos, adoptados también de los *sterlings* ingleses⁶⁶, y los aros algo tradicionales en la acuñación barcelonesa⁶⁷. Mediante estos cambios, al anverso típico de la moneda provenzal se le añadía un nuevo reverso que no cumplía otra función que la de otorgar una nueva identidad a la acu-

⁶⁵ La gran cruz fue adoptada por los ingleses a mediados del siglo XIII. Esta transformación de la cruz se debe, probablemente, al interés por dificultar los recortes de las piezas: GRIERSON, Philip, *Monnaies du Moyen Age*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1976, p. 170.

⁶⁶ Concretamente de los *Sterlings* de Enrique III, en dos de cuyos cuarteles emergían estos tres pequeños puntos: MATEU Y LLOPIS, Felipe, *Les relacions del Principat de Catalunya i els Regnes de València i Mallorca amb Anglaterra i el paral·lelisme monetari d'aquests països durant els segles XIII, XIV i XV*, Societat Castellonenca de Cultura, Castelló de la Plana, 1934, p. 30. De hecho, la circulación de moneda inglesa no era extraña en los territorios de la Corona; cierta documentación indica la existencia de moneda inglesa en los intercambios comerciales en tiempos de Pedro II (1196-1213). Véase BOTET I SISÓ, Joaquín, *Les monedes catalanes*, 3 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1911. Se ha consultado la reedición del mismo Institut d'Estudis Catalans del año 1976, vol. II, p. 34.

⁶⁷ Es decir, aquellos círculos que se suponen degeneración de las letras del nombre Oto que ya se apreciaban en monedas de Barcelona de Ramón Berenguer I (1035-1076), cuyos círculos recordaban el monograma del nombre ODDO, con cuatro letras o tres, ODO, del rey Eudes, esto es, Oto: BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, «Interpretación del usatge "solidus aureus"», en *Obra Completa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1972, p. 61.

ñación, con lo que se originaba un nuevo tipo de amonedación en los territorios de la Corona de Aragón. Tal y como apuntaba Mateu i Llopis, la renovación más importante introducida en este nuevo tipo monetario fue «haber aceptado en definitiva la cruz equilateral extendida en todo el campo del reverso por la moneda de Jaime I. Este fue el inicio de otras imitaciones o derivaciones de este tipo de cruz»⁶⁸. En cuanto a sus leyendas, como viene siendo acostumbrado en las monedas barcelonesas, se muestra el lugar + BARCINO en el anverso y la autoridad – IA – CO – B'R – E X: – en el reverso⁶⁹.

En tercer lugar, Jaime I introdujo también algunos cambios en las piezas aragonesas⁷⁰. Por más que su busto guarda gran similitud con el emitido por su padre Pedro II, pese a las mínimas diferencias en peinado, corona y orden de la leyenda⁷¹, el busto, de medio cuerpo, remite claramente por sus vestiduras a los *dineros* de Alfonso II. Lo más interesante es, sin embargo, la novedad en el reverso: una gran cruz de doble travesaño campea en toda su superficie. Tipología ya empleada en la numismática bizantina del siglo V y rápidamente acogida en la visigoda tras Leovigildo⁷², confirma, de nuevo, la ulterior adaptación

⁶⁸ Si bien esta cruz ya fue adoptada por Alfonso II y continuada por Pedro II: MATEU, *op. cit.*, 1934, p. 33.

⁶⁹ Tradicionalmente, tanto en Aragón como ahora en Provenza y Valencia, el nombre del rey figura en el anverso de la moneda, mientras que en territorio barcelonés, fundamentalmente a partir del llamado *diner del liri* o *dinero del liri* de tiempos de Ramón Berenguer II y Berenguer Ramón II, la leyenda figura al revés, como también se aprecia en algunos casos navarros, sobre todo a partir de Teobaldo I (1234-1253). Obsérvese en CRUSAFONT, *op. cit.*, 1992, pp. IV.64 y IV.65, n^{os} 226 y sig.

⁷⁰ Se trataría de la moneda jaquesa sobre la cual Jaime I juró en las cortes de Monzón que no alteraría su valor, peso y ley. Remito a ZURITA, Jerónimo, *Anales de Aragón (1572)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, lib. III, cap. XXVI.

⁷¹ En la presente pieza figura ARA – GON en el anverso y : IACOBVS REX en el reverso, a la «manera» barcelonesa.

⁷² Una moneda de Recaredo I (586-601) muestra en su reverso una cruz de doble travesaño sobre un globo. Véase figura 110 en ENGEL, Arthur y SERRURE, Raymond (1890), *Traité de Numismatique du Moyen Age*, Arnaldo Forni Editore, Paris, 1890, vol. I, p. 43. Que este motivo iconográfico no había desaparecido en la numismática posterior lo prueban, por ejemplo, acuñaciones como las del ducado y consulado de Amalfi, en cuyos reversos campeaban grandes cruces de este tipo.



Fig. 5. Dinero de Jaime I. Aragón. Anverso y reverso.

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? Sabido es que la iconografía de inspiración cristiana ideada por Constantino remitía a sus propias preocupaciones políticas, con lo que supeditaba la fe a las necesidades del Estado⁷³. Así, al igual que aquel emperador había ideado y escogido este símbolo con finalidad práctica de protección para él y su ejército, los príncipes occidentales fijaron también en sus iconografías el modelo bizantino. Si bien el lábaro había sido el tipo mayormente empleado en los territorios, la cruz de doble travesaño también había aparecido en algunos monedajes incluso peninsulares, como es el caso de un *dinero* de Fernando II de León (1157-1188)⁷⁴, que aunque ciertamente es un caso excepcional por su rareza⁷⁵, debe ser tenido en cuenta ya que su tipología *busto de perfil coronado* a la

⁷³ Más información en GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, [1979], 1994, pp. 45 y sig.

⁷⁴ Acuñado en Toledo. La descripción de la misma concreta: «cruz patada sobre vástago con brazos». Aparece fotografiado con el nº 100 en ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa. Siglos XI al XV*, vol. III, Colección Catálogo General de las monedas españolas, Vico-Segarra, Madrid, 1998, pp. III.35 y III.36.

⁷⁵ Desconozco los motivos por los cuales el rey leonés decidió emplear este tipo de cruz en el reverso de algunas de sus monedas.

izquierda / *cruz de doble travesaño* es prácticamente 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, pudo también influir en la decisión, ya que existen acuñaciones húngaras contemporáneas que muestran este mismo elemento en alguna de sus caras⁷⁶. O, tal vez, las intensas relaciones con Sicilia, entre cuyos frutos cabe destacar el matrimonio del primogénito Pedro III con Constanza, la hija de su rey Manfredo⁷⁷. 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»⁷⁸ o a una muestra de la dependencia del reino aragonés a la Santa Sede⁷⁹, tiene que entenderse la adopción esta nueva tipología crucífera como evidencia visual de algún contenido profundo,

⁷⁶ Tradicionalmente, al sur y sudeste de Hungría se extendía el Imperio Bizantino, lo que favorecía una clara importación de sus iconografías bizantinas al territorio vecino: GRIERSON, *op. cit.*, 1976, p. 149. Igualmente, algunos autores han señalado la importancia de la política de los enlaces matrimoniales como vía de transmisión de influencias artísticas bizantinas: OCÓN ALONSO, Dulce, «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII», en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. 1-6 de octubre, 1990*. Seminario Alfonso VIII y su época, 1990, p. 315, n. 37. Sobre monedas húngaras que portan grabadas cruces de doble travesaño, remito a ENGEL y SERRURE, *op. cit.*, 1890, vol. II, pp. 886-888.

⁷⁷ En territorio siciliano circulaban los *ducatis*, acuñación original introducida por Roger II (1130-1154) en 1140, en cuyo anverso figuraban el propio Roger II con su primogénito, el duque Roger de Apulia y, entre ambos, una gran cruz de doble travesaño. Véase GRIERSON, *op. cit.*, 1976, figs. 236 y 137. El bizantinismo en estas acuñaciones es, también, evidente.

⁷⁸ CRUSAFONT I SABATER, Miquel, «Notes sobre el diner jaqués», en *II Simposi numismàtic de Barcelona*, Asociación Numismática Española, Barcelona, 1980b, pp. 257-266.

⁷⁹ BELTRÁN VILLAGRASA, Pío (1951), «Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición», en *Caesaraugusta*, nº 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1951, pp. 441 y sig. Sería muy extraño que, tal y como escribe Miquel Crusafont, Jaime I hubiese decidido recordar en su nuevo numerario la, para él, indigna infeudación hecha por su padre Pedro II el Católico a Roma: CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*, Vico, Madrid, 1982, p. 82. Y si así fuera, ¿por qué el monarca leonés empleó también este mismo signo en el reverso de una de sus monedas?

quizás relacionado con el antiguo significado simbólico bizantino y, en consecuencia, con las guerras de cruzada que Jaime I protagonizó tan encarecidamente, lo que, como se sabe, le valió el sobrenombre de Conquistador.

Así, el monarca debió de 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 exteriores⁸⁰, utilizando para ello el tipo ya frecuente de *busto de perfil* coronado, a derecha o a izquierda / *cruz*, que adoptará diversas formas según las acuñaciones se realicen en Valencia, Barcelona o Aragón. Característica de su política monetaria será la adopción de un mismo tipo iconográfico en el anverso de todas sus emisiones: la representación del monarca tocado con una visible corona, insignia regia por excelencia; figuración que, por otra parte, se mantendrá constante en casi todas las emisiones posteriores⁸¹. Pese a no haber aclarado las causas que originaron la adopción de la cruz de doble travesaño en las acuñaciones de Aragón, lo que sí es evidente que el rey escogió distintos reversos para identificar cada uno de los territorios en los que se emitía la moneda: cruz procesional en Valencia, cruz cantonada por aros y tres puntos en Barcelona, y cruz de doble travesaño en Aragón.

II.2. Sigilografía

La incorporación de nuevos territorios, derivada de la ávida política conquistadora de Jaime I, también tuvo interesantes ecos iconográficos en el terreno de la sigilografía. En primer lugar, y en contraposición a la novedad protagonizada por

⁸⁰ BALAGUER, Anna M^a; GARCÍA, Manuel y CRUSAFONT I SABATER, Miquel, *Historia de la moneda catalana*, Caja de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 63.

⁸¹ La persistente imagen regia en estas monedas provocó que en la documentación escrita se refiriera a ellas con el nombre *coronats*: MAROT I SALSAS, Teresa, «La moneda medieval, moderna i contemporània. Els bitllets», en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 12, Disseny. Vestit. Moneda i Medalles, L'Isard, Barcelona, 1997, p. 263.

el uso del cetro introducido en las improntas céricas por su padre Pedro II, abandonó el uso de aquella insignia devolviendo a la espada su arraigado protagonismo, hecho que, quizás, debería de ponerse en relación con el carácter bélico del joven monarca. Fue precisamente esta acción conquistadora la que favoreció la sorprendente colección de moldes sigilares que, muy abundantes, se veían progresivamente obsoletos conforme avanzaban las conquistas. De hecho, Ferran de Sagarra agrupó las improntas emitidas por Jaime I en tres períodos que no hacen sino reflejar su actividad victoriosa: desde los inicios de su reinado hasta la conquista de Mallorca en 1230, desde aquel año hasta la toma de Valencia en 1238, y desde la incorporación de Valencia hasta el año de su muerte⁸². Evidentemente, las leyendas se hicieron eco de la nueva posición política del rey, de modo que los sellos de su primer período rezan + S : I : REG : ARAG : COMIT : BARCH : ET : DNI : MONTIS PL⁸³, mientras que los de su segunda época explican IA : REG : ARAG 7 REGNI : MAIORICARVM COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MONTIS · PLI⁸⁴ intitulándole, los de su tercera etapa, +: S : IACOBI : DEI : GRA : REG : ARAGON : ET : MAIORICAR' : ET : VALENCIE COMITIS : BARCHI : ET : URGELLI : ET : DNI : MONTIS : PESSVL⁸⁵.

Sus sellos mayores o *flabones* prosiguen con el tipo iconográfico tradicional, esto es, representación *entronizada* en el

⁸² DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran, *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, n.º 29 de 1908*, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona, 1908, p. 5. El autor mantuvo esta misma agrupación en su monumental catálogo sigilográfico posterior DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran (1916-1932), *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, 3 vols., Estampa d'Henrich, Barcelona, 1916-1932, p. 107.

⁸³ Esto es, «+ *Sigillum Iacobi regis Aragonum comitis Barchinone et domini Montispessulani*».

⁸⁴ Es decir, «+ *Iacobi regis Aragonum et regni Maioricarum comitis Barchinone et Urgelli et domini Montispessulani*».

⁸⁵ Con lo que añadía su reino de Valencia, esto es, «+ *Sigillum Iacobi Dei gracia regis Aragonum et Maioricarum et Valencia comitis Barchinone et Urgelli et domini Montispessulani*».



Fig. 6. Sello mayor de Jaime I. Anverso y reverso. 1220 y 1226.

anverso y *ecuestre* en el reverso, si bien se observan ciertas particularidades que no sólo los aglutinan sino que también los singularizan como propios de Jaime I. Con respecto a los anversos, ya desde el principio, el rey figura sentado en un trono espléndidamente ornamentado la mayor parte de las veces. De banco o de escaño y trabajado con innumerables molduras e incisiones, el sitio real ofrece un amplio respaldo reticulado que, enmarcado por esbeltas columnas rematadas por pomos, aparece coronado por sucesión de distintos motivos vegetales. El soberano, siempre vestido con ropa larga, muestra el pomo con su mano izquierda alzada y empuña, con su derecha, la espada que, en todos los casos, descansa horizontalmente sobre sus rodillas.



Fig. 7. Sello mayor de Jaime I. Anverso y reverso. 1231.

Importante cambio en la factura sigilar es el presentado en los anversos de los sellos mayores abiertos inmediatamente después de la conquista de Mallorca, hacia los años 1231 y 1232. Con canon mucho más alargado y con formas tendentes a la geometrización, el soberano, pese a mantener la misma actitud que en los sellos precedentes, parece vestir dalmática algo más corta que la ropa de debajo y, quizás, palada. La ausencia del manto no merma la magnanimidad del personaje, pues la riqueza del trono suple con creces, en lo que a suntuosidad se refiere, a la soberana prenda. Sin embargo, a partir de 1238 y hasta 1276⁸⁶ el rey emite un nuevo tipo inspirado, sin duda, en la figuración comprendida en los anversos de las bulas de plomo. Así, el monarca, que siempre figura mostrando el globo con su mano izquierda y empuñando la usual espada con su mano derecha, se muestra esta vez vistiendo las prendas acostumbradas⁸⁷ mientras se sienta sobre un trono de banco que destaca, sobre el resto, por la carencia de respaldo, con lo que parecía volver a una línea más tradicional, en cierto modo afrancesada⁸⁸.

⁸⁶ Según deduce Ferran de Sagarra tras diversas pesquisas: DE SAGARRA, *op. cit.*, 1916-1932, p. 207, n. 1.

⁸⁷ Esto es, túnica o ropa de debajo, túnica o dalmática sobre la precedente y manto. Puede observarse que en este caso la prenda de encima, es decir, la dalmática, es mucho más ancha que las empleadas hasta entonces, característica que también se aprecia en otros sellos de la época, como por ejemplo en los franceses. Véase DEMAY, Germain, *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux. Réproduction en fac-similé de l'édition de 1880*, Berger-Leurault, Paris, 1978, pp. 79-80. Igualmente, el manto ya no se abrocha a un lado dejando al descubierto uno de los hombros sino que, mediante una cincha, cuelga simétricamente a ambos lados liberando los dos brazos del soberano.

⁸⁸ Desde Enrique III (1216-1272) los sellos reales ingleses también mostraban los tronos de los soberanos repletos de ornamentación inserta en el estilo gótico: DELAROCHE, Paul (Dir.), *Trésor de Numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes. Les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire. Sceaux des rois et reines d'Angleterre*, Didier et C^{ie} Libraires-Éditeurs, Paris, 1858, láms. IV y sig. Los sellos de Francia, sin embargo, nunca mostraron este tipo de decoración en los solios regios. Véase el catálogo de DELAROCHE, Paul (Dir.), *Trésor de Numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes. Les plus intéressants sous le rapport de l'art et de l'histoire. Sceaux des rois et reines de France*, Didier et C^{ie} Libraires-Éditeurs, Paris, 1858.



Fig. 8. Sello mayor de Jaime I. Anverso y reverso. 1238-1276.

Los reversos de estos sellos mayores ofrecen, como ya se ha adelantado, la imagen *ecuestre* del soberano quien, cabalgando hacia la izquierda y ataviado con completo arnés, se exhibe por vez primera coronado y precedido por una estrella, dos particularidades que no hacen sino despertar mayor interés con respecto a estas singulares piezas. Aunque no es este el momento para explicar los consabidos contratiempos del Conquistador concernientes a su coronación, conviene advertir una serie de cuestiones por ser precisamente quien iniciase el uso de la corona como complemento de la armadura en las representaciones *ecuestres*. Es conocido que Inocencio III había otorgado en 1205 un documento a través del cual permitía a los reyes aragoneses ser coronados en Zaragoza por mediación del metropolitano, aunque siempre, derivado de los compromisos contraídos por Pedro II el Católico (1196-1213), acatando y renovando la, desafortunada para los aragoneses, condición de vasallaje⁸⁹. Es sabido también que Jaime I, aunque aspirando a unas condiciones menos desfavorables para su dignidad real, nunca renunció a la idea de ser coronado por el Sumo Pontífice, por lo que, entre otros méritos, dedicó gran

⁸⁹ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Anubar, Valencia, 1975, pp. 77-78.

parte de su vida a realizar meritorias acciones contra los infieles. De esta forma la trayectoria del rey de Aragón, al igual que su propia iconografía, no hizo sino demostrar que, pese a no haber sido coronado al principio de su reinado⁹⁰, no sólo mantuvo firme su deseo de realizar este solemne ceremonial junto al Papa, sino que además empleó esta insignia en todas sus imágenes figurativas e, incluso, la aportó en representaciones hasta entonces carentes de dicho elemento simbólico regio. ¿A qué pudo deberse dicha aportación? A este respecto, es interesante comprobar que los primeros sellos en los que aparece el monarca *ecuestre* lo hace portando el tradicional yelmo plano o ligeramente cóncavo en su parte superior engalanado con los usuales lambrequines y que, conforme avanza el tiempo, va incluyendo esta regalía en este tipo de figuraciones. Resultaría perfecto comprobar una sustitución progresiva del casco a la corona, pero las evidencias materiales, sorprendentemente, no lo permiten; la matriz de una bula emitida entre 1231 y 1238 todavía muestra al soberano cubierto con el yelmo de guerra, si bien la generalización de la corona en los soportes sigilares del Conquistador continúa siendo una clara evidencia. Todo induce a pensar que el cambio se debió más a la inserción en una corriente estética que a un verdadero trasfondo ideológico enmarcado por los problemas suscitados con motivo de su deseada coronación, y todavía más si se tiene



Fig. 9. Sello menor de Jaime I. Sin fecha.

⁹⁰ El rey ni aceptaba las condiciones impuestas tras la coronación de su padre, ni se atrevía a coronarse por cuenta propia, pues con ello usurpaba lo que era considerado como prerrogativa de la Sede Apostólica: *Ibidem*, p. 78.

en cuenta que en el vecino reino castellano-leonés Fernando III (1230-1252) comenzaba a emplear la corona real en el yelmo⁹¹ y que el ya mencionado rey inglés Enrique III (1216-1272) también la había incorporado a su testa regia en sus figuraciones como jinete⁹².

Se adelantaba que la segunda innovación protagonizada por las superficies sigilares ecuestres de Jaime I era la inclusión de una estrella de seis u ocho puntas en el cuadrante superior izquierdo del campo, nuevo elemento que gozó de gran éxito al figurar también en las improntas de sus sucesores hasta tiempos de Juan I, quien finalmente decidió eliminarlo⁹³. ¿A qué responde la colocación de este singular astro en los sellos del rey de Aragón? Lo cierto es que en territorio peninsular la primera impronta de la que se tiene constancia con la presencia de una estrella data de 1220 y pertenece, precisamente, a Jaime I⁹⁴. Diversos son los autores que le atribuyen un signifi-

⁹¹ Sello nº 40, datado en 1231. GUGLIERI NAVARRO, Araceli, *Catálogo de sellos de la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, 2 vols., Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Archivo Histórico Nacional, Madrid, 1974, p. 34.

⁹² DELAROCHE, *op. cit.*, 1858b, lám. IV, sellos nº 2 y 3.

⁹³ Hace algún tiempo se afirmó que su desaparición coincidía con un cambio en el sentido en el que cabalgaba el rey que, por evidente influjo francés, pasaba a marchar a la derecha –CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, «Sello de plomo de Jaime I», en *Cataluña Medieval*, Lunweg, Barcelona, 1992, p. 114, p. 115–. Pero fue Pedro IV quien optó por dicha transformación aunque, tras realizarla, mantuvo la estrella que precedía al soberano. La vía a través de la cual llegó esta influencia franca a la cancillería de la Corona de Aragón fue matizada en SERRANO COLL, Marta, «El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso», en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma, del 20 al 23 de octubre de 2004*, Comité Español de Historia del Arte, Sección de Historia del Arte, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004 (en prensa).

⁹⁴ Otros ejemplos cercanos los encontramos ya algo más avanzados en el tiempo. Concretamente en 1231, el cabildo de Salamanca empleó un sello en el que figuraba la Virgen entronizada y flanqueada por estrellas. Hacia 1258, una impronta del cabildo de Tarazona portaba la escena de la Anunciación, en donde el Espíritu Santo se mostraba bajo la forma de una estrella. A partir de 1272 el sello del maestre de la orden de Santa María de España exhibía una gran estrella cuyo núcleo aparecía cuartelado con castillos y leones contrapuestos. Igualmente, el cabildo de Cartagena, en un sello de parecidas características, reservaba el campo de esta estrella a la Virgen sedente. FUENTES ISLA, Benito, «La imagen de la Virgen en los sellos (Estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV)», en

cado místico, simbolismo que se apoya en la propia literatura de la época⁹⁵, aunque por el momento nadie ha intentado dar una explicación sobre la introducción de este cuerpo celeste que, valga decir, no parece que haya despertado la curiosidad de los investigadores a pesar de permanecer acompañando al soberano aragonés durante más de una centuria⁹⁶. La búsqueda de precedentes sigilares con dicho elemento ha sido infructuosa, como ya se ha manifestado, si bien los contemporáneos que sí lo aportan testifican la superioridad numérica de los sellos eclesiásticos referidos a Santa María lo que parece aseverar que el astro poseía un significado simbólico religioso

Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, año XXVI, octubre-diciembre, n^{os} 10, 11 y 12, 1922, pp. 495-526 y año XXVII, julio-septiembre, n^{os} 7, 8 y 9, 1923, pp. 320-340. No obstante, no hace referencia a la estrella Felipe Mateu Llopis, en «Tipología religiosa diplomática, sigilográfica y monetar en la Corona de Aragón», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de las ciencias histórico-eclesiásticas*, XXVIII, Balmesiana, Madrid, 1955, pp. 385-394.

⁹⁵ La estrella como guía se encuentra en pasajes evangélicos muy conocidos, como los relacionados con los Reyes Magos y, conforme a los estudios de Evans, remite a la más remota antigüedad. Henri Focillon recordaba que en los monumentos sumerios el tema de la Adoración ya se encontraba acompañado por este elemento celeste: FOCILLON, Henri, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 94. No obstante, Juan Menéndez Pidal explicaba que no era sino una representación de la Virgen María. Como muestra de ello aludía a las propias *Cantigas* de Alfonso X, cuyos versos contenidos en la número CCCXXV cantan: «*Con deleit' a Virgen Santa a nome Stela do día; ca assi pelo mar grande come pela terra guía*»: MENÉNDEZ PIDAL, Juan, «Noticias de la orden de Santa María de España», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tom. XVII, p. 161. Igualmente, Balaguer cita algunos versos del *Virolay*, que, datados como obra del siglo XIII, dicen: «*Rosa plascent, soleyl de resplandor, Stela fuscent, joyelb de Sante amor*»: BALAGUER, *Historia de los trovadores*, vol. VI, p. 230. Ambos autores citados en FUENTES, *op. cit.*, 1922-1923, pp. 514 y 523, respectivamente. Anterior, aunque foráneo, es uno de los himnos dedicados a la Virgen más famosos en la Edad Media, el «*Ave Maris Stella*», que ha sido adscrito a San Bernardo y a Venantius Fortunatus y que ya era de uso común en el siglo IX según noticias de KIPLING, Gordon, *Enter the King. Theater, Liturgy and Ritual in the Medieval Civil Triumph*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 170.

⁹⁶ Aunque conforme avanza el tiempo se logra encontrar en otros sellos laicos, como en los del infante Federico, hijo de Pedro III y luego rey de Sicilia, en 1294; en los de Ramón Folch, vizconde de Cardona entre 1296 y 1309; en los de Ponç de Ribelles en 1296; o en los de Pons Hugo IV conde de Ampurias, entre 1300 y 1309. Vid. DE SAGARRA, *op. cit.*, 1916-1932, vol. I, n^o 188, y vol. II, láms. CXXI n^o 2069, CCXIV n^o 2717 y LXXX n^o 252.

a Ella referido⁹⁷. No sería extraño que Jaime I, fervorosamente devoto de la Virgen como demuestran varios pasajes de su *Libre dels Feys*, empleara la estrella como símil de María guiándole en sus hazañas contra los infieles. En este sentido son muy clarificadores los términos que utilizaba el Conquistador en su invocación en el día de la fundación del monasterio cisterciense de Santa María de Benifazà (Castellón) que había instituido bajo la advocación de María para que, en términos de Manuel Beti, «la Estrella del mar lo sea también por tierra para él y su ejército»⁹⁸. Por otra parte, exhortaciones como «*Sancta*

⁹⁷ Recuérdese las ya citadas piezas sigilares del Cabildo de Salamanca, con la Virgen entronizada entre dos estrellas; la de la Orden de Santa María; que exhibía una enorme estrella; y la del cabildo de Tarazona, con la citada Anunciación. Valga, del mismo modo, la impronta del obispo don Geraldo de Solsona, quien en 1297 mandó hacerse figurar orando ante la Virgen y el Niño custodiado, en su parte superior, por un astro, o el sello capitular de Calatayud, cuya superficie, grabada en 1301, mostraba la Asunción de la Virgen que, flanqueada por cuatro ángeles ascendía hacia los alcázares del cielo, representados por el sol, la luna y una estrella. Ambos fotografiados en FUENTES, *op. cit.*, 1922-1923, parte I, pp. 522-523 y parte II, p. 337. El precedente más remoto tiene que encontrarse en algunas piezas sigilares del Bizancio preiconoclasta, pues la temática más frecuente, la de la Virgen, se encontraba a veces flanqueada por un par de motivos simples, como la estrella. Uso interrumpido por los iconoclastas, en lo sucesivo la Virgen se mostrará figurada flanqueada por, normalmente, motivos cruciformes: OIKONOMIDÈS, *Nicolas Byzantine lead seals*, Dumbarton Oaks, Washington D. C., 1985, p. 10. Tampoco se han constatado ejemplos en la sigilografía de Hungría, pues Mateu y Llopis nada dice sobre ellas, aunque sí halla parecidos en lo que a arquitecturas se refiere: MATEU Y LLOPIS, Mateu, «El «rex Hungarie» y el «rex Valencie». Sincronismos monetarios y sigilográficos (en torno a doña Violante de Hungría)», en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Jaime I y su época, vol. III, 3-5, Zaragoza, 1979, pp. 545-555.

⁹⁸ BETI Prbo., Manuel, «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. 1ª parte*, Stampa d'en Francisco Al-tés, Barcelona, 1909, p. 414. Sin duda, esta invocación estaba basada en las advocaciones de la Virgen que ya se encuentran recopiladas y explicadas en un códice del siglo XII del Archivo de la Corona de Aragón (Códices de Ripoll, nº 193). La referida a la Virgen como estrella, recogida en los fols. 17v-18r, dice así: «*Stella maris Dei mater dicitur, quia sicut stella pliadum in maris nautis errantibus crebro apparet, et suo signo eos ad potatum perducit por / tum, sic beata Uirgo suis meritis et precibus genus humanum in periculoso mari buius mundi submersum perducit ad portum regni celorum. Ante quam hec stella in hoc mundo oriretur, totus mundus Deum ignorans, diabolum etiam in idolis adorans, tempes-*

*Maria, Sancta María*⁹⁹ puestas en boca del rey y de sus huestes antes de conquistar Mallorca o expresiones como «*Ajudanos Sancta Maria, Mare de Nostre Senyor*»¹⁰⁰ o «*e nós pregàvem Sancta Maria de ço que nós desitàvem*»¹⁰¹ abundan entre sus líneas¹⁰², aunque se encuentran lejos de ratificar esta supuesta explicación iconológica¹⁰³. Por otro lado, se ha encontrado un dato que, pese a la imposibilidad de ser corroborado, invitaría aunque sólo a presumir que esta estrella también pudiera referirse a las órdenes militares de caballería, sin la ayuda de las cuales gran parte de las victorias del momento no hubieran podido llegar a buen término. La noticia en cuestión pertenece a la obra del docto Francisco Javier de Garma quien, refiriéndose a la estrella como elemento emblemático, dice: «En

*tinis uiciis subuinebatur et in claustris infernalibus precipitabatur. Nunc uero ista stella saluberrima apparente, ad noticiam uere fidei et pie confessionis adducitur, et ad portum eterne salutis uebitur. Hec ist illa stella de qua Balaam ait: Orietur ex Iacob et exurget homo de Israel. Pucre beata Uirgo per stellam designatur, quia pium partum eius orientalis stella ceteris fidelibus clarior et dignior demonstrauit, et ad sacra pii Filii eius enumerabilia magos perduxit. Angelus consilii natus est de Uirgine, sol de stella. Sol occasum nesciens, stella semper rutilans, semper clara. Sicut sidus radium, profert Uirgo Filium pari forma. Neque sidus radio, eque Mater Filio fit corrupta. Oportet nos ergo fratres, qui in buius mundi periculis sumus, banc stellam sequi piis moribus et dignis operibus uenerari, dignis officiis et cantibus quatinus peruenire ad desiderabilem portum Matris et Filii ualeamus». El fragmento procede de SINUÉS RUIZ, Prbo., Atanasio, «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, nº XXI, Balmesiana, Barcelona, 1948, p. 11.*

⁹⁹ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 84.

¹⁰⁰ También referido a la conquista de la isla de Mallorca. *Ibidem*, p. 85.

¹⁰¹ Durante la conquista de Murcia. *Idem*, p. 443.

¹⁰² Fervor del que se hacen eco otras crónicas, como la de Bernat Desclot –véase por ejemplo el cap. XLIX–, la de San Juan de la Peña cuyas páginas narran incluso que estando el rey enfermo en Montpellier se le apareció la Virgen –cap. 35, 224-239–, o la de Jeónimo de Zurita –remito, por ejemplo, al lib. III, cap. LXX–.

¹⁰³ Como también ocurre con una impronta secreta de Teobaldo II de Navarra (1253-1270) datada en 1267 en la que figura el monarca *ecuestre* rodeado por cuatro estrellas. Lo cierto es que la composición no tuvo consecuentes, aunque ha permitido identificar el sello reproducido en una clave de la bóveda de una capilla en Santo Domingo de Estella. Véase MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino; RAMOS AGUIRRE, Mikel y OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, Esperanza (1995), *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 1995, p. 47.

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 jornadas¹⁰⁴. ¿Existió alguna relación entre esta orden y Jaime I? Parece ser que no; la corta vida de esta caballería expiró en el momento en que, por orden del rey castellano, se agregó a la de Calatrava, cuya insignia era, como es bien conocido, cruz florenzada, primero sable y luego de gules, sobre campo de plata. Sin embargo, con todo, no deberían olvidarse ni los contactos habidos entre ambos soberanos¹⁰⁵, ni la evidente participación de las órdenes militares en las empresas bélicas del Conquistador, pues ambos hechos podrían justificar, de un modo muy lejano, es cierto, esta otra posible explicación. Sea como fuere, la sigilografía *ecuestre* de Jaime I ofrece al investigador un nuevo elemento que, a pesar de haber pasado tan sólo de forma tímida en los estudios, debe tener necesariamente una justificación; que no se hayan encontrado evidencias gráficas o documentales que permitan aclarar las causas de su aparición no merma el interés de este elemento celeste, cuyo uso se prolongó junto a la imagen sigilográfica del rey de Aragón, como ya se ha dicho, hasta más de un siglo después. Aunque quizás ninguna de estas dos posibles hipótesis sea satisfactoria, estas líneas han procurado, cuando menos, arrojar algo de luz en un cambio iconográfico sobre el que valdría la pena profundizar.

Movidos por la necesidad de reproducir piezas que exhibiesen los nuevos territorios adquiridos por la Corona, los maestros entalladores supieron aprovechar, no obstante, la

¹⁰⁴ DE GARMA Y DURÁN, Javier, *Adarga catalana. Arte y heráldica y prácticas reglas del blasón, con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente*, Orbis, Barcelona, 1954 [1753], p. 67. Las cursivas son mías.

¹⁰⁵ Tanto a nivel político como personal. Debe recordarse que Jaime I casó, en 1221, con Leonor, hija del soberano castellano, precisamente un año después de la aparición del primer sello donde figura la estrella precediendo al jinete.

oportunidad de grabar con sus cinceles pródiga riqueza y diversidad de detalles, con lo que la abundante sigilografía del Conquistador se convierte en ejemplarizadora de la evolución de ciertas formas, como ilustra, indudablemente, el escudo, tal y como ya había advertido Lluís Domènech i Montaner¹⁰⁶. Las figuras ecuestres del soberano muestran con claridad el paso de los tradicionales escudos largos y grandes destinados a proteger todo el cuerpo todavía empleados por su padre, a un modelo más corto y manejable que se caracterizaba por la redondez en su parte inferior y la rectitud en su parte superior, tipo este último, que perduró durante mucho tiempo¹⁰⁷. Las posibilidades creativas no sólo cuajaron en las armas defensivas, sino que también lo hicieron en las ofensivas¹⁰⁸ y en los ornamentos del caballo, cuyas gualdrapas, conforme transcurrían las décadas, parecían ganar en movilidad al tiempo que perdían sus pinjantes. Igualmente, según se iban adquiriendo nuevas tierras, aumentaba el tamaño de las improntas; de los 88 milímetros que medían sus primeros *flabones* se llegó, tras la toma de Valencia, hasta los 107 milímetros. Es verdad que las sucesivas intituciones condicionaron en gran medida la dimensión de las piezas sigilares, aunque es preciso señalar que ya hacía algún tiempo se habían ideado recursos para solventar los frecuentes problemas de espacio; en los sellos del Conquistador a veces se continuó empleando tan sólo la inicial para referirse a su nombre propio *Iacobus*, solución a la que se había acogido su padre Pedro II por vez primera¹⁰⁹; S por *Sigillum*, REG por *Regis*, DI por *Dei*, GRA por *Gratia*, COMIT

¹⁰⁶ Quien señalaba que con Jaime I cambiaba la forma del escudo, la manera de usarlo, la decoración y la significación heráldica: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís, *Ensenyes nacionals de Catalunya. Facsímil de la edició de 1936*, ed. 92, Barcelona, 2000², p. 101.

¹⁰⁷ Se mantuvo invariable hasta las improntas céreas y plúmbeas de Jaime II, si bien se observan ciertos cambios en las abiertas por Pedro IV.

¹⁰⁸ Puede apreciarse que las lanzas, a veces con gonfalon, varían tanto en grosor como en longitud.

¹⁰⁹ Ramón Berenguer IV había utilizado el genitivo *Raimundus Berengarii*, Alfonso II *Ildefonsi*, y Pedro II *Petri*, aunque en sus sellos menores, donde debía figurar la intitución completa en una sola faz, se mostraba sólo su inicial.

por *Comitis*, o DOMI, DONI o DDMI por *Domini* son sólo algunas de las abreviaturas que empleó este mismo rey¹¹⁰.

Sus sellos menores, mucho más homogéneos en tamaño¹¹¹, ofrecen idénticas singularidades a las presentadas por las figuras *ecuestres* de los sellos mayores. Pero sí conviene resaltar algunas cuestiones en lo que concierne a las bulas, donde se aprecian interesantes cambios. Por un lado, sobresale la comprendida entre 1231 y 1238, pues en su leyenda el monarca figura como + IA : REG : ARAG : 7 REGNI : MAIORICARVM / COMIT · BARCH 7 VRGL · 7 DONI MOTISP · LI, es decir, ostentando el título de rey de Mallorca y omitiendo el de Valencia, por lo que brinda una fecha *post quem* y otra *ante quem* de la pieza. Su anverso, como es usual en las improntas plúmbeas, está ocupado por la imagen *entronizada* del soberano,



Fig. 10. Bula de Jaime I. Anverso y reverso. 1231-1238.

¹¹⁰ De gran interés a este respecto es el artículo de DE SAGARRA Y DE SISCAR, Ferran, «De les llegendes o inscripcions sigil.lars», en *Miscel.lània Fabra. Recull de treballs de lingüística catalana i romànica dedicats a Pompeu Fabra pels seus amics i deixebles amb motiu del 75è aniversari de la seva naixença*, Coni, Buenos Aires, 1943, pp. 363-379.

¹¹¹ Pues oscilan de entre los 47 mm el menor a los 55 mm el mayor. Vid. DE SAGARRA, *op. cit.*, 1916-1932, sellos n^{os} 16, 17, 18, 21 y 31. Como es lógico, la impronta de mayores dimensiones corresponde al sello en donde el soberano aparece con su intitulación completa. Datado en 1253-1276, su leyenda reza + S : IA : R7 VAL COM BAR.....GEL 7 D MOTIS P, esto es, + *Sigillum Iacobi regis Aragonum Maioricarum et Valencie comitis Barchinona et Vrgelli et domini Montis pessulani*.

mientras que el reverso exhibe, como también es tradicional, su figura *ecuestre*. Así, a grandes trazos, los tipos iconográficos no han variado, aunque sí se observan ciertas modificaciones sobre las que se hará mención. En primer lugar, ambas superficies revelan una gran mejora en el tratamiento de las figuras, mucho más esbeltas, dinámicas y expresivas; las vestiduras del soberano, espléndidas, denotan estar ya lejos de la rigidez y exigüidad de las de su predecesor. Pero la elegancia de la efigie regia no sólo se advierte en la figuración del anverso, pues en el reverso campea un soberbio jinete que, cubierto por un yelmo de morrión recto y babera decorada¹¹², porta una visible lanza rematada por gonfalón palado. En segundo lugar, y ahora de pleno en el terreno iconográfico, se advierten cambios en el uso de las insignias. Por una parte el trono que, volviéndose a adaptar a la forma tradicional de escaño, abandonaba por fin el tipo curul que su padre había continuado utilizando tan sólo en sus piezas metálicas. Esta transformación tuvo importantes consecuentes, pues el tipo curul no volverá a ser visto en la sigilografía posterior. Por otra parte la espada, cuyo protagonismo se vio acrecentado al sustituir al cetro, insignia condenada al olvido en las piezas sigilares del Conquistador. Este último cambio fue, sin embargo, efímero, pues su hijo Pedro III volvió a recuperar dicha vara de la virtud, que se convertiría en elemento incondicional y permanente en todas las piezas sigilares de sus sucesores hasta tiempos del Rey Católico.

¿Qué circunstancias movieron a Jaime I a la hora de eliminar el cetro y variar la colocación de la espada para hacerla más visible? Conviene señalar que los reyes de Inglaterra, de los que se había tomado el modelo con el rey *entronizado* portando espada alzada en su mano derecha y cetro en la izquierda, ya

¹¹² Siguiendo la misma línea decorativa que presentaban los yelmos del rey de Francia. Sirva de ejemplo el sello ecuestre de Luis VIII (1223-1226) que se reproduce en DALAS, Martine, «Les sceaux royaux et princiers. Étude iconographique», en BAUTIER, Robert-Henri, *Chartes, sceaux et chancelleries. Études de diplomatique et de sigillographie médiévales*, vol. I, Droz, Paris, 1990, p. 154.

no empleaban dicha iconografía; desde Enrique III (1216-1272) la espada había quedado relegada a la figuración *ecuestre*¹¹³. Asimismo, este tipo había sido abandonado por Pedro II quien, quizás por influencia de Federico II, iniciaba un nuevo arquetipo caracterizado por mostrar al soberano con corona, pomo y cetro al tiempo que, por influjos tolosanos, mantenía la espada colocada sobre sus rodillas. A pesar de esta palpable regresión, parece ser que Jaime I 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 casi contemporáneas exhiben a su persona con esta misma insignia. Claro ejemplo lo constituyen algunas de las miniaturas que ilustran la obra jurídica datada hacia 1276-1290 *In excelsis Dei thesauris*, más conocida como *Vidal Mayor*, donde el rey aparece representado siguiendo, con gran fidelidad, los modelos ofrecidos por sus sellos¹¹⁴.

No es éste el lugar indicado para realizar un profundo estudio sobre el significado simbólico de la espada; sí se ha estimado adecuado, en cambio, efectuar algún comentario que, aunque breve, pueda explicar su nuevo protagonismo. Schramm, quien hace algunos años había advertido la progresiva importancia de esta arma ofensiva, lo suponía, con gran acierto, consecuencia de la situación bélica que los musulmanes mantuvieron en la Península durante toda la Edad Media¹¹⁵. Poco después, Bonifacio Palacios Martín proponía una nueva hipótesis que, centrada en época del Conquistador, lograba dar una solución satisfactoria a esta cuestión iconográfica: para el historiador, el descenso en el valor de la corona, originado por el aludido problema de coronación, repercutió a favor de la espada, que vio potenciada su función de símbolo de soberanía. Así, según sus propios términos, «si los reyes españoles se habían vis-

¹¹³ El modelo inglés *entronizado* / *ecuestre* había sido adoptado Alfonso II en sus sellos mayores para evidenciar, iconográficamente y tal y como había hecho su creador Guillermo el Conquistador, su doble titularidad.

¹¹⁴ Remito a la edición facsímil que, del códice, se publicó en *Vidal Mayor*, Excma. Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 1989.

¹¹⁵ SCHRAMM Percy Ernst, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, pp. 59-61.

to precisados a proclamar el derecho de conquista como base de su soberanía, la espada resultaba el símbolo natural de este derecho»¹¹⁶. Habría que analizar si, en efecto, la corona descendió en su valor, aspecto discutible si se tiene en cuenta que Jaime I, quien siempre mantuvo viva la esperanza de ser coronado por el propio Papa, ordenó que le realizasen una, costosa por magnífica¹¹⁷, para aquel solemne acto. Está fuera de duda, no obstante, que el nuevo papel de este elemento ofensivo, progresivamente convertido en insignia, estuvo íntimamente relacionado con las cuestiones legitimadoras, tanto en lo que se refiere al reino de Aragón como en sus nuevos reinos conquistados. De hecho, en las otras dos piezas plúmbneas conservadas de este mismo rey, datadas en 1255 y 1273, pese a observarse cambios iconográficos en ambas caras, persiste el uso de la espada, que en el anverso vuelve a reposar horizontalmente sobre sus rodillas. En líneas generales retoma, por así



Fig. 11. Bula de Jaime I. Anverso y reverso. 1255.

¹¹⁶ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, «Los símbolos de la soberanía en la Edad Media. El simbolismo de la espada», en *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1976, p. 285. También dedica un apartado especial a ambas insignias en PALACIOS, *op. cit.*, 1975, pp. 81-88.

¹¹⁷ Como ya se ha adelantado en el texto, en su crónica, Jaime I señalaba algunas de sus características; «*era feita ab aur et ab pedres precioses que valia pus de cent mil.lia sous de torneses*». Muy satisfecho con ella, especificaba además que «*no en trobaria hom tan bona en Lió com aquella*». JAIIME I, *Libre dels feyts...*, p. 538.

decir, la postura usual de sus sellos mayores para trasladarla a sus piezas metálicas. Llegados a este punto se recordará el ya comentado *flabon* pendiente de documentos fechados en 1238 y 1276. En él, la reaparición del solio de escaño que sustituía al anterior trono hasta entonces decorado en demasía; el tratamiento en las vestiduras que diverge con respecto a las piezas anteriores en su forma y en sus plegados; la posición del brazo izquierdo cuyo ángulo con respecto al cuerpo ya no es de 90°; y la colocación de una cruz coronando al pomo, inducen a pensar que el maestro entallador no hacía sino calcar los anversos de las bulas antes descritas. En esencia, todos los elementos coinciden. Igual ocurre con el reverso, pues los pinjantes de las gualdrapas y el gonfalón que remata la lanza también han desaparecido.

La política sigilográfica del Conquistador no se limitó, sin embargo, a la considerable alteración de los tipos iconográficos tradicionales, sino que añadió, además, una nueva pieza para uso exclusivo del rey: el sello secreto, tipo céreo que estaba siendo empleado en Europa desde hacía más de cien años¹¹⁸ y que no había aparecido en suelo peninsular hasta el



Fig. 12. Sello secreto de Jaime I. Hoy perdido. Sin fecha.

¹¹⁸ Bautier señala que había sido Luis VII (1120-1180) el primero en recurrir al pequeño sello propio para cerrar sus misivas de carácter personal. Más avanzados en el tiempo, ya con San Luis (1214-1276), se dio un paso más por disponer aquel rey, para su sello personal, un pequeño signeto por el cual podía sellar y cerrar mensajes que quería expedir al margen del control de la cancillería. Véase BAUTIER, Robert-Henri, «Le sceau royal dans la France Médiévale et le mécanisme du scellage des actes», en DALAS, Martine, *Corpus des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence*, tome II, Archives Nationales, Paris, 1991, pp. 541-543.

reinado de dicho monarca. El primer sello conocido del género de los secretos es el sello de anillo que usaba Jaime I hacia 1263 y que, según noticias de Oudot de Dainville¹¹⁹, exhibía una representación *ecuestre*. Existen autores que suponen natural que se recurriera a la tipología de los sellos de anillo, muy utilizados sobre todo en el siglo XII, para recuperar y resaltar un tipo que pretendía ser estrictamente personal¹²⁰. Así, no debería resultar extraño que el aragonés retomara, para su sello de uso excluyente, un antiguo tipo sigilar que, aunque casi olvidado, había empleado el hermano de su bisabuelo, quien fuera Pedro I, aunque el nacimiento del sello secreto con tipología propia se produjo, parece ser, en Navarra donde, en 1267, Teobaldo II (1253-1279) hacía colocar en un documento una impronta secreta con su imagen *ecuestre* vista por su lado derecho. Conste que Ferran de Sagarra no incluye ninguno de los dos ejemplares en las obras donde hace referencia a los sellos del Conquistador, ni tampoco realiza ninguna mención con respecto a ellos¹²¹.

¹¹⁹ Integra en su corpus dos ejemplares; el primero datado en 1263 y el segundo en 1272. OUDOT DE DAINVILLE, Maurice, *Sceaux conservés dans les Archives de la ville de Montpellier*, Lafitte-Lauriol, Montpellier, 1952, p. 36. Desgraciadamente la pieza parece haber desaparecido pues, a pesar del interés por parte del conservador y de los archiveros del Archivo Municipal de Montpellier por encontrarla, no ha podido ser localizada. Desde estas líneas me gustaría agradecer a todos ellos su amabilidad y colaboración.

¹²⁰ OUDOT DE DAINVILLE, *op. cit.*, 1952, p. 36.

¹²¹ DE SAGARRA, *op. cit.*, 1916-1932, pp. 107-114 y 204-207, y DE SAGARRA, *op. cit.*, 1908.

III

EL *MINISTERIUM REGIS*:
EL BUEN GOBIERNO DE JAIME I

«Ya casi en su niñez había dado tales muestras y señales de su ánimo que desde la primera salida que hizo para entender en el regimiento del reino, se entendió el gran valor de su persona y cuán inclinado era a grandes empresas»

(Jerónimo de Zurita, *Anales de Aragón*, lib. III, cap. I)

Sin lugar a dudas, las principales virtudes de un buen rey eran, además de ser sabio y valiente, practicar la clemencia, la justicia y la prudencia. Sólo así era posible cumplir con garantías el propósito que le había sido encomendado: el gobierno de su pueblo. Evidentemente, el conocimiento se adquiría en la infancia, motivo por el cual la instrucción del príncipe, también a nivel religioso y moral, iría cobrando progresiva importancia conforme avanzaba la Edad Media. De la educación de don Jaime, cuando era infante, nada se sabe y, aunque los *Espejos de Príncipes* estaban a la orden del día en los ámbitos áulicos europeos, lo más probable es que en la localidad oscense de Monzón fuese educado, ante todo, como guerrero. Pero además, esta educación se adquiría también a través de la acumulación de experiencias personales y, lo que es más importante, mediante la persistente consulta: la decisión real debía resultar de la reunión del consejo.

La Corona de Aragón disponía, desde antaño y por derecho propio, de las Cortes, un mecanismo a través del cual todas las decisiones gubernativas estaban sometidas al consenso. Según las crónicas, Jaime I, además de ser prolijo en este tipo de reuniones –pues con él se intensificó su celebración regular–, fue incluso aconsejado a alterar algunos de sus miembros que no cumplían con su fiel cometido. En este sentido recordaba Zurita: «se conformaron [algunos ricos hombres] de tratar y acabar que el rey echase de su corte y reino aquellas personas que le aconsejaban mal, y siguiese el parecer de los ricos

hombres que él y ellos entendiesen ser más convenientes a su servicio, que fielmente le aconsejasen»¹²².

III.1. El rey como legislador

De acuerdo con el buen talante que se le atribuye en las crónicas y otra vez condicionado, aunque no en exclusiva, por la adquisición de los nuevos reinos de Mallorca y Valencia, el Conquistador protagonizó una intensa reforma legal. No en vano, Zurita recordaba: «se declararon y reformaron y corrigieron los fueros antiguos del reino, y se ordenó un volumen para que de allí adelante se juzgase por él; y declaróse que en las cosas que no estaban dispuestas por fuero se siguiese la equidad y razón natural. Esta declaración se publicó en las cortes [de Huesca], en la fiesta de la Epifanía del año del nacimiento de nuestro Señor de 1247»¹²³. A los compendios jurídicos mandados copilar bajo su cetro, insertos, como se verá, en la expansión legislativa que dominaba el ambiente de la segunda mitad del siglo XIII, se le suman decenas de imágenes que presentan al soberano con ciertas diversidades iconográficas, aunque lo más habitual fue presentarlo, como se verá, a modo de autor y en solitario.

III.1.1. Don Jaime como autor de códigos jurídicos

El rey entronizado

El primer cartulario que merece especial atención es el que lleva por título *Furs de la ciutat e regne de Valencia* que actualmente se conserva en el Archivo Municipal de dicha ciudad¹²⁴. Está fechado en 1329, pues la edición que hoy se

¹²² ZURITA, *Anales de Aragón...*, 1562, lib. II, cap. LXXX.

¹²³ *Ibidem*, lib. III, cap. XLII.

¹²⁴ Sólo me fue posible consultar el facsímil del mismo: *Els furs. Adaptación del text dels furs de Jaume el Conqueridor i Alfons el Benigne de l'edició de Francesc Joan Pastor (València, 1547) a l'ordre dels mateixos furs en el ms de Boronat Péra de l'Arxiu Municipal de la ciutat de Cervera*, Per Arcadi García i Sant, Vicent Garcia ed, Valencia, 1976. 2 vols (facsímil y transcripción).



Fig. 13. *Furs de la ciutat e regne de Valencia*, fols. 1r, 1v y 53r. Jaime I. 1329. Arxiu Municipal de Valencia.

conoce, que es la que incumbe al presente trabajo, no es sino la compilación hecha por el notario Boronat Pera¹²⁵, notario de Alfonso IV el Benigno (1327-1336), por orden del rey y de las cortes¹²⁶. Sin embargo, conviene advertir que el manuscrito original sobre el cual se basó esta copia fue resultado, al igual que ocurría con otros códices de índole jurídico como el célebre *In excelsis Dei thesauris* o, en el reino vecino, los compendios civiles de Alfonso X, de lo que ha sido llamado *furor legalis* de la cristiandad tras las recientes conquistas¹²⁷. El texto original, entonces, fue fruto de la decisión del rey Jaime I, que comenzaba a usar por sí mismo del poder legislativo¹²⁸, de convertir los nuevos territorios conquistados en un reino independiente al que además de ofrecerle moneda y sistema de pesos y medidas propios, iba a otorgarle exclusivos privilegios de acuerdo con su personalidad como gran promotor del derecho. Así, los *Furs* emergieron del deseo regio por establecer

¹²⁵ Conocido también como Bononato de Piedra: DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *El arte de la miniatura española*, Plutarco, Madrid, 1932, vol. II, p. 208.

¹²⁶ Cortes reunidas en Valencia en 1329-1330: AGUILERA CERNI, Vicente (Coord.), *Historia del arte valenciano*, vol. II. Arte Medieval: el Gótico, Biblioteca Valenciana, El Puig, 1988, p. 177.

¹²⁷ AHUIR Artur y PALAZÓN, Alicia, *Història de la literatura en llengua valenciana. Segle XIII*, Diputació de València, Valencia, 2001, p. 213.

¹²⁸ Aunque siempre con la voluntad y el consejo de obispos de Aragón y Cataluña además de contar con la asistencia de once ricos hombres y diez y nueve hombres-buenos de la ciudad, entre otros. Para más información, BOIX I RICARTE, Vicente, *Historia del país valenciano*, vol. I, Cupsa ed. y Planeta ed., Madrid-Barcelona, 1980, p. 206.

un nuevo orden en las nuevas tierras adquiridas con lo que se reafirmaba, por otro lado, el carácter legislativo del soberano¹²⁹ que iba en contra del conservadurismo propugnado por la nobleza aragonesa¹³⁰. De hecho, ha llegado a afirmarse que lo más importante de su promulgación fue la sustitución del primitivo carácter de graciosa concesión legal del *costum* por el concepto contractual de los *furs*¹³¹. Estos nuevos «*Fori et consuetudines Valentie*» fueron firmados y jurados el 11 de abril de 1261¹³².

Al margen de su relevante valor lingüístico e histórico, los folios de la versión de Boronat Pera ofrecen cinco iniciales cuyos campos insertan figuración real que denuncia clara filiación francesa, ascendencia franca que se ve alterada en las fantásticas orlas, cuyas líneas denotan una influencia italiana¹³³. Esta simbiosis era algo frecuente en la miniatura del momento, por lo que ha llegado ser considerada un tanto heterogénea, aunque no por ello de menor interés, al concentrar ambas tendencias¹³⁴. Domínguez Bordona subrayaba los trazos italogóticos al tiempo que establecía comparaciones no sólo con algu-

¹²⁹ Además de la importante serie de códigos que promovió, ayudó a los estudiosos para que se graduaran en Bolonia y supo rodearse de eminentes juristas: AHUIR y PALAZÓN, *op. cit.*, 2001, p. 212.

¹³⁰ Los aragoneses tendían a considerar el nuevo reino como una extensión de su país, por lo que intentaban aplicar en él el fuero aragonés: BOIX, *op. cit.*, 1980, p. 209.

¹³¹ BELENGUER, Ernest, *Jaume I a través de la història*, vol. I, ed. 3 i 4, València, 1984, p. 27.

¹³² El rey aceptaba guardarlos y acatarlos perpetuamente, al igual que debían hacerlo sus sucesores. AHUIR y PALAZÓN, *op. cit.*, 2001, pp. 215-216. Gunnar Tilandar había advertido que en su redacción quizás debió de intervenir el obispo oscene Vidal de Canellas (1237-1252), compilador del *In excelsis Dei thesauris*, pues, pariente de Jaime I por consanguinidad, fue su privado y consejero, y lo acompañó constantemente en todas sus campañas. Tras el asedio y la conquista de Valencia en 1238, la ciudad fue repartida entre los conquistadores, empresa designada, entre otros, al citado Vidal de Canellas: TILANDER, Gunnar, *Vidal Mayor, traducción aragonesa de la obra «In excelsis Dei thesauris» de Vidal de Canellas*, vol I, Lund, Hakan Ohlssons, 1956, p. 21.

¹³³ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964, p. 35.

¹³⁴ AGUILERA (Coord.), *op. cit.*, 1988, p. 177.

nas obras valentinas, como el *Epistolarium Valentinum* conservado en la catedral¹³⁵, sino también con otros manuscritos foráneos como es el caso del preciosísimo *Haggadah* londinense¹³⁶. Por otro lado, Rosa Alcoy advertía paralelismos con las miniaturas de los *Usatges* conservados en la Paeria de Lleida, donde las influencias italianas, sobre todo boloñesas, se exteriorizan con todo su apogeo. Según apreciaciones de la autora, no debe considerarse extraña la conexión Valencia-Lérida, pues le consta que en 1313 un miembro de la familia Montcada, oriundo de tierras leridanas, se había hecho cargo de la mayordomía de Valencia¹³⁷.

Entrando plenamente en la iconografía del códice, las cinco letras con figuración, tres de ellas alusivas a Jaime I, se encuentran encerradas en un cuadrado rosa o azul decorado con dibujos lineales y filigranas en color blanco, al igual que cada capital que cobija, la cual alterna en su color¹³⁸. En su interior, como retrato de autor, se representa, en todos los casos, al monarca entronizado quien, sobre fondo de oro bruñido, pese a mantener la misma posición e iguales insignias, muestra variaciones en su talante. Así, en los folios 1r y 1v parece llamar la atención sobre el texto que él mismo encabeza. Por el contra-

¹³⁵ (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: *La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciutat de la memòria. Els còdexs de la catedral de València*, Consorci de museus de la comunitat valenciana, Valencia, 1997, p. 131.

¹³⁶ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 144.

¹³⁷ ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «La il·lustració de manuscrits a Catalunya», en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 10, L'Isard, Barcelona, 2000, p. 75. Véase también ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «Llibre dels Usatges i constitucions de Catalunya», en *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1991, p. 152.

¹³⁸ Fol. 1r C, de «Començament de saviea»; fol. 1v C, de «Com manaments sien de dret»; fol. 53r S, de «Si cbrestia haura infant»; fol. 113r L, de «Les coses divinals»; fol. 122v E, de «Enaprés dimecres». Las dos últimas pertenecen a los fueros concedidos por Alfonso IV, por lo que es el Benigno el representado.

rio, en el folio 53r el Conquistador tan sólo parece observar la caja de escritura. Todas las ilustraciones presentan al soberano sentado sobre un trono de escaño ciñendo corona floronada de oro y portando, generalmente en su mano derecha, una espada desenvainada en alto. En cuanto a la indumentaria, suele vestir sobria ropa azul o roja que, decorada en el cuello y en los bajos mediante fino ribete claro, asoma por debajo del manto el cual, dispuesto de muy diferentes maneras en todo el repertorio, cubre parcialmente el trono.

¿Existen precedentes de este tipo de imágenes en la iconografía del rey de Aragón? Podría pensarse que los sellos pudieron ser un posible modelo, pues nuestros reyes se mostraron entronizados y con espada durante cierto tiempo. La hipótesis podría ser factible, pues consta que este tipo de imágenes regias encabezando un documento tenía sentido validatorio similar al que podía tener el sello pendiente. No obstante, en las improntas sigilares de los reyes de la Corona de Aragón tan sólo consta que los soberanos llevaran la espada empuñada y en alto durante el reinado del Conquistador¹³⁹ por lo que, teniendo en cuenta que estos *Furs de Valencia* fueron copiados en 1329, parece muy improbable la suposición; por entonces ya hacía varias décadas que la sigilografía aragonesa no mostraba a los reyes con esta insignia, en concreto desde Pedro III. Sin embargo, es posible hallar un claro precedente en el género de la miniatura dentro, también, de una significativa compilación jurídica. Se trata de las preciosas iniciales que decoran, con profusión, el ya citado *In excelsis Dei The-sauris*, que fue realizado a finales del siglo XIII y que será analizado más adelante. Aunque mucho más complejas en su composición, pues estas capitales exhiben bellas escenas alusivas al texto que encabezan, sobre el fondo también dorado se recorta la figura del rey que, igualmente entronizado, coronado y con la espada en alto, dicta sentencia. Explicar las vías por las cuales este códice aragonés pudo haber influido en el

¹³⁹ Las bulas plúmbeas de este soberano se configuran como ejemplo indiscutible de este tipo iconográfico.

valenciano resulta difícil, pero la suposición de que en la redacción de sus originales intervino la misma persona, el prelado oscense Vidal de Canellas¹⁴⁰, invita a conjeturar si ambas compilaciones no partirían de un primer ejemplar, hoy desaparecido, que presentaría similar decoración miniada en sus iniciales, esto es, con la efigie del soberano entronizado acompañada del manto, la corona y una espada en alto.

De acuerdo con las tesis de André Grabar y como ya se ha adelantado, estas imágenes reemplazan al soberano en persona y de este modo, al igual que lo hacía el retrato grabado en una bula o en un sello pendiente, validan el documento que ilustran¹⁴¹. Lo más habitual fue presentar al rey entronizado y señalando con el índice el texto que encabezaba, tal y como ya se muestra en la *confirmación de Privilegios de Alfonso II* que, en el mes de abril de 1174, el conocido con el sobrenombre de el Casto concedió a Huesca¹⁴². Si bien este es el ejemplo más temprano observado en la iconografía del rey de Aragón, esta tipología no era nueva en otras zonas peninsulares, pues ya se observa en representaciones castellanas algo más tempranas, como las ofrecidas en el *Libro de los Testamentos*, de 1129-1134¹⁴³, uno de cuyos folios escenifica el momento de donación y presenta a los dos reyes protagonistas, con sus insignias pertinentes, también sentados, aunque sobre un solio de banco corrido en presencia de otros personajes¹⁴⁴. Este tipo iconográfico

¹⁴⁰ TILANDER, *op. cit.*, 1956, vol. I, p. 21.

¹⁴¹ GRABAR, André (1998)[1984], *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1998 [1984], p. 68.

¹⁴² Archivo de la Catedral de Huesca. (ACH. 2-16). DURÁN Y GUDIOL, Antonio, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Colección Fuentes para la Historia del Pirineo, V, Escuela de Estudios Medievales, Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza, 1965, p. 299.

¹⁴³ O *Liber Testamentorum*, Cabildo de la Catedral Metropolitana de Oviedo.

¹⁴⁴ Este modelo de trono todavía se utilizaba en tiempos de Alfonso VII (1126-1157) pues, según indica Schramm, parece que se empleó durante los combates y corridas de toros celebrados con motivo del matrimonio de la hija del rey castellano con el rey de Navarra. Esta tipología de banco corrido permitía a los huéspedes más distinguidos sentarse al lado del soberano: SCHRAMM, *op. cit.*, 1960, pp. 31-32.

se remonta hasta el mundo egipcio, si bien se desarrolló en el imperio romano y se difundió por Europa a través de los carolingios y otomanos sin apenas variación¹⁴⁵. Fue en época de Constantino cuando esta fórmula se utilizó para definir la jerarquía de poderes de acuerdo con la doctrina de la monarquía romana universal cristianizada por lo que, como indicaba André Grabar, se reservó para el emperador el esquema del personaje sentado sobre un trono, hasta entonces exclusivo de los dioses¹⁴⁶. Esta iconografía se mostró corrientemente en las monedas, pero también en otros lugares, como la encuadernación de los códices de leyes. No obstante, esta modalidad de retrato como representación del autor del texto en cuestión, era anterior, pues consta que en el mundo griego existían biografías, variedad literaria que alcanzó gran popularidad en el período helenístico, ilustradas con este género representativo; de hecho, parece haber sido comprobado un retrato de Virgilio en un códice del siglo I d.C., aunque dentro de una serie de medallones¹⁴⁷.

También entronizado se presenta en el ya aludido *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, donde el rey se exhibe, también a modo de autor, en diversa guisa. Entre sus iluminaciones, la mayor parte de ellas insertas en los cuantiosos campos de grandes iniciales, es posible distinguir, entre muchas otras¹⁴⁸, numerosas efigies de Jaime I. Las más abundantes son las que lo representan a modo de autor. En general, sobre campo de oro decorado con sencillo dibujo floral de trazo blanco, se recorta el busto del rey que observa el texto que encabeza¹⁴⁹.

¹⁴⁵ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en BANGO (Dir.), *op. cit.*, 2000, p. 47.

¹⁴⁶ GRABAR, *op. cit.*, 1994, p. 47.

¹⁴⁷ Que generalmente portaban, en su interior, bustos; las figuraciones estantes o sedentes eran una excepción: WEITZMANN, Kurt, *Ancient book illumination*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1959, pp. 116-117.

¹⁴⁸ Un completo listado de los personajes representados, civiles y eclesiásticos, se encuentra en DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 147 y en URGELL, *op. cit.*, 2000, pp. 128-129.

¹⁴⁹ Este tipo iconográfico era bastante frecuente en la época, como revelan las iniciales iluminadas de códices como los *Usatici et constitutiones Cataloniae*, de hacia 1315-1325, o el *Primer Llibre Verd* de Barcelona, de hacia 1333, por ejemplo.



Fig. 14. *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, fols. 19r y 62r. Jaime I. 1334. Arxiu del Regne de Mallorca.

Normalmente ataviado con sayo azul, gris o rosado, luce encarnado paletoque sin mangas espléndidamente trabajado con pedrería en sus bordes y, a veces, en su parte frontal, al igual que se observa en algunas de las mangas de la ropa que, en ocasiones, asoma por debajo. Sobre sus lisos y castaños cabellos, cuya longitud alcanza los hombros, se dispone una ostensible corona de oro que ha sido engalanada en ciertas miniaturas con joyería, como cabujones en los remates o sucesión de perlitas en la parte inferior del aro.

Dos veces se exhibe a Jaime I entronizado. En la primera miniatura, inserta en la capital N del folio 19r, se observa, sobre fondo de oro, la efigie del Conquistador¹⁵⁰, quien se dispone sentado sobre trono de escaño, ataviado con las vestiduras propias de su dignidad y engalanado con corona floronada y cetro rematado en forma de cruz con doble travesaño en su mano izquierda, pues emplea su diestra para señalar el texto que con su imagen inicia. Si esta figuración puede relacionarse, por sus trazos, detalles, formas y colores, con la que ilumina la inicial N del folio 14v que luego se analizará, la del folio 62r está en clara conexión con el resto de iluminaciones. Así,

¹⁵⁰ Pues en el texto se intitula «*Nos iacobus dei gratia rex aragonum, maioricarum et valentie, comes barchinone, urgelli et dominus montispesulani*».

llenando el dorado campo de una I¹⁵¹, Jaime I, sentado con las piernas cruzadas sobre el tradicional trono curul rematado por cabezas y patas de peludos animales que aquí no muestran abiertas sus fauces, apunta con su índice el documento que encabeza. Vestido con la usual indumentaria, sayo del que sobresalen los botones de sus puños, ropa bordada en sus extremos, y rojo manto, ciñe, como única insignia, corona floronada en sus remates y perlada en su delgada base.

El rey en pie

Pero en ocasiones, y conforme a la riqueza ornamental de un mismo códice, se puede efigiar, también a modo de autor, al rey en pie. El *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca* constituye un claro ejemplo, como muestra la miniatura del folio 38v donde, rebasando el campo de oro de la inicial I de «*Jacobus*», Jaime I¹⁵² 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 sobrias vestiduras; ropa azul y largo manto carmesí que cubre sus hombros y, sobre sus cabellos bien peinados, ciñe corona ornamentada.



Fig. 15. *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, fol. 38v. Jaime I. 1334. Arxiu del Regne de Mallorca.

¹⁵¹ De «*In dei nomine*».

¹⁵² Según indica el texto: «*Jacobus dei gratia Rex aragonum, maioricarum, valencie, comes Barchinone et urgelli et domini montispeulanis*».

Nuevos ejemplos pueden encontrarse en el ámbito barcelonés, donde destaca el llamado, a partir de Pere Bohigas¹⁵³, *Primer llibre verd* que, de hacia 1333-1343¹⁵⁴ y en todo caso anterior a 1346¹⁵⁵, se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona¹⁵⁶. Resultado de un primer intento de recopilación de los primeros privilegios de Barcelona¹⁵⁷, sus folios recogen varias iniciales iluminadas, en parte desatendidas por los estudiosos, dos de las cuales representan al rey don Jaime con una factura bastante lineal inserta en la corriente de ascendencia franco-gótica, por lo que cabe descartar cualquier filiación artística italianizante¹⁵⁸.

Sobre sendos campos de oro ornados por sencilla y fina filigrana blanca, se recortan las figuras coronadas del soberano que se muestra, en ambos casos por invitar las letras iniciales a esta composición, en pie. Las características de estirpe francesa se denuncian con claridad en las efigies, donde el modo de diseñar los cabellos, los rasgos faciales y las vestiduras denotan evidentes reminiscencias del país vecino. 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 en el encabezamiento del texto a modo de autor. Resultado del capricho del artífice son algunos recursos utilizados con

¹⁵³ BOHIGAS, Pere, «Tres còdex de Privilegis de la ciutat de Barcelona», en *Miscel·lània Puig i Cadafalch. Recull d'Estudis d'Arqueologia, d'Història de l'Art i d'Història oferts a Josep M^a Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis històrics*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951.

¹⁵⁴ Pues las últimas cortes son las de Montblanch, celebradas durante aquel año.

¹⁵⁵ Necesariamente el libro fue compilado antes de este año, cuando, como se verá más adelante, los *consellers* encargaron al notario y escribano del Consejo una nueva compilación: RIERA I VIADER, Sebastià y ROVIRA I SOLÀ, Manuel, «Estudi històric i codicològic», en *Llibre verd de Barcelona*, Base y Ajuntament de Barcelona, Barcelona, p. 32.

¹⁵⁶ Donde, catalogado también con el nombre de *Privilegios de la ciudad de Barcelona*, lleva la signatura 1G-8.

¹⁵⁷ Intento fallido, quizás, por la poca calidad de las copias de los documentos, traslaciones por otra parte incompletas: RIERA VIADER, Sebastià, «Les fonts municipals del període 1249-1714. Guia d'investigació», en *Barcelona. Quaderns d'Història*, nº 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2000, p. 7.

¹⁵⁸ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II.I, p. 73 y COLL, *op. cit.*, 1995b, p. 227.



Fig. 16. *Primer llibre verd*, fols. 103r y 111r. Jaime I. Ant. 1346.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

el fin de enriquecer algunas de las composiciones, como son la irradiación de tallos vegetales o la extralimitación del marco de la inicial por parte de la figura del rey; en este sentido sobresale el folio 103r, donde Jaime I llama la atención hacia el exterior donde no sólo se ubica parte del texto, sino también el libro, supuestamente de constituciones y otros privilegios, que porta en sus manos y que se dispone a otorgar de inmediato.

Parece ser que por la desordenada disposición de los documentos y por la copia descuidada de los mismos, los *consellers* encargaron a Ramón Ferrer, el 1 de enero de 1346, la redacción de un nuevo compendio. De este acuerdo se derivaría la compilación del denominado *Llibre dels Usatges de Ramón Ferrer* y el *Llibre Verd I* que, finalmente, constó de diversos volúmenes al advertir los *consellers* que faltaban muchos de los privilegios¹⁵⁹.

¹⁵⁹ El documento en el que se especifican las razones que llevaron a la adición de más volúmenes es el llamado *Testament dels consellers*. Sobre él remito al trabajo de RIERA, *op. cit.*, 2000, p. 258.

De análogo contenido en sus primeros 194 folios al *Llibre dels Usatges de Ramón Ferrer* es el primer volumen¹⁶⁰ del llamado *Tercer llibre verd* o *Llibre verd* por excelencia, único tomo de todos ellos que está iluminado¹⁶¹. En este primer volumen¹⁶², que consta de dos partes bien diferenciadas separadas por una serie de folios en blanco, se desarrolla tal repertorio de ángeles, obispos, escribanos, notarios, *consellers*, soldados, condes, infantes y reyes que hacen de la compilación uno de los más bellos ejemplares de la miniatura gótica catalana. Detalles concernientes a, entre otros, los rasgos de las figuras, la coloración o composición, han puesto de manifiesto la participación en su realización de Ferrer Bassa y su taller o colaboradores¹⁶³. 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 1370. Sin embargo,

¹⁶⁰ La compilación consta de cuatro tomos o volúmenes de distinta cronología.

¹⁶¹ Las miniaturas se localizan en los documentos que alcanzan hasta 1345. ESCANDELL PROUST, Isabel, «Llibre verd», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunweg, Barcelona, 1992, p. 304, p. 304.

¹⁶² 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, Pere, «L'agrupament de les miniatures del llibre vermell», en *Analecta Montserratensia*, vol. IX, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1962, p. 46.

¹⁶³ Ya en 1988 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 I PEDRÓS, Rosa, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988, pp. 552-553, citada en ESCANDELL, *op. cit.*, 1992, p. 304. Véase también COLL I ROSELL, Gaspar, «El "Decretum Gratiani" de la British Library», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. IV, 1991-1993, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, p. 284 e igualmente, COLL I ROSELL, Gaspar, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Curial, Barcelona, p. 230. También se abordó, más recientemente, en YARZA LUACES, Joaquín, «La ilustración», en *Llibre verd...*, 2004.

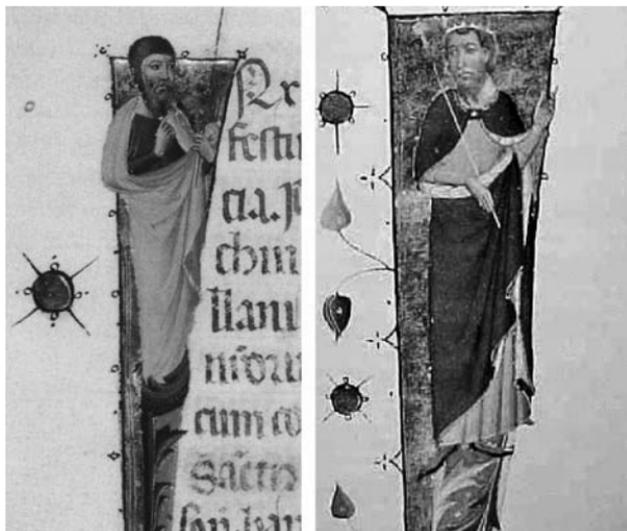


Fig. 17. *Tercer Llibre Verd*, fols. 77v y 75r. Jaime I (la del folio 38v es muy dudosa). Hacia 1348. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

a pesar de esta tardía intervención, las últimas investigaciones llevadas a cabo por Joaquín Yarza suponen que 1348 podría acercarse bastante a la realidad¹⁶⁴.

Entre sus excepcionales iluminaciones, al margen de la inicial del folio 77v donde sólo la intitulación, pero no su iconografía, remite al rey don Jaime¹⁶⁵, destaca la inicial del folio 75r, en cuyo campo se inserta la figura de un rey a quien, asimismo, cabría identificar con Jaime I¹⁶⁶. El soberano aragonés, barbado y en pie, posición idónea para ocupar el campo de esta alargada inicial, observa el texto en medio del cual se halla enclavado. Envuelto por amplio manto azul que, abotonado en

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 299-303, donde realiza un escrupuloso estado de la cuestión acerca de este tema.

¹⁶⁵ Conforme a *Idem*, p. 291 en el *Llibre Verd* existen numerosas efigies bajo las que se esconde, en realidad, la figura del monarca, por lo que en esta inicial se quiere ver a Jaime I. Ningún elemento iconográfico lo corrobora.

¹⁶⁶ Aunque en alguna publicación había sido identificado con Martín I: SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume (Dir.), *Història de Barcelona*, vol. III, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1992, p. 379.



Fig. 18. *Usatges de Barcelona*, fols. 35v y 46v. Hacia 1333. Archivo de la Corona de Aragón.

el pecho, resalta sobre el rosado de sus vestiduras, porta, como es usual en el códice, corona flordelisada y cetro que remata, esta vez, en pomo.

De idéntica tipología es la efigie que se encuentra en uno de los pergaminos de los *Usatges de Barcelona* procedentes de Ripoll y conservados, en la actualidad, en el Archivo de la Corona de Aragón¹⁶⁷. Sus textos, que incluyen una compilación de derecho condal y real, además de dos textos canónicos, 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 desconocen no se llevó a cabo, pues los espacios destinados a los

¹⁶⁷ Ms. 32 de Ripoll. Fue estudiado con gran profundidad por COLL I ROSELL, Gaspar, «Un còdex il·luminat poc conegut dels Usatges i Constitucions de Catalunya (cap a 1333) procedent de Ripoll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, nº 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 21-36. Posteriormente fue publicado, con algunas alteraciones, en COLL, *op. cit.*, 1995b, pp. 189-220.

recuadros han quedado definitivamente en blanco, a excepción del primer folio. Un primer estudio, llevado a cabo por José Coroleu¹⁶⁸, 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 posterior se vio alterada tras el estudio de Pere Bohigas, quien concretaba su elaboración en una fecha no muy posterior a 1333, pues son de este año las últimas cortes señaladas en el cartulario¹⁶⁹. Todavía hoy se acepta esta última propuesta.

Salvo en la miniatura del folio 4r, las decenas de efigies de soberanos, no siempre identificables, se insertan en los campos de iniciales. 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 insustanciales. Claro ejemplo lo constituyen las efigies de Jaime I que, ubicadas en los folios 35v y 46v, son muy parecidas. Sobre los campos de sus iniciales respectivas, el Conquistador se exhibe en pie, como es habitual en el códice y a modo de autor, observando y señalando el texto que encabeza. La única diferencia es que en el folio 35v el soberano aparece de cuerpo entero, mientras que en la inicial del folio 46v aparece efigiado su busto. Esta sutil alternancia iconográfica también se constata en el ya mencionado *Tercer llibre verd*, en cuyo folio 81r se exhibe, también dentro de la inicial I, el busto de medio cuerpo de quien se identifica en el texto como Jaime I. De la imagen, lo que más llama la atención es el complemento que pende de la figura barbada y coronada, complemento que tan sólo se repite en otra letra del mismo códice que representa al infante Alfonso¹⁷⁰. Gaspar Coll, quien efectuó un minucioso análisis relativo a las armas y a la indu-

¹⁶⁸ COROLEU INGLADA, José, *El código de los Usajes de Barcelona. Estudio histórico-jurídico*, Imprenta de Henrich y Cia, Barcelona, 1890. Citado *ibidem*, p. 195.

¹⁶⁹ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, pp. 55-57.

¹⁷⁰ Pues el texto comienza: «*Infans Alfonsus[...] regis aragonum primogenitus*».



Fig. 19. *Tercer Llibre Verd*, fol. 81r. Jaime I. Hacia 1348. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

mentaria 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 XIV¹⁷¹.

Esta vez recortado sobre fondo con decoración de filigrana, Jaime I se muestra, de frente, en la inicial N que encabeza el texto del folio 87v. Pueden asombrar las características tan similares con algunas de las letras que, como más adelante se constatará, encabezan ciertos capítulos del *Libre dels feyts del rey en Jacme*, parecidos que conciernen no sólo a las insignias sino

¹⁷¹ José 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 I LLOBET, José, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: estado político-social; estética y artes; costumbres, lujo, modas; técnicas y análisis de trajes y armas en sus diferentes variedades; cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, Barcelona, 1890, pp. 126-127 y 319-320. Citado en COLL I ROSELL, Gaspar, «Les armes del “Llibre Verd” de la ciutat de Barcelona: un testimoni de la primera meitat del segle XIV», en *Acta històrica et arqueològica mediavalia*, n^{os} 7-8, Universitat de Barcelona. Departament de Geografia i Història, Barcelona, 1986-1987, pp. 488-489.



Fig. 20. *Llibre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 87v. Jaime I. Post. 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

también a la indumentaria. Lo cierto es que esta misma iconografía, constituida por busto de frente con corona y con cetro flordelisado inclinado de izquierda a derecha, fue acogida también por el rey de Aragón, en concreto en tiempos de Pedro IV el Ceremonioso, para modelar uno de sus sellos personales¹⁷².

De iconografía mucho más distinta, dentro de la órbita italianizante aunque también en el ámbito catalán y casi coetáneo al libro anterior, se encuentra el *Llibre de privilegis de Cervera*¹⁷³ que, iluminado en 1360¹⁷⁴ de acuerdo con una

¹⁷² En cambio, esta iconografía no se adoptó en el género numismático hasta tiempos de Juan II.

¹⁷³ Se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Cervera. La Sra. Dolores Montagut, archivera del Arxiu Històric de la Ciutat de Cervera, que me atendió con mucha amabilidad, me hizo saber que el *Llibre* fue catalogado como *Bé Cultural d'Interès Nacional* el 3 de mayo de 1999, según publicación del DOC bajo el número 2880. El libro contiene, de entre sus 125 documentos, ordenamiento jurídico general o particular, régimen municipal y organización político-administrativa del consejo, hacienda y fiscalidad, relación con los órganos políticos superiores, personalidades señoriales, administración de justicia, protección judicial de la propiedad, actividad económica y mercantil y relaciones de vecindad y *carreratge*. Más información sobre el contenido del cartulario en TURULL I RUBINAT, Max; GARRABOU I PERES, Montserrat; HERNANDO I DELGADO, Josep y LLOBET I PORTILLA, Josep M^a, *Llibre de privilegis de Cervera. 1182-1456*, Col·lecció Llibre de Privilegis, nº 1, Fundació Noguera, Barcelona, 1991, pp. 9 y sig.

¹⁷⁴ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 153. Años antes, este mismo autor, en *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, vol. II, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, p. 196, señalaba que el códice fue escrito y ornamentado

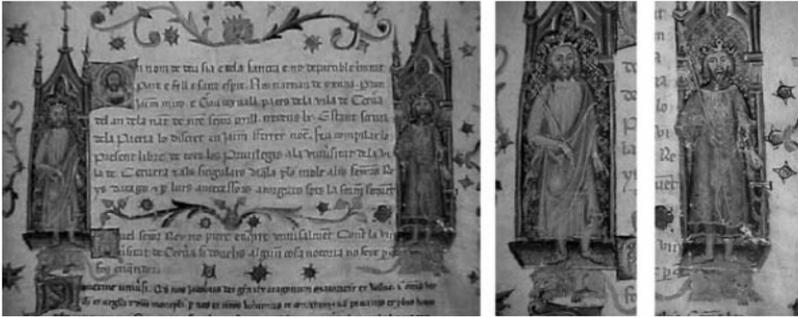


Fig. 21. *Llibre de privilegis de Cervera*, fol. 1r. Alfonso II y Jaime I. 1360. Arxiu Històric de la Ciutat de Cervera.

adaptación local del estilo corriente entonces en toda Cataluña de rasgos italogóticos, su primer folio numerado presenta, en el interior de espléndida orla vegetal y figurada que enmarca toda la superficie del pergamino¹⁷⁵, dos soberanos ubicados bajo dosel arquitectónico que flanquean, a derecha y a izquierda, la caja de escritura del introito. Quizás debieran identificarse con Alfonso II y Jaime I al haber sido ellos quienes redactaron las leyes que siguen de inmediato¹⁷⁶. Ciñendo corona flordelisada en la que han sido insertados cabujones tanto en su aro como en sus remates, los monarcas aparecen en pie y de frente recortados sobre fondo engalanado con la tradicional malla que diseña repetidos rombos con motivos florales en su interior. El primero de ellos, con oscura barba partida, viste, bajo manto rosáceo de reverso verde y remates en oro, al igual que la cincha que lo abrocha, ropa lisa de la que se distingue la botonadura blanca de las mangas. Como insignias porta, además de la corona, largo cetro cuyo remate hoy

por Simón. Parece ser que a mediados del siglo XIV los *paers* de Cervera habían comentado en numerosas ocasiones la posibilidad de copiar los privilegios originales de los reyes en un libro, sin que haya constancia de que el proyecto fuese realizado entonces: TURULL *et alii*, *op. cit.*, 1991, p. 12.

¹⁷⁵ En la parte inferior se hallan representados los cuatro *paers* y el notario que hicieron compilar los privilegios. *Ibidem*, p. 11.

¹⁷⁶ En el folio 1r Jaime I regula cómo deben hacerse las inquisiciones en Cervera. En los folios 1r y 1v, Alfonso II dicta medidas para proteger algunos bienes de los hombres de la ciudad. *Idem*, pp. 28-29 y 40.

se halla desdibujado. El segundo, también barbado, viste largo sayo azul con ribetes dorados sobre el cual ha dispuesto ropa verdosa de cortas mangas de la cual se advierte, por la apertura central, su reverso rojo. Además de la corona y del cetro, que concluye en flor de lis, sujeta, con su mano izquierda, espada enfundada cuyo vértice hace descansar sobre el suelo.

No es extraño que las miniaturas se encuentren ubicadas dentro de espacios culminados o delimitados por arquitecturas. Pero sí lo es, en cambio, el motivo de la figura coronada por un baldaquino. Este tipo especial, denominado según el término francés *l'homme-arcade* tiene, conforme a las investigaciones de Otto Pächt, una larga historia¹⁷⁷. De acuerdo con este autor, surgió en la Antigüedad post-clásica, configurándose la cátedra del obispo Maximiano de Ravenna, de mediados de siglo VI, como uno de sus más bellos y tempranos ejemplos. La estrecha interrelación creada por entonces entre la figura humana y la curvatura arquitectónica que la encerraba se mantuvo, más adelante, tanto en escultura como en pintura pues, con ella, la figura humana obtenía el sostén y la estabilidad que por sí misma no era capaz de desarrollar. Parece ser que este tipo iconográfico fue adoptado en la miniatura después de haber pasado por la figura románica del parteluz y, más adelante, la figura gótica de la columna¹⁷⁸. Sea como fuere, no es difícil hallar ejemplos en cualquier soporte artístico que confirmen la buena aceptación de este tipo compositivo dentro del ámbito de la Corona de Aragón. Además del temprano ensayo que supuso el folio 115r del *Primer llibre verd*, recuérdese, también dentro del entorno regio aunque sin insertar figuras reales, el sepulcro de Pedro III, cuya cubierta, del todo inusual en el ámbito funerario¹⁷⁹, exhibe una sucesión de doseles góticos que refugian sus respectivas imágenes de santos. Algo más contem-

¹⁷⁷ PÄCHT, Otto, *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Forma, Madrid, 1993, pp. 148-149.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Es un sepulcro excepcional por dos razones: el uso de la urna de pórfido rojo de origen romano que obligó a que la decoración escultórica pasara a la tapa que lo cerraba, y la utilización del baldaquino que lo alberga.



Fig. 22. *Llibre de privilegis i ordenacions dels hortolans de sant Antoni*, fols. 5v y 8r. Jaime I. 1453. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

poránea es la urna del relicario de San Paladio, de tipología muy común en la Cataluña de principios del siglo XIV¹⁸⁰ y que evidencia claras analogías con esta fórmula.

Ha sido fechado en 1453¹⁸¹ el *Llibre de privilegis i ordenacions dels hortolans de sant Antoni*¹⁸², códice que guarda las últimas figuraciones encontradas de esta índole. Dentro del volumen, que consta de un total de 67 pergaminos escritos en letra gótica al principio y en cursiva después, se observa un total de siete imágenes que muestran, como siempre a modo de autor, las efigies de diversos soberanos de Aragón que concedieron diferentes privilegios a la corporación¹⁸³. La técnica utilizada es distinta a la vista hasta el momento, pues

¹⁸⁰ Tipología que tiene una tradición anterior que recorre desde el siglo X hasta el siglo XIII en arquetas de metal y mafil. En ellas, parece ser que no existe diferencia entre el uso religioso y el uso profano conforme a DE DALMASES I BALANÀ, Núria, «Relicario de san Paladio», en *Cataluña medieval...*, 1992, p. 314.

¹⁸¹ RIERA VIADER, Sebastià, «Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de sant Antoni», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 217.

¹⁸² Se conserva en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (Fons Gremial 2-1).

¹⁸³ Hay además, otras representaciones, como la ilustración de los santos Abdón y Senén del folio 2v, el *consell* de la ciudad en el folio 11v, o un *veguer* en una capital del folio 12r.

son dibujos miniados sobre retales de pergamino, algunos de los cuales han desaparecido por despegarse, o haber sido arrancados, del folio al que estaban adheridos.

Prescindiendo de la orla del folio 3r, en cuya parte inferior emergen de la hojarasca dos monarcas barbados y coronados que portan visibles cetros¹⁸⁴, y con la excepción de la magnífica iluminación del folio 18v que muestra a la reina María de Castilla, el resto de las miniaturas presentan, dentro de distintas iniciales, bustos coronados, ejecutados con grueso trazo negro, recortados sobre un fondo azul que exhibe tosca decoración vegetal dibujada en color blanco. Bastante similar en su burda ejecución al resto de efigiados, el folio 5v presenta el busto de Jaime I¹⁸⁵ quien, barbado y luciendo corona sobre melena canosa, quizás en alusión a su longevo reinado, figura, en tres cuartos de perfil, dentro de una encogida N¹⁸⁶ inicial. Ataviado con gruesa ropa que ciñe a su cintura mediante estrecho cinturón y envuelto por amplio manto granate con reverso dorado, el monarca vuelve su cabeza ofreciendo cierto dinamismo a la composición. En una de sus manos parece que lleve los propios privilegios, mientras que en la otra sostiene un objeto que, por el mal estado de conservación del manuscrito, es difícil distinguir. Siguiendo la misma línea, pues en general su semblante e insignias coinciden, en el campo de la N¹⁸⁷ del folio 8r vuelve a efigiarse al Conquistador.

III.1.2. El consenso del rey

De nuevo hay que volver al *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca* para encontrar la primera representación de este tipo pues, entre su excepcional decoración, también se exhibe al soberano entronizado quien, en compañía de civiles

¹⁸⁴ A los que, quizás, habría que identificar con Pedro III y Jaime II, los soberanos citados en el folio inmediatamente anterior.

¹⁸⁵ Pues aparece como «*nos en Jacme per la gracia de Deu Rey de arago de Mallorques e de valencia e comte de barcelona e de Urgell e senyor de montpeyler*».

¹⁸⁶ De «*Notori sia atots*».

¹⁸⁷ «*Nos donchs boydas*».



Fig. 23. *Libro de franquezas y privilegios del reino de Mallorca*, fol. 14v. Jaime I. 1334. Arxiu del Regne de Mallorca.

y eclesiásticos, otorga privilegios a sus súbditos mallorquines, escena que se observa en el verso del folio 14 del cartulario. Evidentemente, está protagonizada por Jaime I: no en vano fue el Conquistador el primero en inaugurar en aquel reino este tipo de ceremonias que fue repitiéndose hasta el malogrado Jaime III¹⁸⁸. Así, sobre el campo de una N¹⁸⁹ se recorta, sobre fondo de oro, al rey que, sentado sobre desnudo trono de banco alzado mediante tarima y únicamente complementado por cojín, dispone franquicias ante la presencia de tres tonsurados, uno de los cuales lleva un documento desenrollado en clara alusión a las nuevas prerrogativas otorgadas, y un obispo ubicado en último término desde el punto de vista del espectador¹⁹⁰. Ataviado con ropa bordada cubierta por manto abrochado sobre su hombro derecho, luce, como insignias propias, corona flordelisada que se adorna mediante incisiones en los

¹⁸⁸ Existen ilustraciones similares en los folios 61r, 63v, 120r y 156r desempeñadas por ¿el infante Jaime?, Jaime II, Sancho I y Jaime III.

¹⁸⁹ De «Nos».

¹⁹⁰ En realidad se halla, en relación con el rey, en primer término. De hecho, los gestos del monarca y los del mitrado indican animada conversación entre ambos, mientras que el resto se mantiene expectante.



Fig. 24. *Llibre de franchees de Malorcha*, fol. 10r. Jaime I. Siglo XIV.
Arxiu del Regne de Mallorca.

remates y sucesión de perlas en el aro y, sujeto con su mano izquierda, cetro rematado en visible cruz.

También procedente de la cancillería mallorquina, la siguiente figuración se encuentra en la capital S¹⁹¹ del folio 10r del *Llibre de franchees de Malorcha*¹⁹², donde el Conquistador otorga la primera franquicia a sus súbditos insulares¹⁹³. A la izquierda, sentado sobre trono de escaño y coronado, alza su mano diestra en ademán de ordenar. Ataviado con ropa azul y manto colorado, se acompaña por otros cinco civiles, aunque esta vez uno de ellos, en primer término, anota las disposiciones de su nuevo soberano. Esta variedad iconográfica de retrato de autor, en la que se exhibe el rey en el instante de dictaminar en compañía de algunos magnates y en la que se otorga gran protagonismo al vademécum jurídico, pues se representa en lugar destacado y visible, ya consta en iluminaciones regias anteriores incluso peninsulares: la miniatura al-

¹⁹¹ De «*Sapien tuit que denant presència*».

¹⁹² Conservado en el Arxiu del Regne de Mallorca. (Cod. 5).

¹⁹³ En el texto figura «*Aquesta es la primera franquea que fo donada per lo molt alt seynor en Jacme per la gracia de deu Rey darago de malorcha e comte de barcelona e urgel et seyor de montpestler als pobladors de malorques ans que la yla fos del tot guayada*».



Fig. 25. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fols. 21r y 126r. Jaime I. Hacia 1321. Biblioteca Apostólica Vaticana.

fonís ofrece numerosísimos ejemplos, como manifiesta el frontispicio de las *Cantigas de Santa María*, del mismo modo que también se constata, aunque de datación más tardía, en la iconografía del rey de Aragón según evidencia la ilustración que, por citar un caso, orna el primer folio del *In excelsis Dei thesauris*, al que más adelante se hará oportuna referencia¹⁹⁴.

Dentro del ámbito peninsular deben ubicarse las siguientes dos miniaturas que ilustran sendas páginas de los *Usatges i constitucions de Catalunya* conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana¹⁹⁵, sobre cuya datación no existía consenso hasta el análisis de Gaspar Coll i Rosell, quien los supone de hacia 1321¹⁹⁶. Su hipótesis se vería reforzada al establecer comparaciones estilísticas con los *Usatges* conservados en Lérida, también fechados a partir de ese año, los cuales ofrecen

¹⁹⁴ Entre los ejemplares europeos que pueden servir de precedente se destacará la miniatura a pluma que decora los estatutos del monasterio de Saint Martin des Champs, del siglo XI, donde Enrique I de Francia sostiene, y muestra a los presentes, el documento que acaba de firmar.

¹⁹⁵ Ms. Ott. Lat. 3058.

¹⁹⁶ COLL I ROSELL, Gaspar, «Els “Usatges” de la Biblioteca Apostòlica Vaticana: un manuscrit il·luminat trescentista relacionat amb la catedral de Barcelona», en *D'Art, Revista del Departament d'Història i Art de la Universitat de Barcelona*, nº 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993, pp. 145-168.

importantes concomitancias con estas ilustraciones¹⁹⁷. Al igual que ocurría con otros códigos jurídicos, como es el caso, por ejemplo, de los *Usatici* conservados en París que no incluyen efigies del Conquistador, 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 Solà¹⁹⁸. 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 ciudad¹⁹⁹ y de un calendario eclesiástico barcelonés²⁰⁰.

Aunque la decoración del código fue llevada a cabo por dos maestros, las escenas en las que se integra figuración real son resultado del primero²⁰¹. 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 boloñesa²⁰².

Las ilustraciones vistas hasta el momento han mostrado al rey compartiendo el espacio físico con los magnates y eclesiásticos. Pero en el caso de estos *usatges* la escena cambia, pues se

¹⁹⁷ Ya advertido en DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 144 y BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II.I, p. 50.

¹⁹⁸ Fue Joan Ainaud quien interpretó que podían pertenecer a los Rajadell: AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Skira, Madrid, 1990, p. 40. COLL, *op. cit.*, 1995b, p. 130, n. 13 cree, más bien, que pertenecen a los Solà, en concreto Galcerán, quien fue abad del monasterio de San Cugat y de quien se dice que además de sobresalir en tareas de promoción edilicia del monasterio, destacó también por su actividad jurídica, sobre todo en lo que concierne a cuestiones civiles y penales.

¹⁹⁹ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II.I, p. 51.

²⁰⁰ COLL, *op. cit.*, 1995b, p. 144.

²⁰¹ Al segundo maestro se le atribuyen las iniciales ornadas de los folios LXXXVIII y XCIII. *Ibidem*, p. 130.

²⁰² 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 códigos jurídicos que de allí se importaban. DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 144.

muestra al soberano, entronizado y coronado, a la izquierda de la composición disfrutando de un espacio exclusivo marcado mediante una delgada columna. 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.

Así, en la viñeta del folio 21r se encuentra el monarca que, coronado y sentado sobre trono de escaño, alza su mano diestra, enfundada en un blanco guante, en ademán de dictar las constituciones de Barcelona²⁰³ ante un individuo en pie que forma parte del consejo de insignes laicos y eclesiásticos, algunos de los cuales parecen hablar entre sí. La siguiente imagen, y última del códice, se halla inserta en el folio 126r que ilustra los privilegios especiales de la ciudad de Barcelona, franquicias o prerrogativas concedidas por Jaime I, por lo que habría de identificar al soberano representado con el Conquistador.

Más interesante es la primera iluminación del folio 75r del ya mencionado *Tercer llibre verd*, viñeta que se coloca inmediatamente encima del inicio de las constituciones de paz y tregua otorgadas por Jaime I según indica el texto²⁰⁴. Por su arquitectura es parangonable con la del folio 49v, si bien es algo más pequeña en dimensiones aunque no en su decoración, pues presenta las mismas técnicas ornamentales que aquella aunque diverge en los motivos escogidos. En el centro de una cuidada 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, se muestra flanqueado por obispos y civiles que se ordenan a sus lados. Convenientemente enfatizado en altura por tarima, el soberano conversa con los asistentes sentado sobre trono cubierto por paño dorado con ajedrezado en sus bordes al tiempo que lleva, como insignias propias de su dignidad, corona flordelisada a dos alturas y delicado cetro que también remata

²⁰³ Pues el texto dicta: *«Incipiunt Constitutionis barchinonæ»*.

²⁰⁴ *«Constitutio pacis et tregue [...] per dominum jacobum regem primus»*.



Fig. 26. *Tercer llibre verd*, fol. 75r. Jaime I. Hacia 1348. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

en flor de lis. Destacables son las soluciones utilizadas 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 y que remiten a obras de orfebrería,

destacan no sólo las grandes arquitecturas que acogen ciertas escenas y cuyas formas recuerdan las exhibidas en el *Decreto de Graciano* conservado en Londres²⁰⁵ o en el *Psalterio de Canterbury*²⁰⁶, anterior en el tiempo, sino también la perspicaz ubicación de algunos personajes que consiguen evidenciar distintos planos en una misma composición²⁰⁷.

La siguiente ilustración se encuentra en un ejemplar de los *Fueros de Aragón*²⁰⁸ que, de imprecisa datación aunque no anterior a 1451²⁰⁹, inserta figuración regia, inconclusa en su composición, en la primera hoja de su segunda parte destinada a ofrecer una versión latina de los 12 libros de dichos fueros aragoneses²¹⁰. Así, el folio 57r, donde comienzan los fueros de Aragón redactados por Jaime I²¹¹, pone a la vista una miniatura inacabada en la que se muestra el rey de Aragón en las cortes de Huesca con una composición que fue bastante frecuente en la iconografía regia a lo largo de la Edad Media.

²⁰⁵ British Library (Ms. Add. 15274). Cuestión advertida en BOHIGAS, *op. cit.*, 1962, p. 46 y que fue ampliamente analizada en COLL, *op. cit.*, 1994a, pp. 278-290.

²⁰⁶ Biblioteca Nacional de Francia (Ms. Lat 8846).

²⁰⁷ «Siguiendo una concepción básicamente giottesca pero no exenta de estilismos martinianos»: COLL, *op. cit.*, 1994a, p. 284.

²⁰⁸ Biblioteca Nacional de Madrid. (Ms. 1919). Escueta descripción en *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. 5, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1987, pp. 339-340.

²⁰⁹ Pues los últimos fueros contenidos en el código fueron otorgados por las cortes de Zaragoza el día 20 de noviembre de aquel año: TILANDER, Gunnar, «Los fueros de Aragón según el manuscrito 458 de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Skrifter utgiuna au Kungl. Humanistika Vetenskapssamfundet*, I, Lund, Acta. Reg. Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis, XXV, C. W. K: Gleerup Lund, 1937, pp. XX-XXI.

²¹⁰ Según noticias de DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1942, p. 293. El manuscrito presenta, en los fols. 1r, 103r, 117r, 149r, 164r, 167r, 170r, 176r, 185r y 201r, espacios en blanco destinados a una decoración que nunca llegó a realizarse.

²¹¹ Como indica el *Incipiunt fori Regni Aragonum editi per Illustrissimum et victoriosissimum principem dominum dominum Jacobum Dei Gracia Regem Aragonum primum in Curis generalibus quas Regnicolis dicti Regni Aragonum celebravit in civitate Oscensi VIII ydus januarii Era MCCLXXXV et anno a nativitate domini MCCXXXVII* del mismo folio.



Fig. 27. *Fueros de Aragón*, fol. 57r. Jaime I. Post. 1451.
Biblioteca Nacional de Madrid.

Bajo un dosel palado, señal que también se observa en el respaldo del trono gótico que insinúa ya trazos renacentistas, se sienta el rey ataviado con espléndidas vestiduras ribeteadas en armiño y pedrería. Ostenta todas las insignias propias de su jerarquía, esto es, corona cerrada floronada a dos alturas, centro también con flores de lis en su remate y pomo en su mano izquierda. Sentados en un banco corrido y en un registro inferior, seis personajes, individualizados tanto en sus rostros como en indumentaria y tocados, conversan animadamente a tenor de sus gestos. Es, de hecho, una escena de Cortes muy similar al grabado iluminado que se observa en los cronológicamente tan cercanos *Usatges i Constitucions de Catalunya* fechados en 1495²¹². De gran colorido, a manera de frontispicio y prácticamente análoga a la estampa grabada en xilografía por Pere Miquel en otro incunable de aquel mismo año²¹³, la ilustración muestra la asamblea que don Jaime presidió en la ciudad de Lérida. En el registro superior, sobre sue-

²¹² Archivo de la Corona de Aragón (Incunable C.C.I.I. 49). ALCOY, *op. cit.*, 2000, p. 132 lo fecha en 1493.

²¹³ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *El gòtic català*, Angle, Barcelona, 2002, p. 345.



Fig. 28. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 1r. Jaime I. 1495.
 Archivo de la Corona de Aragón.

lo cubierto 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 asistente, presencia la reunión ataviado con abundantes ropas castañas que cubre mediante loba más oscura. Como insignias propias luce corona flordelisada sobre su cabeza y espada envainada entre sus rodillas cogida de modo similar a como se advierte en otras iluminaciones, como en los *Comentarios a los Usatges* de Jaume Marquilles. Asimismo, un collar compuesto por dos anchos filamentos de oro trenzados le rodean el cuello mientras dos grandes escudos coronados con

los palos de Aragón le flanquean, sobre fondo vegetal, a ambos lados. Justo debajo, sentados sobre sencillos bancos de madera que forman un amplio rectángulo, un grupo de 26 personas conversan animadamente. La riqueza compositiva se evidencia en las indumentarias, en sus complementos y en las gesticulaciones, así como también en el pavimento, que alterna baldosas de distinta decoración y colorido.

Como ya ha sido anunciado, prácticamente igual es la estampa diseñada por Pere Miquel, que consta activo en la ciudad de Barcelona desde 1491 y que es el responsable de la primera edición estampada de estos *Usatges*²¹⁴. Esta analogía, que se manifiesta en todo el conjunto de la composición, presenta importantes diferencias en lo que concierne, sobre todo, a la



Fig. 29. *Usatges i constitucions de Catalunya*, fol. 1r. Jaime I. Post. 1491.

²¹⁴ *Ibidem*.

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 capítulo destinado a la iconografía de Jaime I como autor de códigos jurídicos, 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 X²¹⁵ 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 Cortes²¹⁶, 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 siglo²¹⁷, o diversas miniaturas que representan escenas de parlamentos, como evidencian el más tardío caso inglés de Eduardo I, ya de época de los Tudor²¹⁸, o el germánico del duque Eberhard de Wüttemberg, también del siglo XV.

²¹⁵ Se conserva en el British Museum de Londres (Ms. 20.787).

²¹⁶ Es lo que ha sido expresado como *lit de justice*.

²¹⁷ En realidad es una escena de donación, aunque inspirada en este tipo de escenas de cortes que destacan especialmente la figura del legislador.

²¹⁸ Los Tudor accedieron al trono tras la batalla de Bosworth en 1485 y una vez asesinado Ricardo III. El primero de la saga regia fue Enrique, VII en el palacio del trono de Inglaterra. En esta ilustración Eduardo I se acompaña de los señores espirituales, que se ubican a la derecha del rey, y de los temporales. Se conserva en el Castillo de Windsor (Ms. 2).

III.2. La justicia del rey

Al igual que una de sus principales virtudes, la justicia era el principal deber del soberano medieval: un buen monarca debía proteger a los bienhechores y castigar, con todo el peso de la ley, a los malhechores. Bien es cierto que en la práctica era extraño que rindiese justicia personalmente²¹⁹, por lo que existía un complejo engranaje a través del cual, mediante delegados y otros subordinados, el rey, fuente de derecho y entendido entonces como la propia ley viviente, ejercía la función judicial.

Es dentro del *In excelsis Dei thesauris* donde hallamos las primeras y únicas representaciones medievales que retratan al *rey de Aragón*, es decir, a nivel genérico, como juez. También conocido como *Vidal Mayor*, este ordenamiento jurídico que constituye uno de los más importantes cartularios del siglo XIII se vio forzado, por infortunios de la historia, a emprender un largo viaje que le llevó al J. Paul Getty Museum de Santa Mónica (California), donde todavía se encuentra. La aparición, en 1989, de su edición facsímil acompañada por un volumen de estudios, posibilita a todos un fácil acceso al mismo²²⁰.

Es verdad que gran parte de la importancia del código se debe a su propia naturaleza, pues no fue sino resultado de la iniciativa de Jaime I por acabar, en las cortes de Huesca y durante «la fiesta de la Epifanía del año del nacimiento de nuestro Señor de 1247» en términos de Zurita²²¹, con las diversidades forales existentes para consolidar así un nuevo sistema

²¹⁹ Aunque en el *In excelsis Dei thesauris* constan miniaturas donde el soberano rinde justicia en persona. Remito, para ilustrarlo, a las miniaturas de los folios 90r, 91v, 92r o 143v, por ejemplo.

²²⁰ (Ludwig, XIV, 4). Por el momento, remito a DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús, «El “Vidal Mayor”», en FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Guillermo (Dirs.), *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1988, pp. 129-131. Sumarias referencias en COHEN, Adam S., «Vidal Mayor», en *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum. Illuminated manuscripts*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997, p. 57.

²²¹ ZURITA, *op. cit.*, 1562, lib. III, cap. XLII

jurídico unificado²²². Es lo que Luis González ha denominado como «proceso de territorialización empírica» del derecho²²³. 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 Huesca²²⁴. 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, conforme «*el mio entendimiento*»²²⁵ el de la organización y el gobierno²²⁶, 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 Europa²²⁷, pues su huella puede rastrearse no sólo a tra-

²²² Sobre esta diversidad foral véase, entre otras obras, UBIETO ARTETA, Agustín, «Introducción: Notas aclaratorias sobre el “Vidal Mayor” y su contenido» y «Precedentes de los “Fueros de Aragón” y diversidad de Fueros», en *Vidal Mayor...*, 1989, pp. 13-16 y 26-41, y también DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús, *Los fueros de Aragón*, Colección «Mariano de Pano y Ruata», nº 13, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1997.

²²³ GONZÁLEZ ANTÓN, Luis, «Los fueros, las cortes y el justicia de Aragón», en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, p. 119.

²²⁴ El código fue descubierto y editado por TILANDER, *op. cit.*, 1956, vols. I-III.

²²⁵ *In excelsis Dei thesauris*, fol. 1r, 1ª col.

²²⁶ GONZÁLEZ ANTÓN, *op. cit.*, 2000, p. 119.

²²⁷ En Castilla dicho compendio se llevó a cabo en tiempos de Alfonso X mediante su *Libro de las leyes*, el *Fuero castellano* o las *Siete partidas*, por ejemplo; en Navarra se creó, con el mismo fin unificador aunque con un éxito relativo, el *Fuero General de Navarra* en la segunda mitad de este mismo siglo; en Valencia, territorio recién conquistado, se redactaron, en 1240, los *Furs de Valencia*, también conocidos con el nombre de *Costums*, algunas de cuyas figuraciones ya han sido analizadas. El ámbito europeo tampoco fue ninguna excepción.

vés de las características internas de los escritos legislativos, sino también a través de las externas, como es el caso de la miniatura expuesta entre sus páginas²²⁸. Y es precisamente el conjunto de sus magníficas y diversas ilustraciones otro de los elementos que hacen de esta compilación un códice de capital importancia²²⁹.

Examinadas con minuciosidad por M^a Carmen Lacarra²³⁰, 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 texto; es decir, siempre se someten y siguen el texto correspondiente y, en consecuencia, muestran diversos aspectos de la vida cotidiana aragonesa de la segunda mitad del siglo XIII. De tamaño variable, sobresalen las diez mayores que inician el prólogo y cada uno de los nueve libros en los que se divide el ma-

²²⁸ Un extenso corpus sobre la miniatura boloñesa contemporánea se encuentra en la obra de CONTI, Alessandro, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Alfa, Bologna, 1981. En opinión de Gaspar Coll, la asimilación de las técnicas librarías e ilustrativas boloñesas se debió, en efecto, a la importación de códices de factura italiana y, más adelante, completando, copiando o imitando estos códices con las tipologías autóctonas de los países de origen de los juristas. Y es que, como indicaba A. Wagner, la preponderancia jurídica boloñesa era, por entonces, manifiesta en todos los países del resto de Europa: WAGNER, Anne, «Le droit au Moyen Age», en *Metz enluminé. Autour de la Bible de Charles le Chauve. Trésors manuscrits des églises messines*, Éditions Seprenoise, Metz, 1989, n^o 25, p. 167. La influencia de la universidad de Bolonia en la documentación medieval de la Corona de Aragón fue estudiada por MIRET I SANS, Joaquim, «Escolars catalans a l'estudi de Bolonia en la XIIIa centuria», en *Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, n^o 8, Jaume Depús, Barcelona, 1915-1916, pp. 137-155. Ambos citados en COLL I ROSELL, Gaspar, «La penetración de los manuscritos iluminados flamencos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV. Análisis de un códice conservado en el Archivo Episcopal de Vich», en *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september, 1993, Vitgevenj' Peeters, Leuven, 1995, p. 461.

²²⁹ Temprana descripción de todas ellas en WAGNER, George, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C. W. Ayson Perrins*, D.C.L., F.S.A., I, II, Oxford, 1920. Citado en TILANDER, *op. cit.*, 1956, p. 12.

²³⁰ Quien, además, ofrece un estado de la cuestión acerca de la obra. LACARRA DUCAY, M^a Carmen, «Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico», en *Vidal Mayor...*, 1989, pp. 115-166.

nuscrito, 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 códice se enriquece con profusión de elementos marginales que evidencia la creatividad del maestro o maestros que intervinieron en su decoración.

Por lo general, el soberano, siempre barbado y con rizado cabello cano, se muestra, en casi todos los casos, recortado sobre un fondo de oro, sentado sobre un trono de escaño, a veces ornamentado, a veces no, ciñendo corona floronada y, aunque no absolutamente siempre, con largo cetro flordelisado o espada desenvainada sostenidos con su mano izquierda²³¹. En cuanto a su indumentaria, elegante pero sobria, suele calzar negros borceguíes y, sobre su ropón liso, azul, rojo, rosa o gris, cuya única decoración que presenta es el ribete blanco de cuello, puños y bajos, viste amplio manto de doble tela que le envuelve la mayor parte de su cuerpo. Algunas veces atado mediante finas cintas blancas abotonadas a uno y otro lado, el color rojo o azul de su parte externa destaca del también rojo, azul o verde tejido interno. La parte izquierda de la composición suele ser el lugar escogido para la ubicación del rey cuya actitud demuestra, en la mayoría de las iniciales, su parte activa en la escena, pues se halla dictaminando, ordenando o disponiendo las resoluciones a las que se alude en el texto.

En lo que concierne a sus imágenes, conviene tener presente que, en líneas generales, este tipo de representaciones son deudoras, en última instancia, del arte oficial romano. Advertía André Grabar que la iconografía de los tribunales, juicios, condenas y ejecuciones, es decir, aquella englobada dentro de lo que podría denominarse «función judicial» era tan sólo una prerrogativa del poder político, es decir, del emperador o de un

²³¹ 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 al contar 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. Remito a la descripción de STEANE, John M., *Archaeology of Power. England and northern Europe ad 800-1600*, Tempus, Gloucestershire, 2001, p. 152.

magistrado que oficiaba en su nombre; el juez en nuestro caso. Es por ello que los códices de esta índole se hallan ilustrados con escenas en las que el rey, o su magistrado como poder delegado, 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 libertad²³². Y es que, del mismo modo que es Jaime I quien decide organizar una nueva compilación de leyes «*por los quaoles fueros el dito regno sea governado*»²³³, puesto que no es sino a él a quien corresponde tal función, también es su persona quien posee el derecho de su aplicación²³⁴, porque de él proviene la justicia. Y de ahí el porqué de su iconografía²³⁵. En esta línea, y aunque no representa específicamente a Jaime I, de interesante contenido iconográfico es la hermosa inicial que encabeza, en el folio 72v, el libro II. De grandes dimensiones, es una de las composiciones más bellas y completas de todo el manuscrito. La letra N²³⁶ 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, pues, en el interior de alguna estancia de palacio,

²³² Las escenas de juicio eran muy frecuentes en los sarcófagos de magistrados romanos. Para ello se aplicaba el mismo esquema iconográfico al juicio de Salomón que al de Daniel, o a los de Jesús y los mártires del cristianismo. Para más información, véase GRABAR, *op. cit.*, 1994, p. 55.

²³³ *In excelsis Dei thesauris*, fol. 1r, 2ª col.

²³⁴ 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, *op. cit.*, 2000, p. 119.

²³⁵ No debe olvidarse que, tal y como había mostrado Ernst Cassirer en *The myth of the State*, la idea de la justicia es la principal tarea de un estado desarrollado desde Platón hasta el Renacimiento, por lo que una de las funciones constitucionales originales del príncipe era la de actuar como juez: APTEKAR, Jane, *Icons of Justice. Iconography thematic imagery in Book V of Faerie Queene*, Colombia University Press, New York-London, 1969, p. 13.

²³⁶ De «*Ningun iuyz et ningun*».



Fig. 30a. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 72v. Imagen genérica del rey de Aragón. 1270-1290.



Fig. 30b. *In excelsis Dei thesauris*, fol. 1r. Jaime I. 1270-1290. J. Paul Getty Museum, Santa Mónica (California).

pero determinadas cuestiones parecen desmentir esta suposición. Indicaba Kauffmann que aunque a primera vista esta escena parece no tener relación alguna con el texto, cuyas líneas versan 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 administradores²³⁷. Esta acertada hipótesis se ve confirmada, a mi modo de ver, por el entorno que envuelve a cada grupo de individuos. Por un lado destaca el fondo bipartito pues, salvo en esta miniatura y en otras dos excepciones, siempre es de oro. Así, a la izquierda, donde se ubica el rey acompañado por dos civiles y un soldado, es rojo y se decora mediante reticulado de finas líneas de dos colores y punteado blanco y dorado. A la derecha, sin embargo, donde parece estar celebrándose un juicio, el fondo es azul, aunque se presenta engalanado de idéntica manera que el anterior. Con él se observa, pues, una clara intención de dividir el espacio. Por otro lado, y conforme a este intento de diferenciación, conviene tener en cuenta también los escaños sobre los que se disponen el rey y el juez ya que, aunque ambos se decoran mediante registros que alternan en color, puede observarse que, a excepción de la cenefa corrida de la parte inferior, los motivos geométricos utilizados difieren²³⁸. 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 que 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

²³⁷ KAUFFMANN, C. M., «Ein Spanisches Gezetbuch aus dem XIII. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz», en *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, nº 29, Aachen, 1964. Citado en LACARRA, *op. cit.*, 1989, p. 123.

²³⁸ 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.

es el juez supremo y, como tal, vela por la correcta administración de la justicia. Algo parecido es lo que parecerán indicar, por ejemplo, las efigies entronizadas ubicadas en las miniaturas de los cinco *capbreus* conservados en los Archivos Departamentales de Perpiñán y, ya en el reino de Castilla y León, la figuración regia situada tras la columna del *locus appellationis* de la fachada occidental de la catedral de León. Lo que se quiere ensalzar, a través del esplendor solitario del soberano, es el ejercicio de su función judicial. De hecho, es la jerarquía judicial lo que se ha puesto en escena.

De esta misma composición sobresalen otros aspectos relativos a la indumentaria que son de gran interés, como los blancos guantes y el calzado del soberano, probablemente con hebilla en su lado externo²³⁹; las tocas altas trenzadas de las dos damas sujetas bajo sus barbillas mediante el barboquejo²⁴⁰; o el atavío del hombre de armas compuesto por la usual loriga cubierta por una cota de armas²⁴¹ 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 la decisión judicial de la cual es, en última instancia, responsable.

Sólo en una ocasión puede afirmarse que se efigia, indudablemente, al Conquistador. La escena en cuestión se encuentra

²³⁹ 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, Amparo, *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Alfonso X el Sabio, Universidad de Murcia, Murcia, 1993, p. 173.

²⁴⁰ También llamadas capiellos. Para más información sobre ellos, vid. *ibidem*, p. 155.

²⁴¹ No debe denominarse a la pieza sobrevesta o sobreseñal porque no aparece decorada con los blasones. Véase GUERRERO LOVILLO, José, *Las cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949, p. 122.

en el folio 1r que exhibe, dentro de una gran N²⁴², el momento en el cual Jaime I, de acuerdo con los miembros de su corte, encarga al obispo de Huesca, Vidal de Canellas, la ejecución de la compilación jurídica²⁴³. De los dos registros en los que se divide la composición, el inferior del cual sin duda refleja la celebración de las cortes de Huesca de 1247, incumbe al presente estudio la superior, pues es allí donde se encuentra dispuesto el Conquistador. Así, dentro de un interior abovedado y recorados sobre un fondo de oro, sobresalen cinco personajes fácilmente reconocibles por sus atributos e insignias. A la izquierda, don Fernando de Aragón, abad de Montearagón²⁴⁴ (1205-1248); don Rodrigo de Aunés, obispo de Zaragoza (1244-1248); y don García Frontín II, obispo de Tarazona y Tudela (1195-1219), dos de ellos mencionados en el prólogo de la obra²⁴⁵. En el centro, sobre un decorado trono complementado por cojín de rollo, don Jaime, «*rey daragon i de mauiorgas et de valentia, conte de barçalona i de urgel et seynnor de montperler*», según se intitula en el texto. A su izquierda, otro obispo quien, por mostrarse sólo, sentado sobre un escaño y abriendo un códice, ha sido identificado con Vidal de Canellas. Esta escena, que no debe ser interpretada como una imagen de presentación²⁴⁶, exhibe al rey rodeado de una serie de particu-

²⁴² De «Nos : don : Iaumes»

²⁴³ Esta escena ya fue identificada por Carderera Solano hacia 1860-1880 y también descrita por Martín López (1957) y Kauffmann (1964), según cita LACARRA, *op. cit.*, 1989, p. 118.

²⁴⁴ Tío de Jaime I, pues fue hijo de Alfonso II. A él se alude como «*el nuestro noble thio*». *In excelsis...*, fol. 1r.

²⁴⁵ Así referidos: «*a la qual cort fueron aplegados [...] don ffernando abat de Montaragon, a los honrados don rodrigo obispo de Caragoça y don vidal de canellas obispo de buescana y nos nobles ricos omnes don Po cornell mayordomo de aragon, don Guillem de entença*». *Ibidem*.

²⁴⁶ Puesto que, según definición de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», en *Goya. Revista de Arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, nº 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, p. 287, en esta tipología lo representado es la escena de la entrega del libro por parte del copista o traductor al promotor. 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 códice legislativo.

laridades que merecen ser señaladas. Por un lado, su ubicación, que en esta ilustración se encuentra en el centro de la imagen. Además, es preciso apuntar los distintos recursos empleados por el miniaturista para resaltar su figura, pues se ubica bajo el arco central y elevado mediante tarima. Del mismo modo difiere la indumentaria que viste el Conquistador con respecto al resto de efigies regias representadas en el códice, porque sólo en este caso se compone de una especie de sobrecota o pello- te gris que deja al descubierto la parte superior de su saya²⁴⁷.

Los ejemplos vistos, junto al resto de decoración, ponen de manifiesto la rica decoración del *Vidal Mayor*, ornamentación que se adereza con *marginalia* o *drôleries*²⁴⁸, muy frecuentes sobre todo a partir de mediados del siglo XIII, que tienen que 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 sarcástico. Toda esta colección pone de relieve la importante deuda adquirida por su artífice, o artífices, con el arte contemporáneo francés, lo que ha llevado a sospechar su posible procedencia franca²⁴⁹. Sin embargo, este com-

²⁴⁷ La sobrecota era una vestimenta utilizada por hombres y mujeres del siglo XIII que consistía en una prenda sin mangas y de grandes sangraduras laterales para lucir la prenda de debajo o el cinturón en el caso de las damas. Remito a PUIGGARÍ, José, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, Valencia, 1993, p. 110. Esta prenda también se denominaba pellote y se representa con bastante asiduidad en las *Cantigas*: MENÉNDEZ PIDAL Gonzalo y BERNIS MADRAZO, Carmen, «Las Cantigas. La vida en el s. XIII según la representación iconográfica (II). Traje, aderezo, afeites», en *Cuadernos de la Alhambra*, n^o 15-17, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1979-1981, pp. 102-103.

²⁴⁸ «*Curiositates*», en algunos textos medievales: RANDALL, Lillian M. C., *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 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.

²⁴⁹ Esta influencia ultrapirenaica ya fue advertida por EVANS, Joan, *English art, 1307-1461*, Clarendon Press, Oxford, 1949, donde sospechaba un origen inglés, y por KAUFFMANN, *op. cit.*, 1964, quien abogaba por un origen franco. Los dos citados por LACARRA, *op. cit.*, 1989, fol. 159.

promiso 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 centuria²⁵⁰, 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. 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*²⁵¹, ambas de mediados de siglo y del mismo taller, son evidentes en lo que concierne al uso del rojo y azul como colores predominantes, el movimiento elegante de las figuras, el modo de representar sus cabellos, el tipo de indumentaria o la meticulosidad en los detalles, por citar tan sólo las más evidentes. Estas analogías se perciben también en obras algo más tardías, como el *Recueil d'anciennes poésies françaises*, de hacia 1280-1290, o *La Rhétorique*, de finales de este mismo siglo²⁵². Del mismo modo conviene advertir la utilización de repertorios decorativos similares de inspiración boloñesa en las orlas²⁵³, 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, 1270-1290²⁵⁴, ciertas circunstancias inclinan a M^a Carmen Lacarra a suponer que

²⁵⁰ SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «El libro en la Baja Edad Media. Corona de Aragón y Navarra», en ESCOLAR, Hipólito (Dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1993, p. 241.

²⁵¹ Ambas se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia con las signaturas Nouv. Acq. Fr. 1098 y Ms. Lat. 1246, respectivamente.

²⁵² El primer manuscrito (Ms. 433/590) se guarda en el musée Condé, Chantilly, mientras que el segundo (Ms. 3142) se encuentra en la Bibliothèque de l'Arménie, París.

²⁵³ Ya advertido por Kauffmann según observa DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 143.

²⁵⁴ Aunque Jesús Domínguez Bordona desechara una datación anterior al reinado de Jaime II (1291-1327): *Ibidem*.

Huesca o Pamplona fueron los posibles lugares de origen del códice. Y a tenor de ciertas relaciones con el entorno geográfico y lingüístico navarros, y de la identificación de Miguel López de Zandio como el posible traductor del texto latino²⁵⁵, la historiadora sugiere, como más segura, la segunda ciudad. Distinta es la opinión de Isabel Escandell quien, a tenor de las particularidades filológicas y por ser el compendio una recopilación de los *Fueros de Aragón*, aboga por el origen aragonés, tal vez oscense²⁵⁶. Con respecto al miniaturista, tampoco 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*²⁵⁷, o si, por el contrario, procedía de aquellas tierras ultrapirenaicas²⁵⁸. Lo cierto es que el carácter internacional de sus miniaturas permite ambas posibilidades.

III.3. El conquistador como señor de sus vasallos

Más que como señor máximo o como señor de todos los señores de su reino, Jaime I fue considerado por los nobles

²⁵⁵ 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, *op. cit.*, 1989, p. 165. IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia, «Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. VI. Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1994, pp. 197-213, se adscribe a esta hipótesis.

²⁵⁶ Asimismo, advierte que la procedencia navarra del copista no se contradice con un origen aragonés. Más detalles en ESCANDELL PROUST, Isabel, «Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)», en YARZA (Ed.), *op. cit.*, 2007, pp. 120-121.

²⁵⁷ También se habla de un arte internacional de origen francés: YARZA LUCAS, Joaquín, «La pintura española medieval. El mundo gótico», en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (Dir.), *La pintura en Europa. La pintura española*, vol. I, Electa, Milán, 1995, p. 81.

²⁵⁸ Domínguez Bordona creyó que pudiera ser francés o catalán. DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 143. Como cita LACARRA, *op. cit.*, 1989, p. 159, Evans abogaba por un origen inglés, mientras que Kauffmann lo suponía francés. 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, véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 1993, p. 331 o YARZA, *op. cit.*, 1995b, p. 81.

como un igual; de hecho, podría afirmarse que ostentaba un poder en unos reinos muy dominados todavía por los barones feudales, cuyo peso, en todos los niveles, no era, de ningún modo, menospreciable. A los compromisos y juramentos adquiridos por el monarca con respecto a sus vasallos, le seguía la prestación de homenaje y la promesa de sus súbditos de consejo y ayuda, sobre todo de carácter militar. Bien es cierto que las crónicas son prolizas en mostrar las disensiones y tensiones habidas entre el rey y los nobles, pero también son fecundas las líneas que ilustran la estima que los súbditos tenían hacia su rey: por ejemplo, según Bernat Desclot, ante la negativa del rey Jaime a quedarse en la Península y no combatir en la conquista de Mallorca, el conde don Nuno le responde: «*E si tant és que vós no vullats romanir, jo iré ab vós [...] qui us defendrem de nostre poder mentre vida nos bast, així com bons vassalls deuen defendre llur bon senyor*»²⁵⁹. También son explícitas algunas miniaturas, como la archiconocida del folio 232v del *Vidal Mayor* que inaugura la ley «*De expeditionibus, es assaber: De caualgadas o corridas*» donde, dentro del campo de una C²⁶⁰ se presenta la marcha de un ejército compuesto por numerosos jinetes y soldados entre los cuales sobresale, en primer término, la figura del rey. Recuérdese que el ejército se reclutaba a través de mesnadas de caballeros encabezados por linajes aristocráticos entre los cuales cabe mencionar, por ser uno de los más conocidos y entroncar con la familia real, a los Montcada. Claro está, los vasallos también prometían implícitamente respetar y mantener la autoridad real, para lo cual se desarrollaron complejas ceremonias en las que no siempre el soberano participaba personalmente. La iconografía que se ha conservado, aunque escasa y repetitiva, es incontestable al respecto.

No nos 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

²⁵⁹ DESCLOT, *Crònica*, cap. XXIII.

²⁶⁰ De «*Contesce que el omne*».



Fig. 31a. *Capbreu de Argelès*. Jaime I.



Fig. 31b. *Capbreu de Clayrà i Millàs*. Jaime I.



Fig. 31c. *Capbreu de Saint Laurent de la Salauque*. Jaime I.



Fig. 31d. *Capbreu de Colliure*. Jaime I.



Fig. 31e. *Capbreu de Tautavel*. Jaime I. Todos están fechados en 1292. Archives Departamentales de Perpiñán.

Tautavel²⁶¹, ilustraciones que, insertas dentro de sendas viñetas rectangulares, muestran respectivas escenas de prestación de juramento al rey Jaime I. Es evidente que no debe extrañar su origen ultrapirenaico pues, al ampliarse las zonas de influencia política a partir de sus conquistas, 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 palabras 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 hispánicas²⁶². En esta misma línea, algunas investigaciones confirmaron la circulación de libros dentro del marco de la Corona a partir del último tercio del siglo XIII²⁶³, movimiento que registra, materialmente, esta transferencia cultural entre los distintos ámbitos del reino.

Lo cierto es que estas ilustraciones se hallan enclavadas en la línea francogótica propia del siglo XIII²⁶⁴ y que, pese a no igualarse en calidad ni en maestría a las ofrecidas en otros cartularios similares, 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 Mallorca²⁶⁵. Invariablemente, en todas ellas se presenta una compartimentación en tres registros, diferenciada por el color alterno de sus fondos decorados con el usual reticulado, el primero de los cuales, el de la izquierda, enseña la figura del

²⁶¹ Los cinco conservados en los Archivos Departamentales de Perpiñán (Ms. B. 29, 30, 31, 33 y 34). AINAUD, *op. cit.*, 1990, p. 39 afirmaba que con sus ilustraciones se iniciaba la evolución de la miniatura gótica catalana.

²⁶² DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 135.

²⁶³ Llevadas a cabo por Rubió i Lluch y Sanchís y Sivera, fundamentalmente. *Ibidem*.

²⁶⁴ Línea que incidió en la progresiva superación de los bizantinismos todavía imperantes. ALCOY, *op. cit.*, 2000, p. 65.

²⁶⁵ Breve descripción de las mismas en DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 259.

rey. Así, bajo un dosel semicircular o trilobulado más o menos desarrollado según el ejemplar²⁶⁶, se dispone quien ha sido identificado como Jaime I²⁶⁷ sobre el acostumbrado trono de banco que, en tan sólo un caso, se complementa por cojín de rollo. 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. Por sus claras analogías iconográficas, no se puede evitar la comparación entre estas últimas composiciones y las figuraciones que llenan los campos de la sigilografía contemporánea aragonesa, por lo que es posible suponer que el esquema compositivo de la decoración de estos cartularios bien pudiera proceder de los sellos de los reyes de Aragón²⁶⁸. 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 manufacturas²⁶⁹, a un deseo de legitimación y validación por parte del

²⁶⁶ Es semicircular en los casos del *capbreu* de Clayra y de Millás, y en el de Tautavel. El resto presenta dosel trilobulado.

²⁶⁷ DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 259.

²⁶⁸ Este tipo decorativo ya se encuentra en los sellos mayores de Pedro III fechados desde 1281.

²⁶⁹ 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.

promotor, acaso el procurador, pues el soberano nunca participó directamente en este tipo de ceremonias.

El resto de registros de las imágenes ofrecen gran atractivo por la temática que en ellos se desarrolla. El central es, a todas luces, el menos interesante pues tan sólo cumple la función de mostrar a unos individuos testigos del acto que, más allá, se está realizando, por lo que es el extremo opuesto al del rey hacia donde debe dirigirse ahora la atención. Así, sobre fondo de idéntico color al utilizado para el soberano, se presenta a un mismo personaje barbado que se dirige hacia quienes a él acuden. Sentado en escaño, viste ropa sobre sayo semicubierta por una capa oscura sobre la cual se distingue, bordada, una cruz templaria²⁷⁰. Porta el tradicional *capell* sobre toca blanca, tal y como se ve en 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 época²⁷¹. 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 *inmixtio manuum*. 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

²⁷⁰ DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 259 advierte que la capa de los templarios era, sin embargo, blanca.

²⁷¹ De acuerdo con ALART, B. J., *Suppression de l'Ordre du Temple en Roussillon*, Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales, vol. XV, Perpiñán, 1867, p. 60 según se cita *ibidem*.

*Liber ordinationum capituli ecclesiae Elnensis*²⁷², 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 italiano²⁷³, 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.

III.4. La misericordia del rey

Aunque no son muy pródigas las fuentes escritas que mencionan la clemencia del rey don Jaime, entre las escasas referencias recopiladas destaca la mención de Zurita quien, durante su narración sobre la conquista de Mallorca, alude a la misericordia del Conquistador. Parece ser que, una vez conquistada la capital, algunos de sus soldados arremetieron contra los vencidos asaltándolos y despojándolos de todo cuanto llevaban. Advertido de ello, «propuso el rey de castigar algunos; y con este temor se abstuvieron de allí adelante de robar ni saquear ninguna cosa»²⁷⁴. Episodio parecido, aunque más cruento, se vivió tras la toma de Coín durante las campañas previas a la conquista de Granada, el último bastión musulmán de la Península²⁷⁵. Con eco iconográfico en la sillería baja de la cate-

²⁷² Biblioteca Municipal de Perpignan. (Ms. 70). vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 136; DURLIAT, *op. cit.*, 1989, pp. 159-260 o AINAUD, *op. cit.*, 1990, p. 39, entre otros.

²⁷³ Aspecto que ha llevado a ALCOY, *op. cit.*, 2000, p. 69 a integrarla dentro de lo que ha llamado «segundo gótico lineal», estilo en el que confluyen elementos francogóticos aderezados con ingredientes de derivación italiana.

²⁷⁴ ZURITA, *op. cit.*, 1562, lib. III, cap. IX.

²⁷⁵ «Bien por el deseo de vengar la muerte de sus parientes, bien porque estos les sirviera de pretexto para satisfacer sus ansias de rapiña, acometieron fuera de los límites señalados a la desdichada muchedumbre de los fugitivos, degollaron a muchos inermes y les robaron cuanto pudieron traer consigo [...]. El rey tuvo gran enojo, e mandó luego degollar dos escuderos que avían ydo contra su mandamiento, e mandó recoger todo lo que era tomado para restituyr a los moros: DE VALERA, Diego, «Crónica de los Reyes Católicos, edición y estudio por Juan de

dral de Toledo, la divulgación del incidente por parte de las fuentes cristianas²⁷⁶ no tenía otra función, como también aquel protagonizado por don Jaime, que evidenciar que el rey no sólo concentraba las cualidades de un gran caballero al haber resultado victorioso de la lucha, sino también las de un buen soberano al hacer gala de su misericordia ante los vencidos.

Bien es cierto que en el *In excelsis Dei thesauris* consta la imagen genérica de un rey de Aragón al que le solicitan clemencia, concretamente en la inicial P²⁷⁷ del folio 92r. Llama la atención que el rey, entronizado, no ostenta cetro ni espada, por lo que la única insignia por él empleada es la corona sobre su cabeza, elemento que junto a sus vestiduras, es suficiente para corroborar su alta dignidad. Quizás esta ausencia de atributos pueda ser explicada por el tipo iconográfico de la escena, que recuerda sobremanera a las de prestación de homenaje, tipología que acaso habría tenido en mente el artista durante la ejecución del diseño.

Esta hipótesis, que supondría la utilización del modelo iconográfico del acto de vasallaje, en concreto el de la *inmixtio manuum*, para la confección de otro distinto destinado a escarparate de la caridad del rey, no se contradice con la única representación constatada de Jaime I practicando la misericordia. La imagen en cuestión se encuentra localizada en un magnífico y prácticamente acabado códice elaborado a instancias del soberano castellano Alfonso X: las *Cantigas de Santa María*. El

Mata Carriazo», *Anejos de la Revista de Filología Española*, VIII, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1927, p. 188. Citado en CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Hospital Real, Granada, 1985, p. 44.

²⁷⁶ Pues las crónicas árabes llegaron a mostrar a Jaime I como un verdadero verdugo. Sirva de ejemplo el episodio de Abu Yahya y un hijo suyo de trece años cuya vida fue respetada por nuestro rey según las crónicas cristianas, mientras que las fuentes musulmanas afirman que fueron torturados hasta la muerte. Sobre la visión del Conquistador por parte de los musulmanes vencidos, remito al reciente trabajo de FURIÓ, Antoni, *El rey Conquistador. Jaime I: entre la historia y la leyenda*, Bromera, Valencia, 2007, p. 62.

²⁷⁷ De «Por reuerentia».



Fig. 32. *Cantigas de Santa María*, *Códice Rico*, cant. CLXIX. Jaime I. Hacia 1257-1284. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

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, parece ser, formaba parte²⁷⁸. 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 1284. 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*, del cual llegó a afirmarse que era «la perla de la miniatura gótica española»²⁷⁹. De todas sus singulares iluminaciones, tan sólo una integra la figuración de un rey de la Corona de Aragón, Jaime I, quien a raíz del matrimonio de su hija Violante con Alfonso X, se convirtió en suegro del monarca castellano. Nos referimos a

²⁷⁸ CHICO PICAZA, M^a Victoria, «La Virgen y el rey. Las cantigas de Santa María», en BANGO (Dir.), *op. cit.*, 2000, p. 432.

²⁷⁹ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 112. Se ha afirmado que es la realización más impresionante y original de los talleres de iluminadores castellanos del siglo XIII: AVRIL, François, *L'enluminure à l'époque gothique*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 1995, p. 43.

la cantiga CLXIX, una de cuyas seis viñetas, ubicada a la izquierda del registro central y encabezada por la sentencia «*C. os mouros pedíron merce al rei don James Daragon.*», presenta al Conquistador con toda su fastuosidad y magnificencia²⁸⁰.

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 representa a Jaime I haciendo acto de clemencia²⁸¹. Es, en términos de Kurt Weitzmann, una ayuda visual para el texto, porque no hace sino aclararlo y complementarlo²⁸². 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. En dicho paño, sobresalen, sobre su fondo oscuro, cuatro escudos palados rodeados por perlas y filigrana de oro. Encima, la elegante efigie, vestida también con tejido azul colmado de botones de oro y escudos portantes del señal real, alza su mano derecha en exquisita actitud conciliadora. Ciñe sus ondulados y blancos cabellos una bella corona de remates compuestos por flores pentafolias que insertan perlas y rubíes en sus centros, ornamentación que también se descubre en el aro. No ostenta ningún otro atributo regio, si bien la corona y el alarde de los escudos palados, que también se hallan en las vestiduras de dos personajes que acompañan, al otro lado, al grupo de musulmanes arrodillados, son suficientes no sólo para evidenciar la dig-

²⁸⁰ 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 del infante Alfonso cuando era gobernador, del rey Jaime I su suegro, de Alfonso X cuando era ya rey de Castilla, y del Sultán de Marruecos: GUERRERO LOVILLO, José, *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956, p. 40.

²⁸¹ Entre los códices de la época, esta manera de distribuir mediante arquitecturas las miniaturas es única entre los códices de la época. Sobre ella, GUERRERO, *op. cit.*, 1949, pp. 22-23 ha visto ciertos paralelismos en obras de marfil y vidrieras francesas contemporáneas.

²⁸² WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Barcelona, 1990, pp. 82 y sig.

nidad soberana del individuo, sino también para identificarlo como el «*rei don James Daragon*», como reza el texto.

Creo conveniente incluir en este análisis la figuración de Alfonso X quien, en la siguiente viñeta, también se encuentra realizando el mismo acto de misericordia. En esencia, las dos representaciones son idénticas, pues ambas demuestran la utilización de un mismo esquema compositivo: rey entronizado, coronado y sentado sobre un trono de escaño cubierto por sus insignias a la izquierda; grupo de musulmanes solicitando misericordia en el arco central y en parte del izquierdo; y, finalmente, colocación de algunos hombres cercanos al rey en el extremo. Sin embargo, quizás por el interés del miniaturista por dar realismo a su obra, 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 las fisonomías de ambos monarcas. Jaime I ha sido presentado con poblada barba y ondulados cabellos blancos, mientras que su homólogo vecino ha sido representado, como en el resto de viñetas del códice, imberbe y con espeso cabello oscuro²⁸³. Aunque fue escasa, la diferencia de edad de ocho años entre ambos soberanos, pues el de Aragón había nacido en 1213 y el de Castilla y León en 1221, podría explicar esta iconografía, al igual que también la podría explicar el recuerdo de su largo reinado, pues don Jaime había sido rey durante más de sesenta años. Pero el Conquistador 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 rey de Aragón era

²⁸³ Ana Domínguez señalaba que en las imágenes de las *Cantigas* hubo, por parte del autor, la intención de retratar a Alfonso X, pues existe una serie de trazos fisonómicos que se repiten en éste y otros códices que efigian al soberano: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)», en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo. Atti del XXIV^o Congresso Internazionale de Storia dell'Arte. Bologna 10-18 set. 1979*, Clueb, Bologna, 1979, p. 234.

un recurso más para ofrecer, junto a otros elementos, verismo, credibilidad y calidad a cada una de las escenas.

Y es que las miniaturas del *Códice Rico* asombran por su técnica y por la novedad en sus esquemas compositivos. Por un lado, en cuanto a la técnica, en contraposición a la ilustración europea contemporánea, este códice se pinta con dibujo muy fino aplicado directamente sobre el pergamino²⁸⁴, cuyo color blanquecino interviene en los efectos pictóricos del conjunto, y mediante tonos muy matizados que posibilitan los efectos volumétricos de las figuras a veces colocadas en auténticos escorzos. Este estilo, que no puede encasillarse en el gótico lineal ni tampoco en el italogótico, parece beber de multitud de influencias, entre las que destacan las bizantinas, las musulmanas, las de Italia del sur, las inglesas y las francesas²⁸⁵. Por otro, en cuanto a la composición, conviene destacar la individualización en los tipos de las figuras, el marcado interés por lo ambiental –con profusa arquitectura, pródigo mobiliario y multitud de enseres, algunos de ellos moriscos–, y una tendencia a la narración naturalista²⁸⁶ derivada del contenido anecdótico de las poesías del rey sabio.

²⁸⁴ Aunque, excepcionalmente, hay algunas escenas presentadas sobre fondo de oro bruñado.

²⁸⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 1993, p. 328. Joaquín Yarza advierte composiciones de los textos del tipo de al-Magamat de al-Hariri que luego son usadas en las cantigas, y las influencias italianas quizás en conexión, según resaltaba Ana Domínguez, con la admiración que el rey sentía por Federico II: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «Filiación artística de la miniatura alfonsí», en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 345-358. Véase también YARZA LUACES, Joaquín, «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en YARZA LUACES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Español (Eds.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre 1984*, Sección I. Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico, subsección 3. Texto e imagen en el arte medieval hispánico, vol. I, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986, p. 194.

²⁸⁶ Con cierto «acento sentimental», en términos de DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 111. En este sentido es preciso recordar las conclusiones de Alison Stones, quien afirmaba, no sin razón, que la ilustración de los nuevos textos –épica, romance, poesía– había favorecido un nuevo desarrollo en la producción de libros medievales cuyas iconografías habían comenzado a asumir una

Es precisamente esta suma de influencias y este nuevo concepto escenográfico lo que ha llevado a pensar en la creación de un *scriptorium* especialmente organizado para la iluminación del códice²⁸⁷. Es decir, nos encontraríamos ante un taller real que, dado el carácter ambulante de la corte, se ubicaría en distintos lugares justificando así su naturaleza aglutinadora²⁸⁸. 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 rey²⁸⁹.

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 judías²⁹⁰.

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

independencia frente a los modelos litúrgicos a partir, sobre todo, de finales del siglo XIII: STONES, Alison M., «Sacred and profane art: secular and liturgical book illumination in the thirteenth century», en SCHOLLER, Harald (Dir.), *The epic in Medieval society*, Max Niemeyer, Verlag, Tübingen, 1977, pp. 100-109.

²⁸⁷ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 1993, p. 328.

²⁸⁸ AZCÁRATE, *op. cit.*, 1990, p. 291. Amador de los Ríos pensó que las ilustraciones se pintaron en Sevilla, aunque José Guerrero Lovillo estableció, para su ejecución, tres ciudades: Sevilla, Toledo y Murcia. Todos ellos citados en LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Cantigas de santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1974, p. 60.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Blass Tipográfico, Madrid, 1931, p. 10.

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 balconería*, de hacia 1250-1275, que había pertenecido al emperador Federico II²⁹¹. En otro orden de cosas, sus consecuentes en el arte fueron evidentes incluso en las tierras de la Corona de Aragón debido, con toda probabilidad, a las relaciones de índole político y familiar entre ambas monarquías. De hecho, Juan Ainaud de Lasarte había advertido ciertas influencias procedentes de los Cantos a la Virgen castellanos en algunos ciclos murales de los palacios barceloneses de finales del siglo XIII²⁹², 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 de Jaime I, 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 uno de ellos, el intento de modelado en las vestiduras, y el claro carácter narrativo de las escenas.

²⁹¹ La *Biblia Maciejowsky* se conserva en la Pierpont Morgan Library, Nueva York (Ms. 638). El *Psalterio de San Luis* se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. lat. 10525). El *Tratado de balconería* o *De arte venandi cum avibus* puede consultarse en la Biblioteca del Vaticano (Ms. Pal. Lat. 1701).

²⁹² AINAUD DE LASARTE, Juan, «Pinturas 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 en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, citado en ALCOY, *op. cit.*, 1998b, p. 312.

IV

LA DEVOCIÓN REGIA
Y SU EVIDENCIA ICONOGRÁFICA

«Exalçó el nombre de Ihesu Christo en las tierras que conquistó [...] fue bastedor de muytos monesterios de diversas religiones [...] et lo pobló de los monges de Poblet, et todos los monesterios de los menores et de los predicadores de todos sus regnos, et él possa y las primeras piedras Dios loando et a honor dél dava y de los sus trasoros por bastar aquellas»

(*Crónica de San Juan de la Peña*, cap. 35)

Como se sabe, los reinos medievales y, por tanto, sus respectivas monarquías, estaban basados en una cosmovisión particular basada en la cristiandad. Este modo de ver el mundo establecía una homología entre el orbe celestial y el terrestre, de modo que el rey se convertía en un delegado del poder divino que debía favorecer y proteger a los suyos siguiendo el modelo o arquetipo del reino de Dios. Es lo que, desde antaño, ha sido denominado con la expresión *sacra maiestas*.

El compromiso con lo religioso era profundo hasta tal punto que la devoción y su manifestación material, la oración, era práctica habitual por parte de todos los hombres, incluido el rey. Bien es cierto que no todos los soberanos se preocuparon de igual manera por la liturgia, aunque tampoco dudaron en confiar a las plegarias monásticas, y a las buenas limosnas, la salvación de sus almas. Consta, documental e iconográficamente, que el rey don Jaime experimentó todas estas posibilidades; no en vano, entre otras medidas ordenadas a lo largo de su reinado, estableció hasta 35.000 misas para que se celebrasen en honor a su alma una vez difunto. De todos modos, fue muy consciente, al igual que lo fueron sus contemporáneos, de la protección divina dispensada hacia su persona: los milagros que se sucedieron a lo largo de su infancia, incluida su gestación, hasta el continuo amparo celestial durante sus campañas militares así lo corroboran. Incluso no dudó, consecuente con el conocimiento de este auxilio divino, en poner

su vida en peligro deliberadamente: en el *Libre dels feyts* nos cuenta, durante la toma de Borriana, lo siguiente: «*E creats en veritat que dues vegades nos descobrim tot lo cos, per tal que els de dins nos ferissen [...] más Nostre Senyor Jesucrist sap les coses com se deuen fer, e com deuen ésser [...] que no colc que pre-séssem mal ni colp, e presem la vila*»²⁹³.

Pese a todo, y como se verá, en muchas ocasiones el rey don Jaime debió implorar la ayuda divina. Sin ir más lejos, la más antigua figuración de carácter devocional del Conquistador es un exvoto. De acuerdo con las noticias contemporáneas que desgranar los documentos, los reyes de Aragón fueron prolijos en ofrecer este tipo de efiges a los santos con el fin de ser beneficiarios o de agradecer algún auxilio o favor divinos²⁹⁴. Y es que, al igual que el resto de mortales, las enfermedades e incertidumbres también afectaron a los miembros de la familia real, lo que les incitó a seguir con la costumbre de donar cera a los santuarios más venerados, generalmente marianos²⁹⁵. Lo más habitual era su ofrenda sin modelar²⁹⁶ o en forma de cirios, aunque existieron otros tipos o alternativas, como la representación de las distintas partes del cuerpo afec-

²⁹³ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 174.

²⁹⁴ AMADES, Joan, *Art popular. Els ex-vots*, Orbis, Barcelona, 1952, p. 15. Sin desmentir la función votiva, Miguel Falomir señala que no conviene descartar otras funciones: FALOMIR FAUS, Miguel, «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval», en *Boletín de Arte*, nº 17, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, p. 185.

²⁹⁵ ESPAÑOL, *op. cit.*, 2001b, p. 219. Tal y como señalaba FREEDBERG, David, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989, p. 246, las imágenes de cera se veían en dos contextos: las ceremonias fúnebres y el dominio votivo. En ambos casos consta, en el ámbito de la Corona de Aragón, iconografía regia, aunque no específica del Conquistador.

²⁹⁶ En bruto, sin moldear. Por citar unos pocos ejemplos, en 1323 un feligrés ofrecía 30 libras de cera a la Virgen de Montserrat, en 1342 una mujer de Tortosa le ofrecía 30 libras, mientras que otra de Guardia le regalaba, a la misma Virgen, 20 libras. Más casos ilustrativos en LLOMPART I MORAGUES, Gabriel, «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tom. XXIX, cuadernos 3-4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, 1973, p. 398.

tadas por la enfermedad o, incluso, de la efigie del devoto²⁹⁷. La función efímera de estos exvotos, pues se mantenían hasta que la cera envejecía²⁹⁸, 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 recortada²⁹⁹. También constan en la Grecia antigua³⁰⁰: Plinio cuenta que era costumbre llevar exvotos a las casas de los enfermos y hacerlos besar para que recobrasen la salud³⁰¹. Por su parte, la iglesia cristiana pronto acogió, del mundo romano, 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 corroboran³⁰². Muestras iconográficas que evidencian que en la Corona de Aragón la utilización de exvotos en cera fue una práctica muy extendida y popular son algunos retablos de finales del siglo XIV y del XV de

²⁹⁷ Un fiel ofreció a la Virgen de Bellulla una efigie suya si le devolvía la salud. Tras recuperarse, presentó una estatua de piedra, arrodillada y en actitud de oración. 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. Ambos casos citados en AMADES, *op. cit.*, 1952, p. 27, n. 4 y 5. Sobre la realización y comercialización de estos elementos céreos, vid. LLOMPART, *op. cit.*, 1973, p. 400.

²⁹⁸ Momento en el que se fundían y pasaban al culto del santuario respectivo. Josep Gudiol halló un documento fechado en Vic en mayo de 1310 donde se prohibía fundir los exvotos figurados antes del año de exposición. La necesidad de cera por parte del templo destino de estos exvotos tendría mucho que ver en su desaparición. *Ibidem*, pp. 400-401.

²⁹⁹ AMADES, *op. cit.*, 1952, p. 60.

³⁰⁰ BLÜMNER, *Technologie und Terminologie des Gewerbes und der Künste bei Griechen und Römern*, vol. II, p. 155. Citado en VON SCHLOSSER, Julius, *Histoire du portrait en cire*, Macula, Paris, 1997, p. 69.

³⁰¹ Conforme cita AMADES, *op. cit.*, 1952, p. 63, n. 1.

³⁰² Una de las pinturas presenta, ante la Virgen entronizada con el Niño y flanqueada por dos mártires, el retrato de la donante, Túrtura, quien ofrece a María dos cirios colocados bajo un lienzo. GRABAR, *op. cit.*, 1958, p. 98.

ámbito barcelonés, por citar los más conocidos³⁰³. Por otra parte, también se han conservado, por ejemplo, diversas notificaciones de pagos del capítulo de la catedral de Barcelona, donde se consignan las liquidaciones para los listones y los clavos destinados a colgar las imágenes de cera que los feligreses ofrecían al tan venerado, y magnífico, sepulcro de Santa Eulalia³⁰⁴.

Aunque hoy perdido, el único exvoto en cera del que hay constancia que efigiaba al Conquistador databa 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 I³⁰⁵. Lo cierto es que la fecha es bastante temprana, pues las reseñas medievales más antiguas se remontan a la primera mitad de aquella misma centuria, con las estatuas en 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 XIV³⁰⁶. Por otra parte, y en lo que

³⁰³ Gabriel Llopart distinguía, en el retablo de San Esteban de Granollers, de los Vergós, dos lámparas, una maqueta de nave, dos cabezas, una pierna y dos objetos indeterminados. En el retablo de Sant Vicenç de Sarrià, de Huguet, observaba dos lámparas, una tinaja, tres figuras de infantes o niños, dos bustos, un brazo, una pierna y un pie: LLOMPART, *op. cit.*, 1973, p. 395. En el retablo del milagro ante la tumba de San Nicolás de Tolentino, de Antoine de Lonhy 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.

³⁰⁴ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, carp. 4 según el fondo de los documentos ordenados y recopilados por el archivero de la Catedral de Barcelona: AMADES, *op. cit.*, 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.

³⁰⁵ De acuerdo con noticias de Gudiol Cunill (de 1927) según refiere YARZA LUACES, Joaquín, «Artista-artesano en el gótico catalán», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. III, 1983-1985, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1987, p. 166.

³⁰⁶ VON SCHLOSSER, *op. cit.*, 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 Archivo de la Corona de Aragón (Ms. Rip. 193, fols. 171r-172v), fue publicado por BARAUT, Cebrià, «Les Cantigues d'Alfons el Savi i el primitiu *Liber Miraculorum de Nostra Dona de Montserrat*», en *Estudis Romànics publicats a cura de R. Aramon i Serra*, vol. 2, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1949-1950, p. 91.

concierno a la iconografía regia europea, ciertos testimonios señalan que hacia 1275-1276, esto es, poco después de 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 manuscrito³⁰⁷. A partir de entonces los ejemplos no sólo se multiplican sino que se atestiguan nuevos encargos destinados a reemplazar exvotos anteriores; aunque no consta en el caso del mencionado perteneciente a Jaime I, 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 modelar, en 1305, un caballo y un caballero en madera en su memoria o, en términos del instrumento contractual, «*en la remembrance*»³⁰⁸.

Cierta particularidad presenta la siguiente imagen, que se localiza en el folio 1r de un códice conservado en el archivo de la catedral de Valencia³⁰⁹ y fechado de 1301 a 1341³¹⁰: los *Fori et privilegia Valentiae*, cartulario que contiene los fueros y privilegios concedidos a la ciudad levantina por Jaime I y sus sucesores hasta Jaime II. Quizás pueda extrañar la referencia,

³⁰⁷ 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, Peter Cornelius, «Ritratto» en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1999, p. 36.

³⁰⁸ BARON, Françoise, «Sculptures», en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, pp. 52-57, p. 55.

³⁰⁹ Sign. 146. Olim: 51.

³¹⁰ Pues la última fecha hallada en el códice es de 1301 y se lee, en las guardas posteriores del pergamino, que el volumen perteneció a Berenguer March quien, consta, murió en 1341: VILLALBA, *op. cit.*, 1964, p. 32. Se conoce que Berenguer March fue eclesiástico y doctor en derecho y que llegó a ser *prepositus* o presidente del cabildo de la catedral de Valencia: TERESÍ DOMINGO, Germán, «Fori et Privilegia Valentiae», en *La luz de las imágenes*. Catedral de Valencia, 4 de febrero al 30 de junio de 1999, vol. II, Áreas Expositivas y análisis de obras (**), Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, p. 254. Con respecto a su datación, en AGUILERA (Coord.), *op. cit.*, 1988, p. 276 se concluye que debe fecharse dentro del reinado de Jaime II (1291-1327).



Fig. 33. *Fori et privilegia Valentiae*, fol. 1r. Jaime I. 1301-1341.
Arxiu de la Catedral de València.

aquí, a un código civil como es el de unos fueros, pues la estampa del rey que se muestra dentro de la inicial A³¹¹, que debe identificarse con el Conquistador al haber sido él el iniciador de las concesiones, debe ser catalogada como de retrato de autor. Pero, en esta ocasión, la actitud del soberano es de oración, pues se encuentra arrodillado, con las manos unidas y mirando hacia lo alto, donde asoma, desde una nube, el rostro de Dios Padre. Esta miniatura se integra dentro del estilo francés característico de los últimos años del siglo XIII que se prolonga hasta entrado el siglo XIV, si bien es preciso señalar que otra de las iniciales de este mismo código sigue la influencia italiana³¹², por lo que ha sido aceptado que su autor no hacía sino experimentar, en un mismo cartulario y por separado, la influencia de las dos escuelas.

Lejos de sospechar que la presencia de imágenes religiosas en códices jurídicos son casuales, parece evidente que lo que se pretende simbolizar en la inicial es la piedad del rey, piedad que se ve confirmada por la posición y por el ademán de oración del representado. Pero además, teniendo en cuenta que el propietario del manuscrito, y quizás también promotor, fue Berenguer March, canónigo de Valencia y Barcelona, pre-

³¹¹ De «Anno domini millesimo».

³¹² La del folio 31v, que no integra figuración del rey. Vid. VILLALBA, *op. cit.*, 1964, p. 32, y AGUILERA (Coord.), *op. cit.*, 1988, p. 276.

boste de Valencia y sacristán desde 1309 a 1334³¹³, quizás se quiso hacer constar iconográficamente, con el fin de dar un carácter perpetuo a los privilegios, de que los fueros estaban confirmados, o incluso concedidos, por Dios pues el rey, al ser un poder delegado del Creador, a Él estaba sometido y como tal se convertía en mero transmisor. Aunque no puede descartarse que esta imagen sólo quiera evidenciar la práctica de la invocación mediante la cual, de acuerdo con Alessandra Gardin, se confiere al texto un aura de sacralidad³¹⁴, es probable que quiera expresar una clara jerarquía de poder con objetivos prácticos. En este sentido, recuérdese que Fernando III había iniciado, en 1220, lo que Bonifacio Palacios denominaba el rito de la auto-investidura, solemnidad que, seguida por Jaime I al año siguiente y complementada más tarde por la de la auto-coronación, expresaba simbólicamente, entre otras cuestiones, que el rey recibía el poder sobre sus reinos directamente de Dios, sin ningún intermediario³¹⁵.

El precedente más remoto de este esquema compositivo en este mismo soporte artístico habría que buscarlo en el imaginario de finales del siglo XI, donde sobresale una de las miniaturas de la *Panoplia Dogmática*³¹⁶ 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 icono-

³¹³ Según unos datos que, añadidos en el siglo XIX, se recogen en el folio 117 del manuscrito. Además, también fue tesorero de los reyes de Aragón. *Ciudad de la memoria...*, 1997, p. 179.

³¹⁴ GARDIN, Alessandra, «Presenza di immagini religiose in codici laici», en CECCANTI, Melania y CASTELLI, Maria Cristina (Dirs.), *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della miniatura*, Leo S. Olschiki, Firenze, 1992, pp. 375-385.

³¹⁵ PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, «Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón», en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XV^o Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. 1, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, p. 208.

³¹⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana. (Vat. Gr. 666). GRABAR, *op. cit.*, 1936, p. 100 la suponía del siglo XI. Otros la han fechado hacia 1100, como recuerda DZUROVA, *Miniatura bizantina*, Lunweg, Barcelona, 2001, p. 145.

grafía que ya se había iniciado en algunos monumentos del siglo IX³¹⁷. De todos modos, y al margen de la imaginería pagana³¹⁸, existían imágenes de adoración anteriores, pero siempre eludiendo la representación de la divinidad. Es el caso, por ejemplo, de la más remota imagen en *orans* del emperador con la que, expuesta en una de las monedas de Constantino, se inauguraba el tema de la oración al Dios cristiano dentro del repertorio de imágenes imperiales³¹⁹. También es el caso de la representación de Justino colocada, junto con la de su familia, en un edificio público de Constantinopla, escultura que se constituye, a su vez, como el antecedente más temprano de imagen arrodillada en oración de un soberano³²⁰. Estas nuevas fórmulas, que no eran sino derivación de la iconografía que revelaba las relaciones entre los súbditos y el emperador, basadas en la *proskynesis* o en otros esquemas compositivos insertos en el marco de la iconografía tradicional³²¹, manifestaban que el príncipe era el soberano inspirado y protegido por Dios, evidenciaban una completa alianza entre ambos poderes y, en términos de Robin Cormack, demostraban que la iglesia no podía pasar sin los subsidios del emperador³²². Acaso sea dentro de esta aureola religiosa donde debiera buscarse el verdadero significado de la imagen de los *Fori et privilegia Valentiae*. Precedente más inmediato en la Península se halla en uno de los folios de la denominada *Primera Partida*, fechada en el siglo XIII³²³, cuya ilustración ofre-

³¹⁷ GRABAR, *op. cit.*, 1936, p. 99.

³¹⁸ Donde la estatuaria de Augusto se conformaría como la más trascendental en este sentido. Remito a ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1992 [1987], p. 157.

³¹⁹ En ella aparece el emperador de perfil con los ojos elevados mirando al cielo. GRABAR, *op. cit.*, 1936, p. 153.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Helenística o romana, como las figuras de los suplicantes que se dirigen al emperador, caracterizados por sus ojos elevados, sus brazos tendidos, etc.

³²² CORMACK, Robin, *Icones et société à Byzance*, Gerard Montfort, Paris, 1993, p. 209.

³²³ Se conserva en el British Museum, Londres. (Ms. 20.787).

ce un esquema bastante parecido al que se analiza, aunque no es idéntico al ser una clara escena de presentación. Arrodillado, coronado y cubierto por una túnica, Alfonso X alza sus brazos para ofrecer su obra jurídica a Dios Padre quien, nimbado, emerge de una nube. Que este tipo de representación era bastante frecuente en la miniatura de la época lo demuestra, entre otros, el *Pontifical de Renaud de Bar*³²⁴. No conviene olvidar que la colocación de los seres divinos dentro de nebulosas era un modo bastante usual para sugerir los distintos órdenes de la realidad³²⁵ y para conciliar el principio de la invisibilidad de Dios con sus probadas apariciones³²⁶. No se concluirá con el análisis de la imagen sin mencionar la importancia que, a juicio de Jean Wirth³²⁷, había tenido el IV Concilio Laterano para la realización de este tipo de imágenes devocionales. De acuerdo con el autor, imbuido por las tesis de Hjans Belting³²⁸, la afirmación de la presencia real de Cristo en la Eucaristía había conllevado una importante revolución iconográfica en la que, por fin, se manifestaba visiblemente lo sobrenatural.

Dentro de este epígrafe resulta especialmente llamativa la Virgen de la Misericordia de Francesc Comes, activo en la isla

³²⁴ De hacia 1303-1316. Comparte las mismas características que la ilustración de la *Partida*, si bien integra, en el fondo, las armas de Bar.

³²⁵ El artista medieval, tomado de una convención clásica, empleaba una banda de nebulosas más o menos estilizadas para diferenciar las distintas naturalezas. Estos motivos se podían utilizar con otros elementos de visión, como nimbos, rayos luminosos, mandorlas de luz, etc. Para más información, RINGBOM, Sixten, *Les images de dévotion (XIIe-XVe siècle)*, Gérard Montfort, Paris, 1995, p. 62 y sig.

³²⁶ Los profetas Isaías y Ezequiel, entre otros, pudieron ver a Dios con sus propios ojos. Los artistas del 400 optaron por expresar esta visión colocando al ser divino, a lo sobrenatural, al margen de la escena mediante un disco o una aureola de luz. Con ello se evidenciaba que la aparición era ajena al mundo perceptible y tan sólo accesible al visionario. GRABAR, *op. cit.*, 1994, p. 110.

³²⁷ WIRTH, Jean, «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age», en DUNAND, Françoise, SPIESER Jean Michel et WIRTH, Jean (Dirs.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, pp. 140-154.

³²⁸ BELTING, Hjans, *Das Bild un sein Publikum mit Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln des Passion*, Berlin, 1981, citado en *Ibidem*, p. 140.



Fig. 34. *Virgen de la Misericordia*, Francesc Comes.
Se ha identificado a Jaime I bajo el manto de Nuestra Señora.
1390-1415. Museu de Mallorca.

de Mallorca de 1390 a 1415³²⁹. Procedente de la capilla de los Bonapart en la iglesia del convento de Santo Domingo de Palma³³⁰, este retablo, muestra del gótico internacional insular, reclama la atención por haberse intentado identificar al monarca situado bajo el manto mariano con Jaime I el Conquistador³³¹. Nada va a añadirse con respecto a esta individualización, pues ningún dato permite corroborarlo, si bien la tabla presenta, para este estudio, una particularidad que, aunque brevemente, merece ser señalada: la ubicación de dos infelices, un caballero y un monarca, que yacen en el suelo por haber sido alcanzados por las temibles flechas. Gabriel Llopart, quien no ha logrado hallar parangón iconográfico con esta composición, supuso que el simbolismo de estas flechas debían de aludir a la peste negra³³², aunque no me consta que ningún rey falleciese por esta

³²⁹ 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 Jaume Lustrach. LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura gòtica a Mallorca*, Polígrafa, S. A., Barcelona, 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 MORAGUES, Gabriel, *La pintura gòtica en Mallorca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 1999, p. 27. Sobre el carácter ecléctico de la obra remito a SABATER, Tina, *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat Illes Balears. Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2002, pp. 57-59.

³³⁰ ROSSELLÓ-BORDOY, Guillermo, *Catálogo. Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976, p. 32.

³³¹ JUAN, Jerónimo, «Un retrato de Jaime I de Aragón», en *Diario de Mallorca*, 26 de febrero de 1960. Citado en LLOMPART I MORAGUES, Gabriel, «La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-ecclesiásticas*, Balmeisiana, Barcelona, 1962, p. 265, n. 7. Recientemente vuelve a afirmarse en FURIÓ, *op. cit.*, 2007, pp. 16-17.

³³² 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, *op. cit.*, 1962, pp. 278 y 298 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 asietando desde lo alto a la humanidad, que la Virgen pretende calmar con su intervención. Manuel Trens señalaba

terrible enfermedad. Otros autores, como Joan Domenge, sospechan que estas víctimas podrían responder a una clara voluntad por parte de la iglesia: la de fomentar las limosnas de los fieles³³³. En este sentido conviene recordar que, con la extinción de la monarquía mallorquina de manos de Pedro IV, las donaciones por parte del soberano catalán para las obras de la catedral insular resultaron ridículas en comparación con las sumas donadas por sus predecesores, por lo que debió buscarse otra manera de obtener fondos para la consecución de la fábrica. Si consta documentalmente que esta tabla fue presentada en los carteles coloreados enviados a las parroquias con el fin de promover donativos³³⁴, ¿no podrían entenderse ambos cuerpos inertes, resultado de no haber sido amparados por el manto 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 de Palma?

Otra tabla similar, aunque no idéntica, se conserva 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 civil³³⁵, si bien no ha logrado discernirse la identidad de los personajes.

que, ya en 590, durante el azote de la peste en Roma, que dio lugar a la institución de las *letanías mayores*, fue vista una lluvia de flechas que daban en la ingle de la gente, matándolas al instante. Añadía que era muy probable que la popularidad alcanzada por San Sebastián como protector contra las epidemias fuera debida a las flechas que lograron herirle aunque no matarle: TRENS ÓDENA, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 277.

³³³ DOMENGE I MESQUIDA, Joan, «Tres siglos de obras en la Catedral (ss. XIV-XVI)», en PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma, 1995, p. 25.

³³⁴ De acuerdo con LLOMPART MORAGUES, Gabriel, «*Nostra Dona de la Seu* y su desdoblamiento secular en las diversas devociones marianas», en PASCUAL, (Coord.), *op. cit.*, 1995, p. 125.

³³⁵ TRENS, *op. cit.*, 1946, p. 278.



Fig. 35. *Liber instrumentorum*, fol. 1r. Jaime I. 1414.
Arxiu Capitular de València.

También ligada al ambiente eclesiástico, la siguiente figuración de Jaime I se inserta dentro de los legajos de la catedral levantina que componen el célebre *Liber instrumentorum*³³⁶. Mandado redactar e iluminar por Hugo de Lupià i Bages, Presidente del cabildo de la seo valenciana entre 1396 y 1427³³⁷, su primer folio muestra un recuadro rectangular en cuyo interior, quien tiene que identificarse con el Conquistador³³⁸, se presenta ante la Virgen y el Niño para hacer la promesa de donación a la nueva iglesia³³⁹. La abundancia del oro, la sensación de profundidad lograda mediante el punteado del suelo, la

³³⁶ Archivo capitular de Valencia (Ms. 162).

³³⁷ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 165 y BOHIGAS, *op. cit.*, 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: ALEXANDRE TENA, Francisca, «Liber instrumentorum», en *Luz de las imágenes...*, 1999, p. 280. Sus armas figuran, pendientes, en la zona inferior de la orla del folio iluminado.

³³⁸ En el texto se lee: «Nos Jacobus Dei gracia Rex Aragonum et Regni Maioricarum Comes Barchinone et Urgell».

³³⁹ La transcripción del texto dice: «Instrumentum quo dominus rex promisit dotare ecclesiam»: ALEXANDRE, Francisca, «El gobierno de la sociedad. El govern de la societat [Liber Instrumentorum]», en *Ciudad de la Memoria...*, 1997, p. 181.

combinación de colores y la sensibilidad en las facciones de los rostros evidencian un artista en pleno dominio de su arte. Descartada ya hace algunos años, tras la escrupulosa exploración del códice llevada a cabo por Amparo Villalba³⁴⁰, la intervención directa de Domingo Crespí en su decoración miniada³⁴¹, hay más consenso en atribuir la obra a su yerno Domingo Atzuara, el cual aparece citado en los libros de obras de la catedral, o, quizás, a algún otro miembro de su taller³⁴². Esta otra paternidad no está reñida, no obstante, con el entorno Crespí, pues Atzuara se había formado en el taller de su suegro hecho que, por otro lado, explica también las semejanzas en cuanto a técnica y estilo³⁴³.

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 oración³⁴⁴, el obispo y promotor Hugo de Lluçà, se presenta ante el Niño bendecidor arropado en los brazos de

³⁴⁰ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, «Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespí», en *Archivo Español de Arte*, nº XXXI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1958, pp. 35 y sig. y, más adelante, VILLALBA, *op. cit.*, 1964, p. 59.

³⁴¹ Autoría errónea sostenida por SANCHÍS SIVERA, José en *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, p. 29. Citado en BOHIGAS, Pere, «Les manuscrits à miniatures de la «Biblioteca Central» de Barcelone (Ancienne «Biblioteca de Catalunya»», en *Sanderabzug aus «Librarium», Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, 7 Jahrgang, Heft, 1964, vol. I, p. 46.

³⁴² Entre ellos, Pedro Cardona, Pedro Soler, Guillem Carbonell, Juan Sánchez o Leonardo Crespí. ALEIXANDRE, *op. cit.*, 1999, p. 280. Es el mismo taller que según Domínguez Bordona, quien aboga por un maestro distinto que él denomina «maestro del Liber Instrumentorum», realizó obras como los *Capítols de santa Maria de Betlem* (Ms. 74 de Valencia), el *Communiloquium de Jobannes Gallensis*, de la Biblioteca Nacional de Palermo, y un libro de horas del museo británico (Eg. 2653). BOHIGAS, *op. cit.*, 1964, pp. 45-46.

³⁴³ ALEIXANDRE, *op. cit.*, 1999, p. 280.

³⁴⁴ Su mitra se encuentra en manos del joven tonsurado ubicado justo detrás. Los demás simbolizan el resto del cabildo catedralicio. GARCÍA FLORES, Antonio, «La Virgen y el rey. Liber instrumentorum», en BANGO (Dir.), *op. cit.*, 2000, p. 433.

María³⁴⁵. En señal de respeto, también descubierta se exhibe el rey, quien ha relegado su corona, que culmina el 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 salutación³⁴⁶.

Con acierto señalaba Marisa Melero que en el anacronismo de representar juntos a un rey del siglo XIII, conquistador de Valencia y primer mecenas 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 imagen³⁴⁷. Con esta representación, el obispo y el cabildo de la catedral 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 seo. 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. No concluiré sin hacer hincapié en la posible iconografía devota que, del mismo modo que pudo haber ocurrido con la del

³⁴⁵ De acuerdo con VILLALBA, *op. cit.*, 1964, p. 63, es posible que la tipología de esta Virgen derive de las madonas entronizadas que siguen el modelo creado por Jaime Serra en el retablo de la Virgen de fray Fontaner de Glera, Comendador de Sigena (1367-1387), que habría llegado a tierras valencianas, probablemente, a través de algunos pintores aragoneses como Lorenzo Zaragoza.

³⁴⁶ 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 generalizarse 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 *Polítiques* de Aristóteles. Más detalles en PLANAS BÁDENAS, Josefina, «Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía». Separata del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vols. IX-X, Madrid, 1997-1998, p. 81.

³⁴⁷ MELERO MONEO, Marisa, «La Virgen y el rey», en BANGO (Dir.), *op. cit.*, 2000, p. 424.



Fig. 36. Clave de bóveda de la capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca. Tradicionalmente identificada con Jaime I, probablemente representa a Jaime II. Ant. 1327.

temprano códice de los *Fori et privilegia Valentiae*, también levantino, podía aludir a la condición de que el rey, pese a ser quien concedía voluntariamente los fueros, estaba sometido y debía obediencia a Dios³⁴⁸.

Tradicionalmente se había supuesto que una efigie orante de Jaime I se hallaba arrodillada, en solitario, ante una imagen sagrada en la cubierta de 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 ábside³⁴⁹, 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 de Aragón o, por

³⁴⁸ 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*».

³⁴⁹ DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 131. En 1329 se encargaron las vidrieras al maestro de Siena Matteo di Giovanni: COLL TOMÁS, Baltasar, *Catedral de Mallorca*, Llovet, Barcelona, 1977, p. 41.

extensión, a la casa real mallorquina. Por un lado, y de acuerdo con algunos autores³⁵⁰, podría representar al Conquistador quien había decidido, de acuerdo con la natural preocupación por remodelar o «purificar» el más importante recinto religioso considerado como sacrílego tras un episodio bélico de cruzada, la construcción de un templo cristiano sobre la anterior mezquita musulmana: «*sempre manam-bi fer altar de nostra dona sancta Maria, car en totes les viles que grans fossen, que Déus nos havia donades a guanyar de sarraïns, haviem edificada església de Nostra Dona sancta Maria*», afirmaba el propio don Jaime³⁵¹. Como razonaba Joan Domenge, esta identificación con el Conquistador quizás derivase de la idea tradicional, y errónea, que suponía que la catedral de Mallorca no sólo fue comenzada casi inmediatamente después de la batalla por parte de este rey, sino que los trabajos avanzaron a una velocidad tan vertiginosa que al cabo de pocos años el Conquistador pudo verla terminada³⁵².

No obstante, de acuerdo con el devenir de los hechos, el monarca representado en la clave podría identificarse con Jaime II, con quien, en realidad, se hizo efectivo el inicio de la construcción de la nueva cabecera 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 mortales³⁵³. 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, aunque nunca consumado como tal, para sus propios restos y los de sus sucesores en el cetro de la inesperadamente efímera corona insular.

³⁵⁰ MATHEU MULET, Pedro Antonio, *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Mallorca de Fco. París, Palma de Mallorca, 1954, p. 117 o COLL TOMÁS, *op. cit.*, 1977, p. 41, por ejemplo.

³⁵¹ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 450.

³⁵² DOMENGE, *op. cit.*, 1996, p. 24.

³⁵³ DURLIAT, *op. cit.*, 1989, p. 130.



Fig. 37. *Capilla de los Corporales de la Colegiata de Santa María de Daroca*. Jaime I. 2ª mitad del siglo XV.

Alusivo a un hecho milagroso es el relieve de la Capilla de los Corporales de la Colegiata de Santa María de Daroca, mural en estuco realizado en el segundo cuarto del siglo XV que describe la batalla de Chío y el milagro de los Corporales que tuvo lugar en el siglo XIII en tierras levantinas. Muestra de la popularidad extraordinaria que este acontecimiento milagroso alcanzó en tierras de Daroca durante la Baja Edad Media, se refiere al episodio acaecido el 23 de febrero de 1239 durante la contienda de Valencia en tiempos del Conquistador: seis Sagradas Formas consagradas durante la celebración de una Misa de campaña quedaron empapadas en sangre y mancharon los corporales que las cubrían. De hecho, nos encontramos ante un acontecimiento que no es sino la exaltación de la eucaristía en el marco de la lucha contra los infieles —esto es, no sólo judíos, sino también musulmanes—. Los relieves de la capilla darocense han sido relacionados con el taller de la escultura borgoñona³⁵⁴ del segundo cuarto del siglo XV, lo que ha hecho pensar que pudo haber colaborado Juan de La Huer-

³⁵⁴ Además de definir el retablo como de «pulcramente borgoñón», Juan Ainaud y Agustí Duràn ponían de manifiesto el sentido compositivo y realista del escultor, cuya mano denunciaba cierto carácter popular: DURÀN I SANPERE, Agustí y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gòtica*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. VIII, Plus Ultra, Madrid, 1956, p. 282.

ta, escultor de origen darocense que trabajó en la corte de Dijon al servicio de los duques de Borgoña³⁵⁵.

Fuera como fuese, de acuerdo con el suceso milagroso, acontecido en plena cruzada levantina, 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 –incorporación extraordinaria al no haber presenciado el milagro–, las referencias al rey de Aragón son constantes, pues la mayoría de composiciones se enriquecen con profusión de banderas en manos de los ejércitos cristianos que exhiben el señal real. No conviene olvidar que hubo una verdadera predisposición, por parte de los reyes, a vincularse con el milagro de los Corporales, desde Pedro IV el Ceremonioso hasta Fernando el Católico (1479-1516), pues a través de su devoción a la sagrada reliquia se proyectaban problemas ideológicos no sólo de carácter religioso sino también de evidente índole política.

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 rindiesen³⁵⁶, aunque en la composi-

³⁵⁵ 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, Pierre, «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, vol. I, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, 1976, vol. I, pp. 457-458.

³⁵⁶ «Entró después de esto el rey en el val de Bayrén que es en el término de Gandía hacia el mar; y envió a decir a los alcaides de los castillos de Bayrés, Villalengua, Barro, Vilella y Palma –que eran castillos enricados en grandes rocas y muy fuertes– que se rindiesen; si no que mandaría talar todos los campos»: DE ZURITA, *op. cit.*, 1562, lib. III, cap. XXXVII.

ción 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 cobró con el Conquistador un nuevo significado como atributo regio renovado más tarde en tiempos de Fernando el Católico.

Finaliza este epígrafe con una obra en la que, muy discutiblemente, figura Jaime I «a lo divino», pues se ha sugerido que uno de los Magos que protagonizan la Adoración del antiguo retablo del monasterio de Santes Creus³⁵⁷, contratado por Pere Serra en 1404 y culminado por Lluís Borrassà en 1411³⁵⁸, 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 *Aragón*³⁵⁹. A este controvertido argumento, que por otra par-

³⁵⁷ Conservado en la Catedral de Tarragona y en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En origen era un retablo de tipo mixto, pintura-escultura, de larga tradición en las comarcas tarraconenses; aunque Emma Liaño afirmaba que los más antiguos conocidos se remontan a 1345 –LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, «Guillem Timor, un artista de Montblanch en el siglo XIV», en *Quaderns d'Història Contemporània. Homenatge a M^a Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, 1991, pp. 273-293–, también advertía la posibilidad de que la costumbre fuese más antigua, de comienzos de centuria: LIAÑO MARTÍNEZ, Emma; MIRACLE, Nuria y SANMARTÍ, Montserrat, «Obras románicas para la iglesia de Forés en el siglo XIV», en *Universitat Tarraconensis*, n^o X, Tarragona, 1991, pp. 327-332.

³⁵⁸ 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, *op. cit.*, 1955, citado en DE DALMASES y JOSÉ PITARCH, *op. cit.*, 1984, p. 221.

³⁵⁹ 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, *op. cit.*, 1930-1958, 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.



Fig. 38. *Primitivo retablo mayor del monasterio de Santes Creus.* Identificación muy dudosa con Jaime I. 1411. Capilla de la Virgen de Montserrat. Catedral de Tarragona.

te también podría aplicarse a cierto número de individuos que ornán algunas iniciales del *Tercer llibre verd*, 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 I³⁶⁰, otros sostienen que es Pedro IV³⁶¹, mientras que también hay quienes piensan que, de acuerdo con el mencionado bordado, debería identificarse con Alfonso V³⁶² pues en 1411 ya había sido proclamado heredero de la corona.

La utilización del tema de la Adoración o de la Epifanía para la exaltación de príncipes no era reciente, pues constan ejemplos europeos desde mediados del siglo XIV, pero en el estado actual de nuestros conocimientos no se puede confirmar que el segundo rey oferente represente a un monarca de la Corona de Aragón, como tampoco existen datos que permitan corroborar que es Pedro de Portugal el magnífico mago del retablo de la Capilla de Santa Ágata de Barcelona. Sea como fuere, esta escena del retablo, que ha sido considerada, junto con la Epifanía, como la obra maestra de Borrassà³⁶³ y

³⁶⁰ Por sus concomitancias con la tabla valenciana que, se supone, representa al Conquistador. *Ibidem*. Desde luego, los parecidos entre ambas pinturas permiten advertir la repercusión de la pintura valenciana en el retablo tarraconense, influencias levantinas en el marco catalán que fueron puestas de manifiesto en, entre otros, LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, «Guerau Gener y la presencia artística valenciana en Cataluña en el siglo XV», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Valencia, 1993, p. 152; o ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «Guerau Gener i les primeres tendències del gòtic internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1995, pp. 179-213. 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...*, 1998, p. 99. Por otro lado, de nuevo ALCOY, *op. cit.*, 1998a, p. 235 advertía que no hay nada que impida suponer que Borrassà hiciese un primer viaje a tierras valencianas, pues en 1405 consta como vecino de la ciudad del Túria. La itinerancia de artistas también fue puesta de manifiesto en ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época. Burgos, 13-16 de octubre de 1999*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y de Bellas Artes, Burgos, 2001, en especial p. 367.

³⁶¹ CAMÓN, *op. cit.*, 1966, p. 289.

³⁶² SARASA SÁNCHEZ, Esteban, *Alfonso V el magnánimo. La imagen real. Exposición organizada por el Justicia de Aragón en el Palacio del Justiciazo, 17 diciembre 1996 - 19 enero 1997*, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 1996.

³⁶³ YARZA, *op. cit.*, 1995b, p. 117. En la misma línea ESPAÑOL, *op. cit.*, 2002, p. 308 señalaba que, pese a los avatares, fue la obra más ambiciosa del pintor. Por su parte, LIAÑO, *op. cit.*, 1993, p. 151 advertía que, aunque se ha afirmado que la

como uno de los hitos artísticos de la primera etapa del gótico internacional³⁶⁴, presenta a un monarca hacia el que 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 rey 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 orfebre o joyero.

labor de Pere Serra es aquí inapreciable, la obra tarraconense presenta claras huellas de sus rasgos característicos.

³⁶⁴ ALCOY, *op. cit.*, 1998a, p. 245.

V

ICONOGRAFÍA DE JAIME I
EN LAS CRÓNICAS DE LA EDAD MEDIA

«Fo lo pus bell hom del món; que [...] era major que altre hom un palm, [...] molt bé format e complit de tots sos membres [...] molt gran cara, e vermella, e flamenca, [...] nas llong e ben dret, e gran boca [...] ben feita, e grans dents, belles e blanques, [...] ulls vairs, e bells cabells rossos [...] e grans espatlles e llong cors e delgat, [...] brasses grossos e ben feits, e belles mans [...] longs dits, e les cuixes grosses [...] cames llongues e dretes e grosses [...] peus llongs e ben feits»

(Desclot, *Crònica*, cap. XII)

Con la pública función de recordar unos hechos, aunque con el oculto objetivo de seleccionar y de imponer una visión concreta de los acontecimientos por parte de sus promotores, las crónicas se configuraron como uno de los géneros literarios más notables en la Edad Media. La Corona de Aragón, además de no constituir ninguna excepción al respecto, fue cuna de diversos textos de este tipo, algunos de cuyos pergaminos recibieron decoración iluminada de mayor o menor riqueza según cada caso. Pero además, en este mismo ámbito se generó un hecho insólito, como fue la redacción, por parte de dos de sus monarcas, de sus memorias. Jaime I fue el fundador o precursor, aunque su ejemplo fue seguido por su bisnieto, tan admirador suyo, Pedro IV, quien llevaba consigo y leía todas las noches a su predecesor: «*nós encara no érem gitats e llegiem lo llibre o Crònica del senyor rei En Jacme*»³⁶⁵, explica en su propia narración.

El primer grupo de figuraciones del rey Jaime I se integra dentro de una de las versiones del llamado *Libre dels feyts del rey en Jacme*³⁶⁶. Encomendada por el abad de Poblet Ponç de

³⁶⁵ PEDRO IV, *Crònica*, en SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, cap. 3.

³⁶⁶ Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms. 1). Existe una edición facsímil en *Libre dels feyts del rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1972. Donación de Jerónimo Besora, canónigo de Lérida, el códice había pertenecido también al convento de San José de Carmelitas: MATEU IBARS, Josefina, «Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona», en *Biblioteconomía*, año XXVI, n^{os} 69-70, p. 83.

Copons a Celestí Destorrens en 1343 según indica el *explicit*³⁶⁷, todavía hoy es núcleo de investigaciones con el incentivo de indagar, entre otras cuestiones, la verdadera autoría del código original, del que se supone ésta es copia³⁶⁸. La mayoría de historiadores sostienen que, al igual que haría el rey Alfonso X en su *Crónica General*, si bien el rey no fue el autor material del manuscrito, sí supervisó directamente su redacción³⁶⁹. Es preciso recordar que la práctica de la historiografía, género literario en clara expansión durante este período³⁷⁰, lejos de ser ajena a las cortes medievales estaba, en algunos casos, directamente relacionada con las familias reales. Entre las obras más tempranas que ilustran lo señalado destaca, por ejemplo, la bizantina *Alexiada*, relatada por la princesa Ana Comnena (1083-1150), quien explica las gestas de su padre, el emperador Alejo Comneno³⁷¹. Sin embargo, la originalidad del *Llibre dels feyts del rey*

³⁶⁷ Sánchez Cantón ofrecía la errónea datación de 1413: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, p. 50.

³⁶⁸ Se ha verificado que la redacción más antigua de la crónica debería ser fechada entre 1313 y 1327: DE RIQUER, Martí y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona, 1968, vol. I, p. 351.

³⁶⁹ DE RIQUER, Martí y VALVERDE, José M^a, *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona, 1985, vol. III, p. 390; ROYES I PIJOAN, M^a Montserrat, «Crónica de Jaime I o *Llibre dels Feits*», en *Cataluña medieval*, 1992, p. 10; SOLDEVILA, Ferran, *Al marge de la crònica de Jaume I*, colección Episodis de la Història», n^o 100, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967, pp. 49 y sig. Sobre el sistema de redacción de la crónica castellana, cabe remitir a, entre otros, SOLALINDE, Antonio G., «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», en *Revista de Filología española*, n^o 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1915, pp. 286 y sig.

³⁷⁰ Las crónicas locales comenzaron a aparecer en el siglo IX. Entre las más importantes cabe señalar, en ámbito inglés, los *Anales* de Ulster; *los Anglo-saxon Chronicle*, las *Crónicas* de Florence de Worcester, William Malmesbury, las obras de Matthew Paris de mediados del siglo XIII y, ya en el continente, el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, la *Historia de la conquista de Constantinopla*, empezada a redactar en 1207 por Geoffroi de Villehardouin; el *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 Italiano destacan las crónicas del florentino Dino Compagni, de entre 1310-1312, o la nueva crónica de Giovanni Villani, empezada en 1300.

³⁷¹ También se conoce que el emperador de Bizancio entre los años 1341 y 1355 Juan Cantacuceno escribió libros de historia retirado en el monte Athos. DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, pp. 175-176.

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 1276³⁷² utilizando la divulgación histórica como forma, quizás, de reafirmación personal y social ante los peligros que inestabilizaban al reino y como justificación de sus actuaciones que, fruto de decisiones muchas veces reflexivas y prudentes, no siempre fueron entendidas por sus contemporáneos. Pero la forma de interpretar el texto viene marcada, sobre todo, por los propios términos del monarca quien, creyéndose la verdadera encarnación del rey ideal cristiano, decide redactar sus renglones a modo de *specula principum*; tanto es así que en su primer folio manifiesta: «*Lleixam aquest libre per memòria a aquells qui volran oir de les gràcies que Nostre Senyor nos ha feites, e per dar exempli a tots los altres hòmens del món, que facen ço que nós havem feit de metre sa fe en aquest Senyor qui és tant poderós*»³⁷³. Es decir, más que puramente histórica, la función de la crónica es doctrinal, moral y religiosa: lo que pretende el rey es dar a conocer sus actos y procurar ejemplo con sus obras.

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 don Jaime y una viñeta rectangular, que ocupa todo el ancho de la caja de escritura, historiada con la escena de un banquete³⁷⁴. Nada tiene de extraño la ilustración de este tipo de trabajos históricos en el período gótico; iniciada esta usanza por Giraldus Cambrevisis y Matthew Paris, quienes incorporaron dibujos marginales en algunas de sus obras, se comenzó a generalizar rápidamente la iluminación de textos de esta índole. Y es que el libro lujoso, preciosamente ilustrado, tuvo un gran papel dentro del tesoro medieval. Así,

³⁷² Algo que nunca haría su yerno Alfonso X quien, a pesar de redactar numerosas obras históricas, se abstuvo de narrar su propio reinado. DE RIQUER, *op. cit.*, 1972, p. 6.

³⁷³ JAIME I, *Libre dels feyts...*, cap. 1.

³⁷⁴ Fue recortado su folio 65r, que también estaba ilustrado, aunque se conoce su iconografía a raíz del ms. 69 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, reproducción del códice de Poblet.

siguiendo un uso iniciado por Alfonso II con el famoso cartulario *Liber Feudorum Maior*, Pedro IV reemprendió 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*»³⁷⁵; cenobio éste en cuya biblioteca dicha crónica debía guardarse en recuerdo y memoria de los reyes que allí recibían sepultura³⁷⁶ con clara finalidad propagandística y de legitimación por evocar el poder y la gloria de la dinastía entronizada.

Primero atribuidas a Ramón Destorrents³⁷⁷, aunque luego se ha advertido una gran afinidad con la obra de Ferrer Bassa³⁷⁸, sus miniaturas reflejan que, pese a no ser el ejemplar destinado al monarca, el libro es de gran riqueza³⁷⁹. Sus trece iniciales iluminadas presentan la efigie de Jaime I recortada sobre fondo generalmente cuadrículado 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 retratístico³⁸⁰, la figura soberana se manifiesta, ataviado con distinta indumentaria, en diversas actitudes. Muy peculiar es la R³⁸¹ del

³⁷⁵ BRACÓNS, *op. cit.*, 1989, p. 220.

³⁷⁶ La carta en la que Pedro el Ceremonioso explica al abad de Poblet las razones que llevan al rey a redactar y enviar las crónicas de los reyes de Aragón está fechada en 20 de agosto de 1380: ALTURO I PERUCHO, Jesús, *El llibre manuscrit a Catalunya. Orígens i esplendor*, Generalitat de Catalunya, Editorial 92, Barcelona, 2000, p. 185.

³⁷⁷ Cuanto menos la miniatura relativa al banquete durante el cual fue aprobado el proyecto de la conquista de Mallorca: SANPERE I MIQUEL, Salvador, *El trecentistes catalans*, S. Babra, Barcelona, 1924. Citado en DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1933, vol. I, p. 1933.

³⁷⁸ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, p. 110. DE AZCÁRATE, *op. cit.*, 1990, p. 317.

³⁷⁹ 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 *Llibre dels feyts del rey en Jacme*: ALCOY, *op. cit.*, 2000, p. 101.

³⁸⁰ Valor que sí les otorgaba SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1948, p. 50.

³⁸¹ 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, *op. cit.*, 1983³, p. 17.



Fig. 39. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 1r. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

folio 1r, cuyo campo exhibe al llamado Conquistador en posición devota. En ella, el monarca, arrodillado y con las manos unidas, aparece orante luciendo, como únicas insignias, corona de oro y manto. El carácter religioso de la escena, que contrasta con el perfil doctrinal del volumen y con el resto de iluminaciones que en él se encuentran, podría llamar la atención, pero una atenta lectura al primer párrafo quizás pueda aclarar algo las cosas, en concreto las líneas que aluden a la Virgen María –por quien el rey don Jaime tanta devoción tenía– a quien le solicita que «*pregàs per nos al seu fill que ens donàs lo tort que li teníem*»³⁸². Bien es cierto que la «torcedura» podría aludir a las disensiones habidas entre el monarca y la Iglesia, discrepancias personificadas en el propio rey que le valieron, como ya se ha dicho, hasta dos excomuniones. Pero también podría referirse a lo que las *Crónicas anónimas de Sabagún* definieron como el «maldito e escomulgado ayuntamiento» protagonizado por sus predecesores Alfonso I y Urraca de Castilla y que la dinastía de Aragón arrastraría como una lacra desde octubre de 1114 cuando en León fue sentenciada la nulidad por consanguinidad de los esposos muy a pesar de sus descendientes, quienes reinarían soportando el terrible estigma que suponía aquella excomunión³⁸³. Conocedor de

³⁸² JAIME I, *Libre dels feyts...*, pág. 1.

³⁸³ Josep Ma Pujol llamó la atención sobre esta cuestión en su conferencia «La utilización de las crónicas como elemento legitimador», impartida dentro del simposio *Símbolos e imágenes. La búsqueda de modelos en el mundo tardoantiguo y medieval*, Tarragona, marzo de 2005.

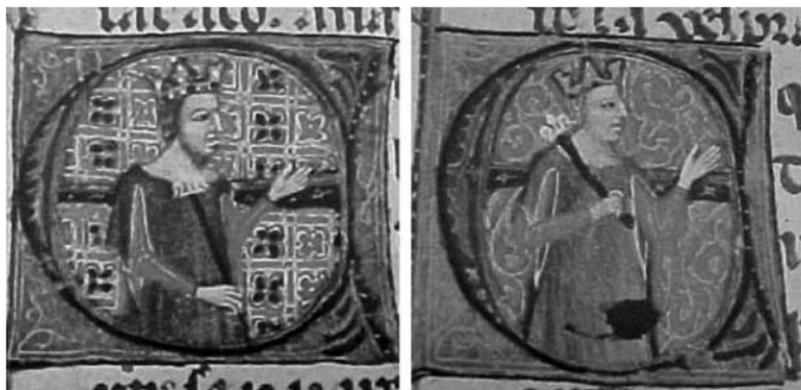


Fig. 40. *Llibre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 20r y 122v. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

todo ello, Jaime I implora a la Virgen que interceda por él ante su Hijo, por lo que esta iconografía devota está plenamente justificada.

A partir del folio 20r se sucede el resto de letras capitales, letras que, por otro lado, presentan al rey de manera muy similar. Las ilustraciones de las E de los folios 20r y 122v son bastante parecidas pues muestran al soberano en pie mirando y señalando con su mano izquierda el texto que ellas mismas encabezan. Pese a compartir las insignias –ambas exhiben corona floronada de oro con espléndida decoración de pedrería y evidente cetro flordelisado– y la indumentaria –que coincide incluso en el color–, las dos iniciales no sintonizan ni en el fondo –cuadrículado en un caso y liso con ornamentación de filigrana en el otro– ni en los rasgos del monarca –barbado y con los cabellos oscuros en el primer ejemplo y rubio e imberbe en el segundo–: diríase incluso que no se trata del mismo personaje.

También son bustos en perfil que indican al texto los que se hallan en los folios 120v, 149v, 159v, 166v, 176v, 182r y 189v³⁸⁴. Incluyendo las dos cuyo mal estado de conservación

³⁸⁴ Todas ellas E salvo la del folio 182r, que es una A. Excepcionalmente, la inicial del folio 182r presenta al rey mirando hacia su derecha.



Fig. 41. *Llibre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 120v, 149v, 159v, 166v, 176v, 182r y 189v. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

ha borrado, prácticamente en su totalidad, la efigie iluminada³⁸⁵, 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 manos³⁸⁶. En ocasiones ostenta, sobre sus ropas, manto abrochado mediante cincha suspendida entre bordados enganches.

De mayor belleza son las letras E de los folios 133r, 194v y 198v. Sobre el usual fondo cuadrículado o liso con gruesa de-



Fig. 42. *Llibre dels feyts del rei en Jacme*, fols. 133r, 194v y 198v. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

³⁸⁵ Las de los folios 120v y 176v.

³⁸⁶ 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 *Llibre dels feyts del rei en Jacme* esta generalidad no se cumple en todos los casos.

coración de filigrana, se presenta a Jaime I de frente, barbado, ciñendo idéntica corona trabajada con joyería y portando cetro rematado en flor de lis. Las diferencias más notables conciernen a la indumentaria, con la que el artesano consigue, al igual que con el resto de efigies, mayor diversidad y originalidad en un repertorio iconográfico que se evidencia bastante reducido. Entre estas distintas prendas destacan el pellote, vestidura que se había difundido y generalizado por toda Europa Occidental a lo largo del siglo XIII³⁸⁷, y la loba, en estas figuraciones siempre enriquecida por alas o maneras, nombre que debe dársele a este tipo de mangas, que permiten asomar el sayo de debajo.

Es, sin embargo, la viñeta del folio 27v la miniatura que ha recibido mayor atención por parte de los historiadores. En el interior de un espacio enmarcado por delgada faja azul se desarrolla una curiosa escena muy relacionada con el texto que le sigue de inmediato: la conquista de Mallorca. De hecho, en la viñeta se representa el banquete durante el cual el mercader Pere Martell, quien habría ofrecido dicho convite en la ciudad de Tarragona, y otros magnates³⁸⁸ convencen al rey para la ocupación de la isla mallorquina, por lo que corresponde a un acto de gobierno, muy distinto al de los banquetes de gala celebrados con ocasión de bodas y coronaciones reales³⁸⁹. Así, en

³⁸⁷ 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, *op. cit.*, 1993, pp. 95-96.

³⁸⁸ 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, Joan, *L'aventura del llibre català. En commemoració dels 500 anys del primer llibre imprès en català. 1474-1974. L'aventura editorial a Catalunya*, Edigraf, Barcelona, 1972, p. 17.

³⁸⁹ Observación advertida por RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Vida española en la época gótica. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por la editorial Alberto Martín*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, 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.



Fig. 43. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 27v. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

la derecha de la composición, enfatizado por un repostero bordado con cuadros y suspendido 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. 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 en el que el mercader habla con el rey don Jaime para persuadirle de la toma de Mallorca³⁹⁰. Otros, sin embargo, han identificado al mercader con el primer individuo de la mesa destinada a los magnates³⁹¹. Varias razones hacen sospechar que esta última es la identificación correcta. Por un lado, la posición privilegiada del noble, pues no sólo preside sino que también se halla separado del resto de comensales que con él comparten mesa. Por otro, su talante conversador, evidenciado tanto por sus gestos como por las miradas atentas de sus invitados. Finalmente, ahora ya en relación con aquel que hinca su rodilla en

³⁹⁰ Entre ellos, SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, 1948, p. 50 o BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II. I, p. 109.

³⁹¹ Como es el caso de DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 350 o FUSTER, *op. cit.*, 1972, p. 17, quienes lo identifican con un *coper*.

el suelo ante la figura del monarca, obsérvese, por un lado, la copa que lleva, 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 también con los nobles para convencerles de su proyecto. El *Libre dels feyts del rey en Jacme* se refiere así al acontecimiento: «*E convidà En Pere Martell, ciudadà de Barcelona, e que sabia molt de mar, a nós e a tots aquells nobles qui eren aquí ab nós. E sus quan nós haguem prop de menjat, llevaren-se paraules entre ells [...] e [...] dix-los que els en diria noves per ço car ja hi havia estat una vegada o dues [...]. E quan haguem menjat vengren denant nós e dixeren: Senyor, nós havem demanat de ço que creem que a vós plaurà [...] e tindrem per bo que vós aquella illa conquerats per dues raons [...]. E nós escoltam les llurs paraules e plagueren-nos molt*»³⁹².

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 Ferrera hizo en 1619. Según esta reproducción y de acuerdo con las descripciones del monarca, la viñeta reproduciría el momento durante el cual Jaime I se entrevistó con don Blasco de Aragón y el Maestro del Hospital Hugo de Fullarquer en el castillo de Alcañiz: «*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 pre-*

³⁹² JAIME I, *Libre dels feyts...*, pâr. 47.



Fig. 44. *Libre dels feyts del rei en Jacme*, fol. 63r
(del código de la Biblioteca Universitaria, que copia el folio 65r
del *Llibre* de hacia 1343). Jaime I. 1619.

*gam-lo que dixés on li semblaria que [...] poguéssem entrar al regne de València*³⁹³. La ausencia del folio supone, además del hecho lamentable que implica su desaparición, la pérdida de una magnífica escena de exterior que ilustraría el momento durante el cual el rey Jaime decidió, según la crónica y a pesar del devenir real de los hechos³⁹⁴, la conquista de Valencia.

De 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 Barbastro³⁹⁵. Uno de ellos, el

³⁹³ *Ibidem*, pár. 127.

³⁹⁴ Parece ser que el rey se vio obligado a encabezar esta empresa militar que había empezado, por parte de unos cuantos nobles del reino –entre ellos el propio don Blasco de Aragón–, incluso antes de la toma de Mallorca. Más detalles en la reciente obra de FURIÓ, *op. cit.*, 2007.

³⁹⁵ Se conserva en la Biblioteca de Cataluña. Barcelona (Ms. 1734). La primera representación marginal, en el folio 33v, presenta a un fraile predicador con una filacteria en una de sus manos. En el colofón de su obra se lee: *·Ego Iohannes de Barbastro de scribania predicti domini regis Aragonum, oriundus Caesaraugusta Iberi, in civitate Barchinonensi, anno a Nativitate Domini M. CCCo octuagessimo scripsit.*



Fig. 45. *Crònica de Jaime I*, fol. 41r. Jaime I. 1380.
Biblioteca de Catalunya.

ubicado en el folio 41r, presenta a Jaime I junto a la ciudad de Palma en compañía de varios hombres y de dos frailes predicadores. A pesar de su carácter popular, en términos de Pere Bohigas³⁹⁶, 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 del palacio de la Almudaina. Vestido con calzas y ropa corta de mangas apuntadas de color bermellón, luce diadema perlada y espada desenvainada como únicas insignias de su alta condición. El episodio ilustrado es aquel en el que dos hombres de Tortosa acuden al rey para entregarle, a cambio de cierto dinero, el rey de Mallorca. Conforme a la descripción ofrecida en el *Libre dels feyts* podría identificarse a los tres hombres que acompañan al soberano con los tortosinos a los que se alude en sus líneas y con Nuno Sanxes, quien escoltó al Conquistador en su trayecto hasta la casa donde se encontraba escondido el mallorquín: «*E demanam a don Nuno, e di-*

³⁹⁶ BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II,II, p. 62.

*xem-li que el Rei de Mallorques haviem trobat, e que en vingés ab nos. E dix ell que molt li plaïa. E anam-hi, e menaren-nos a la casa on ell era, e descavalcam nós e don Nuno guarnitts*³⁹⁷.

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 fianza: «*E metem-hi dos frares preïcadors que guardassen les cases del rei, e el tresaur, e deu cavallers ab ells, bons es savis, a guardar e a vetllar l'Almudaina, car nós érem tots enujats, e volíem-nos repossar, e era ja lo sol post*»³⁹⁸.

Del mismo modo podría considerarse como una exaltación de la orden dominica la miniatura marginal que decora una de las páginas del *Llibre en llatí i en mallorquí qui tracte de la vinguda del rei D. Jaume el Conquistador a estas islas, per el P.*



Fig. 46. *Crònica de Pere Marsili*, fol. 109v. Jaime I. Siglo XV. Arxiu del Regne de Mallorca.

³⁹⁷ JAJME I, *Libre dels feyts...*, pàr. 87.

³⁹⁸ *Ibidem*. Pere Marsili identificaba a estos dos frailes predicadores con Miquel de Fabra y su compañero, Berenguer de Castellbisbal.

*Pera Marili, dominico, son cronista*³⁹⁹. Versión también basada en el *Libre dels feyts*, la miniatura ilustra el último pasaje del episodio 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.

³⁹⁹ Arxiu del Regne de Mallorca. Palma (Cód. 40). 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 felicis recordacioni avi nostri*»: RUBIÓ, *op. cit.*, 1908, vol. I, doc. XLVII, p. 58.

VI

EL REY COMO *MILES CHRISTI*

«Aparellem-nos e anem-no-en devés la ciutat, e vejам si trobarem los sarraïns: que Déus és ab nós e desbaratar-los hem»

(Bernat Desclot, *Crònica*, cap. XXXVI)

A través de la guerra el soberano afirmaba su poder sobre los vencidos y sobre los vasallos que le habían ayudado y al que debían fidelidad. La batalla era justificada, pues era la guerra de Dios al tener como objetivo último la lucha contra los herejes y paganos: de hecho y salvo excepciones, aunque se entendía que sólo la conquista permitía la conversión, en los objetivos de los reyes medievales y, entre ellos Jaime I, se encontraba no sólo derrotar a los musulmanes, sino expulsarlos de los territorios recientemente adquiridos. En este orden de cosas, los valores caballerescos, cada día más en auge, tuvieron su eco plástico sobre todo a partir del siglo XII con una doble función: exaltar las virtudes militares al servicio de la cristiandad y atribuir estas virtudes, y sus consiguientes resultados, a la protección divina lo que, en términos de Bonifacio Palacios, reforzaba «la imagen del rey como elegido directamente por la divinidad y por tanto soberano de sus reinos»⁴⁰⁰.

Ya se ha visto que las imágenes más tempranas que muestran la efigie caballeresca del rey se incluyen en unos objetos oficiales por antonomasia; los sellos, que en la Corona de Aragón tienen, ya desde Alfonso II, la particularidad de mostrar dos iconografías distintas: la mayestática en el anverso y la ecuestre en el reverso. La aceptación de las formas caballerescas

⁴⁰⁰ PALACIOS, *op. cit.*, 1996, p. 203.



Fig. 47. *Clave del pabellón de la fuente del claustro del monasterio de Santa María de Veruela. Efigie dudosa de Jaime I. De imprecisa datación.*

y el sentido o función que se da a las mismas por parte del rey y de sus vasallos se plasma en la transposición del modelo iconográfico sigilar a otros soportes artísticos, lo que nos lleva a la dudosa efigie que, de Jaime I, culmina la clave del pabellón de la fuente del claustro del monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza), del que se ha afirmado fue el primer cenobio cisterciense fundado en la Corona de Aragón⁴⁰¹. 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 plamentos y nervios de triple bocel que se cruzan en una clave que exhibe una figura ecuestre rodeada de escudos con las armas de Aragón⁴⁰². En su campo, un jinete, sobre caballo encubertado que

⁴⁰¹ En 1146: UBIETO ARTETA, Agustín, *Los monasterios medievales de Aragón. Función histórica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, pp. 115-116.

⁴⁰² Escudo heráldico que pasó desapercibido a los ojos de MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino, «Una visita heráldica a Veruela», en *Hidalguía. Separata*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Salazar y Castro, Madrid, s/f.

se dirige a la derecha, abraza escudo y alza una visible espada que empuña con su mano diestra. Puede observarse que ningún elemento permite confirmar que sea, en efecto, la efigie de un rey de Aragón, si bien las adargas paladas que rodean la clave admiten conjeturar que se trata, cuando menos, de alguien relacionado con esta ilustre casa.

Numerosos episodios de la historia del monasterio evidencian los importantes vínculos que mantuvo con miembros de la casa real desde el momento de su fundación llevada a cabo por don Pedro de Atarés⁴⁰³. En este sentido, cabe recordar las significativas aportaciones llevadas a cabo por la monarquía a favor de Veruela, contribuciones de las que fueron sus primeros protagonistas Alfonso II y Jaime I⁴⁰⁴, y es que la fundación de la abadía, llevada a cabo en tiempos de Ramón Berenguer IV (1137-1162), respondía, como también en el caso de tantas otras de aquella misma época, al deseo de los soberanos de fijar fronteras y colonizar un ámbito conflictivo. 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 de Aragón a la muerte de Alfonso I en 1134 sin sucesor directo, 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 fundación, no hacían más que afianzar el título «real» que se le otorgaba⁴⁰⁵. Por su parte, las reinas también jugaron un papel significativo, configurándose como una de las más importantes protectoras María de Luna, esposa del rey Martín I, la cual, según ha sido señalado, había pensado ser enterrada en aquel templo

⁴⁰³ Sobre las relaciones de los abades con los sucesivos monarcas aragoneses remito al compendio que de ellos hace BLANCO TRÍAS, Pedro, *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Imprenta Mossèn Alcover, Palma de Mallorca, 1949.

⁴⁰⁴ UBIETO, *op. cit.*, 1999, p. 116.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, n. 25.

cerca de sus predecesores⁴⁰⁶. Por otro lado, los abades disfrutaron del privilegio de ocupar el cargo de Capellán Mayor de las reinas de Aragón⁴⁰⁷, 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 XIII⁴⁰⁸ hasta el tercer tercio del siglo XIV⁴⁰⁹. Probablemente este desconcierto cronológico derive de la substancial reconstrucción de la que fue objeto el edificio bajo el abaciado de Sancho de Marcilla Muñoz (1362-1383)⁴¹⁰ tras la ruina ocasionada por la guerra de los dos Pedros⁴¹¹.

⁴⁰⁶ Aunque en su testamento estableció querer recibir sepultura en el monasterio de Santa María de Poblet. No obstante, el cenobio cisterciense aragonés 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, *op. cit.*, 1945, pp. 59-60.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁰⁸ MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio, *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1998, p. 176.

⁴⁰⁹ UBIETO, *op. cit.*, 1998, pp. 118-119.

⁴¹⁰ 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, *op. cit.*, 1949, p. 96.

⁴¹¹ 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.

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. Un estudio de 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 (1276-1285), aunque son algo anteriores las piezas batidas por los reyes de Navarra y de Castilla. En estos sellos, además, puede observarse que, salvo en la inscripción que rodea las imágenes y los emblemas que, a veces, campean en escudos y gualdrapas, los soberanos no ostentan ninguna otra insignia proclamadora de su dignidad soberana, lo que favorecería una identificación regia en lo que concierne al personaje de la clave de Veruela. Con todo, si por las similitudes con la sigilografía puede fecharse en la segunda mitad del siglo XIII y puede considerarse la efigie de un rey, ¿por qué cabalga hacia la derecha si esta dirección no fue tomada por el rey de Aragón hasta las improntas de Pedro IV?⁴¹²

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, del patrocinio de alguien célebre en el monasterio y relacionado con el linaje real, acaso el fundador, don Pedro de Atarés⁴¹³. Es precisamente en el reino de Navarra donde se encuentran los más tempranos y

⁴¹² La única excepción fue el sello secreto de Jaime I que se conoce, únicamente, por el dibujo que realizó Oudot en su catálogo a partir de una pieza conservada en el archivo municipal de Montpellier. OUDOT, *op. cit.*, 1959, p. 36.

⁴¹³ 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.

abundantes ejemplos de claves con la figura del rey a caballo 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 del convento de Santo Domingo de Estella, cuya imagen caballeresca tradicionalmente viene siendo identificada con el Teobaldo II de la casa de Champaña⁴¹⁴.

De iconografía similar aunque mucho 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 edificación. En su campo circular se observa un rey barbado y 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, muy rudimentario en comparación con la clave de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona⁴¹⁵ y con los espléndidos sellos que por entonces se modelaban en la cancillería regia

⁴¹⁴ Ambas piezas son estudiadas en MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, «La imagen del rey en la figuración gótica», *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1996, pp. 375-376 y en MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVAS-CUÉS, Faustino, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona, 1996, p. 163.

⁴¹⁵ Que presenta, también como caballero, a Alfonso el Benigno. Tras un incendio acaecido en 1379 se hizo restaurar a instancias de Pedro IV el Ceremonioso. La letra de pago de la restauración fue publicada en RUBIÓ, *op. cit.*, 1985, vol. II, doc. CCXXIX, p. 217, n. 1.

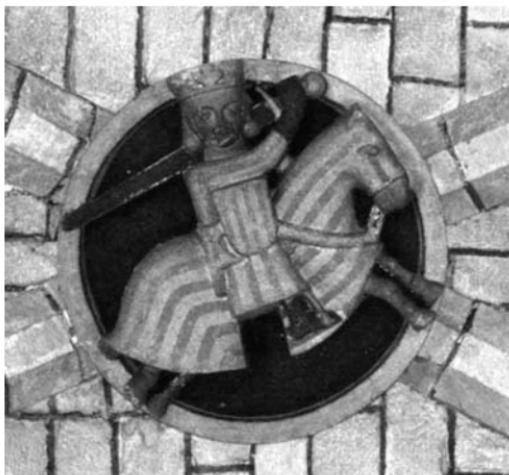


Fig. 48. Clave de la iglesia de Sant Domènec de Gerona. Jaime I. Post. 1338.

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 relaciones⁴¹⁶, se configura como el primer edificio gótico de la ciudad de Gerona. Por el momento, no puedo profundizar más al respecto^{416b}.

VI.1. El rey guerrero: Jaime I contra los musulmanes

La expansión territorial a costa de ganar tierras a los musulmanes fue el objetivo primordial y casi obsesivo del rey don Jaime. Tanto es así que, como ha vuelto a manifestarse en una reciente ocasión⁴¹⁷, los textos árabes redactados en Mallorca y Valencia llegaron a denominarlo «tirano de Barcelona». Este

⁴¹⁶ 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.

^{416b} Agradezco a la Universidad de Gerona que me facilitase el acceso a la iglesia y a Gerardo Boto la fotografía que aquí se publica.

⁴¹⁷ FURIÓ, *op. cit.*, 2007, p. 91.

deseo, que le llevó incluso a intentar orquestar una nueva cruzada a Tierra Santa, se evidencia en su crónica que recoge, en esencia, los hechos militares referidos a la conquista de Mallorca, Valencia y Murcia. El sentimiento del rey, como también el de sus vasallos, hacia el elemento musulmán es elocuente: Jaime I, recuperándose en su lecho de una grave herida en territorios de Valencia, no dudó en exclamar: «*amenats-me mon cavall e aparellats mes armes, que jo vull anar contra los traïdors de sarraïns qui es cuiden que jo sia mort. No s'ho cuiden! Que ans los destrouiré tots!*»⁴¹⁸. De modo inverso, y también según las fuentes cristianas y por tanto afines al monarca, la gloria del Conquistador minó los ánimos de los musulmanes hasta tal punto que la *Crónica de San Juan de la Peña* afirma que «Después de la muert de aquesti rey et antes por un anno por tal que la su fin se acostava, toda Spannya fizo grant duelo et non sin razón [...] gran gent de moros vinieron a Spannya quando sintieron aprohismar a la fin del dito gloriosso rey»⁴¹⁹. Evidentemente, y como era de esperar, los triunfos militares protagonizados por este soberano tuvieron una pronta difusión iconográfica.

El primer grupo de imágenes se encuentra en uno de los conjuntos parietales de carácter profano más importantes del entorno peninsular: el que decoraba los muros de una de las salas del Palacio Aguilar de Barcelona⁴²⁰. Fechada hacia 1285-1290⁴²¹,

⁴¹⁸ MUNTANER, *Crònica*, cap. XXVI.

⁴¹⁹ *Crónica de San Juan de la Peña*, cap. 35.

⁴²⁰ Ubicado en la calle Montcada de Barcelona, hoy es la sede del Museo Picasso. En la actualidad las pinturas se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (nº inv. 71.448).

⁴²¹ Aunque los primeros investigadores que trataron las pinturas abogaron por una datación más temprana. Véase, entre otros, DURÁN I SANPERE, Agustí, «Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona», en *Serra d'Or*, 2ª época, año III, nº 2, Febrero, Monasterio de Montserrat, Barcelona, 1961, p. 31. Gaspar Coll abrió algo más el arco cronológico hasta 1295: COLL I ROSELL, Gaspar, «Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)», en *Cataluña Medieval*, 1992, p. 130. Otros autores las ubicaron, sin precisar más, a finales del siglo XIII, como CIRICI PELLICER, Alexandre, *Barcelona pam a pam*, Teide S. A., Barcelona, 1971, p. 78, quien especifica, además, la sucesión de propietarios que tuvo el edificio hasta convertirse en sede del museo Picasso; o SUREDA I PONS, Joan, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, col·lecció Llibres de la Frontera, nº 26, Amelia Romero, Barcelona, 1989, p. 62.



Fig. 49. *Pinturas del Palacio Aguilar*, calle Montcada de Barcelona. Jaime I. Hacia 1285-1290. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

esta decoración mural descubierta en 1961⁴²² formaba un friso de unos 2 metros de altura pegado al techo que presentaba, culminados por tramos de cenefa con escritura pseudocúfica, los sucesivos episodios de la conquista de Mallorca llevada a cabo por Jaime I en 1229. Su mal estado de conservación, debido a las humedades y a las múltiples reformas que sufrió el edificio, ha provocado que se malograran algunas composiciones, hecho que, sin duda, ha incidido negativamente en el repertorio iconográfico ya que, con bastante probabilidad, el soberano estaría representado en otras escenas, como la de las cortes de Barcelona y la de la flota dispuesta a desembarcar a suelo insular, esta última perdida casi en su totalidad⁴²³.

⁴²² Fueron vistas por vez primera en el mes de enero de aquel año por Joaquim Pradell: VERRÍ, Frédéric-Pierre, «Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa», en MANOTE CLIVILLES M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona, 1998, p. 108. Noticias sobre el descubrimiento y los inmediatos trabajos acerca de las mismas, en AINAUD, *op. cit.*, 1969, pp. 8-11.

⁴²³ 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

La decoración de la sala se divide en tres lienzos. En el primero se observa una ciudad bañada por el mar de la que se distingue sus murallas, un edificio alto que ha sido identificado como el campanario de la antigua catedral románica⁴²⁴, y un gran salón, quizás perteneciente al palacio condal, que alberga un grupo de personajes quienes, sentados, parecen asistir a una importante reunión⁴²⁵. Es la escena de las cortes a la que se acaba de aludir en las que, conforme algunas crónicas, se reunieron «*barons de Catalunya e d'Aragó, e d'omens de ciutats e viles e prelats de santa Esglesia*». De acuerdo con «*lo mal e el dan que el rei mallorquí fa tots jorns a les mies gents*», proponía el rey don Jaime a los ilustres asistentes que, con el «*plaer de Déu*» y «*si vosaltres m'hi volets ajudar, que vaja pendre-la ciutat de Mallorca ab tota l'illa*»⁴²⁶. No sería extraño que en el desvanecido lado izquierdo figurase el rey presidiendo dicha asamblea cuyo fin último no era otro que decidir y, por tanto, lograr apoyo financiero para la conquista de la isla mallorquina⁴²⁷. 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 de acuerdo con lo que se conoce documentalmente, Guillermo de Montcada encontró la muerte. Para finalizar, el tercero, que es el mejor conservado y el que muestra la preparación del asalto a la capital de la isla, es donde puede advertirse con claridad la figura del rey.

Barcelona nós. Del mismo modo, en los párrafos donde describe la desahogada travesía hacia Mallorca especifica que, en efecto, él se embarcó en una de las galeras, concretamente en la galera *Montpesteller*, quizás para honrar a su ciudad nativa. JAIME I, *Libre dels feyts...*, párs. 48 y 57.

⁴²⁴ *Guia art gòtic*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1998, p. 22.

⁴²⁵ Xavier Barral la identificó como la antigua sala del trono del palacio condal: BARRAL I ALTET, Xavier, «Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona», en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, p. 135.

⁴²⁶ DESCLOT, *Crònica*, cap. XIV.

⁴²⁷ 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 bajam consell d'haver, en manera que aquest feyt puscam complir a honor de Déu*». JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 48.

Sentado sobre escaño cubierto por un tapiz palado, Jaime I conversa, en su dominante tienda real, con un distinguido grupo de personajes. Fácilmente reconocido por su regia ubicación y por la corona que reviste gran parte de su cervellera también palada, su indumentaria, compuesta por cota de malla, «gonió» en términos de su crónica⁴²⁸, cubierta por perpunte⁴²⁹ indica que nos hallamos ante una escena de carácter bélico⁴³⁰. Martí de Riquer recordaba que el atavío de guerra perfecto para Jaime I era precisamente, cuando no hacía un calor excesivo, el *gonió* y el perpunte encima⁴³¹, lo que, según parece, lleva en esta composición. El motivo de la vacilación deriva de las mangas paladas que asoman por debajo y que le llegan hasta los codos. ¿Forman parte de una vestidura interior o se hallan cosidas al perpunte? Por lo general, tal y como se observa en otras obras contemporáneas, lo usual era que el perpunte o el sobreseñal no poseyera mangas y, si las tenía, éstas solían ser de idéntico estampado que el resto de la prenda⁴³². Por otro lado, las obras de indumentaria que se han consultado no dicen nada al respecto pues las únicas posibilidades que podrían ofrecer, el brazal y el camisote, no se adaptan, por definición, a este caso⁴³³. De todos

⁴²⁸ 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*». *Ibidem*, p. 67. La indumentaria es un aspecto primordial que a veces puede confirmar hipótesis de encuadre temporal para algunas obras de difícil cronología.

⁴²⁹ Obsérvese que lo que cubre al rey no es un sobreseñal porque el estampado no reproduce los palos de Aragón, sino grandes flores.

⁴³⁰ Todos los asistentes, incluido el rey, llevan la protección del cuello y del mentón cerrada, por lo que asoman sus rostros, tan sólo, por la ventana, *ventalla* según las crónicas. Lo usual era, por lo incómodo de la pieza, llevarla colgando sobre el pecho y atarla a la cofia en el momento de luchar: DE RIQUER, Martí, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Edicions Ariel, Barcelona, 1968, p. 33.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 29. Sobre la difícil distinción entre *ausberg* y *gonió*, remito a las pp. 28-31.

⁴³² En la efigies regias del *Vidal Mayor*, de hacia 1276-1290, el rey lleva sobreseñal sin mangas, al contrario que en las pinturas murales del castillo de Alcañiz, fechadas en el primer cuarto del siglo XIV, donde las presenta paladas.

⁴³³ Puesto que los brazales eran piezas de hierro y el camisote era una pieza de mallas. GARCÍA LLANOS, Antonio, *Armas y armaduras*, Tipolitografía de Luis Tasso, Barcelona, [1895] 2000, pp. 188 y sig. y DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 30.

modos, es posible advertir en el reverso del sello mayor de Pedro III que pende de documentos de 1281 y 1285 un caso parecido al que se ofrece en las pinturas del palacio Aguilar, pues las mangas parecen exhibir un palado que no coincide con el resto de la vestimenta. Xavier Hernández ha intentado explicar esta variedad iconográfica suponiendo que, quizás, bajo el austero peripunte algunos caballeros llevasen sobreseñales⁴³⁴. Sin embargo, tampoco debiera descartarse la posibilidad de que se trate de una sola pieza en la que, de acuerdo con el impulso que entonces gozaba el sistema heráldico, se habría empleado esta zona visible del atuendo para mostrar el emblema del caballero, señal que, por otro lado, ya se había integrado en otros elementos de su vestimenta, como es la cervellera, el escudo, o las gualdrapas del caballo⁴³⁵.

Así pues, ataviado con arnés de guerra, el rey Jaime, hombre práctico y versado en el arte de la guerra según sus propios términos «*e nós dixem-los que els mostrariem una manera d'on los porien vençre*»⁴³⁶, se reúne con su gente en el apretado campamento para preparar el asalto a la ciudad de Palma⁴³⁷. Esta escena debió de ser relativamente frecuente durante aquella campaña militar ya que, en su crónica, describe más de un consejo previo a la ofensiva⁴³⁸. De acuerdo con su narración «*fo asseguda l'albergada, ajustaren-se los bisbes e els nobles, e vengren a la nostra tenda*»⁴³⁹, el acontecimiento no debió de ser muy distinto

⁴³⁴ HERNÁNDEZ CARDONA, F. Xavier, *Història militar de Catalunya*, vol. II. Temps de Conquesta, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 2002, p. 174.

⁴³⁵ No hay que olvidar que el uso de la heráldica permitía la omisión de textos o inscripciones que ayudasen a precisar el significado de las composiciones y las identificaciones de los personajes representados.

⁴³⁶ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 112.

⁴³⁷ «*E faem l'albergada tan estreta que no paria que hi albergàssem de cent cavallers a enant, si que les cordes se tenien entrellaçades d'una en altra, si que bé durà per vuit dies que no podia hom fer carrera en la host*». *Ibidem*, p. 67.

⁴³⁸ *Idem*, párs. 68, 69 y 81. Algo que debió de ser, sin duda, usual en cualquier campaña bélica. Sirvan de ejemplo algunas miniaturas que decoran las páginas de la traducción española de la *Crónica Troyana* (Biblioteca de El Escorial, H. I.6) que ilustran, con esquema compositivo muy similar, algunos concilios previos a las batallas.

⁴³⁹ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 68.

al que aquí se ilustra. También plasma con realismo la fuerte presencia de la nobleza catalana en la conquista, pues en los diversos murales se distinguen distintos linajes importantes y, dentro de la escena del consejo a, entre otros, Gilabert de Cruilles, con la cruz de plata sobre campo de gules; el obispo de Barcelona Berenguer de Palou, con mitra; Ramón de Centelles y algún miembro de la familia Lara, sin duda Nunyo Sans, tío del rey y conde de Rosellón⁴⁴⁰. Merece la pena destacar la variedad de gestos y actitudes de estos caballeros, los cuales evidencian no sólo su participación en las decisiones tomadas por el soberano, sino también una clara actitud de confianza de los hombres de armas hacia su señor, como demuestra el brazo de Gilabert de Cruilles, cordialmente apoyado sobre la pierna de don Jaime.

El detalle de la composición viene enriquecido por la representación de un conocido episodio que, en efecto, se produjo: se trata de la presencia algo retirada del conde de Ampurias quien, en lugar de hallarse junto a los convocados, se encuentra en la tienda fajada a la izquierda de la del rey. Autosegregado voluntariamente del consejo para manifestar su desacuerdo con las medidas tomadas⁴⁴¹, conversa animadamente con el cabeza de los soldados aragoneses, Pero Maça, identificado por las mazas estampadas en sus mangas y cervellera⁴⁴².

En general, los rasgos más innovadores de la composición derivan del espíritu naturalista que se manifiesta en la narrati-

⁴⁴⁰ AINAUD, *op. cit.*, 1969, p. 22. Tal y como advierte SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, p. 233, § 69, n 1, este consejo fue restringido ya que sólo formaron parte los prelados y los barones, quedando excluidos los otros eclesiásticos, los simples caballeros y los hombres de las villas.

⁴⁴¹ «E el comte d'Empúries, qui era en la host, no volc ésser a negun consell que nós baguéssem 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*, pàr. 78.

⁴⁴² Identificación ya presente en la obra de AINAUD, *op. cit.*, 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, *op. cit.*, 1983³, 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 sólo ofrecía simetría a la composición.

va descriptiva y en la abundancia de detalles. La disposición de las pinturas, en sentido contrario a las agujas del reloj y, por tanto, de acuerdo con el orden de lectura, es un hecho muy poco habitual en los murales occidentales. Asimismo, los por menores 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 tabla⁴⁴³.

Estos murales presentan las características propias de la pintura calificada como protogótica o gótica lineal, donde la línea constituye y dibuja las formas y donde nace un nuevo concepto de espacio en dos variantes: el espacio abierto y el espacio escenográfico⁴⁴⁴. Y es que aunque su estilo ha sido calificado de áspero al tiempo que contundente y claro⁴⁴⁵, su iconografía evi-

⁴⁴³ COLL, *op. cit.*, 1992b, p. 130.

⁴⁴⁴ El concepto de espacio plástico se había transformado a raíz, según SUREDA, *op. cit.*, 1989, pp. 28-37, de la variación de los principios de religiosidad y por el cambio en la iconografía. La desaparición de la compartimentación, mediante el uso de las colinas arboladas sin solución de continuidad, junto al mayor interés por la masa, sin detrimento de su vivacidad, ha hecho que esta obra fuese puesta en relación con obras italianas de finales de siglo, conexión advertida por Ainaud y que concordaría con la política de amistad de Alfonso III con la península italiana en contra de la vecina Francia: ALCOLEA I BLANCH, Santiago, «Cataluña», en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, pp. 29-30. Azcárate comparaba estas pinturas con las del monasterio de Valbuena en Valladolid: AZCÁRATE RISTORI, José M^a, *El protogótico hispano, discurso leído en el acto de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 12 de mayo de 1974*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974, p. 71. Citado en PAGÈS I PARETAS, Montserrat, «Maestro de la conquista de Mallorca. Pinturas murales del Palacio Aguilar: campamento de Jaime I. Asalto a la ciudad de Mallorca», en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Lunwerg, Barcelona, 1992, p. 203, n. 19.

⁴⁴⁵ ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «La pintura gòtica», en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, edicions L'Isard, Barcelona, 1998, p. 146.

dencia un gran sentido del ritmo y una efectiva proyección del movimiento dentro de un marco espacial que, pese a estos primeros esfuerzos, no esconde la convencional interpretación de la vegetación⁴⁴⁶. 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 pintor⁴⁴⁷ en lo que a lenguaje narrativo se refiere⁴⁴⁸. Entre todas las obras con las que se ha relacionado, es el retablo de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes⁴⁴⁹ el que presenta las más evidentes concomitancias tanto en lo que concierne a su estilística como a su iconografía. Analogías señaladas reiteradamente por Joan Ainaud, también han sido señaladas otras procedentes del campo de la miniatura, cuyos ejemplos más notables cabe encontrarlos, prescindiendo de los castellanos⁴⁵⁰, en las iluminaciones de los manuscritos procedentes de la escuela de San Juan de Acre, entre 1275 y 1291⁴⁵¹, y en los folios de un *Decretum Gratiani*⁴⁵² cuyas iluminaciones están en relación con obras catalanas y mallorquinas del entorno a 1300, entre ellas esta pintura mural⁴⁵³.

Estas asombrosas pinturas, que aluden a una de las más importantes gestas militares encabezadas por el rey de Aragón, se

⁴⁴⁶ *Ibidem*. Algo que se hace extensivo al resto de pinturas murales que más adelante se analizan.

⁴⁴⁷ «Mestre de la Conquesta de Mallorca», según el nombre acuñado por Guillermo Rosselló Bordoy al relacionarlo con otras pinturas mallorquinas coetáneas: VERRIÉ, *op. cit.*, 1998, p. 108.

⁴⁴⁸ Algo que lo diferencia de los otros pintores catalanes contemporáneos que trabajaban en medios rurales: DE DALMASES I BALANÁ, Nuria y JOSÉ PITCH, Antoni, «L'època del Cister», en *Història de l'art català*, vol. II, edicions 62, Barcelona, 1985, p. 222.

⁴⁴⁹ Anónimo del siglo XIII que se conserva en la iglesia de San Francisco, en Palma de Mallorca. Varios detalles de las tablas en LLOMPART, *op. cit.*, 1999, figs. 2-6.

⁴⁵⁰ Como, por ejemplo, y conforme a lo señalado en anteriores líneas, las procedentes de algunos de los folios de las Cantigas de Santa María (Códice escurialense T.I.1), de hacia 1257-1284, con campamentos militares y asaltos a las ciudades en algunos de sus folios.

⁴⁵¹ Escuela creada con motivo de las Cruzadas, según noticias de DE DALMASES y JOSÉ, *op. cit.*, 1985, p. 222.

⁴⁵² Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. A 25).

⁴⁵³ ALCOY, *op. cit.*, 2000, p. 147.

configuran como una de las escasas muestras que se han conservado de los murales que, sin duda, ornaban las salas de palacios y casas nobles de la Corona de Aragón. En este sentido, Ramón Llull se hacía eco, en 1292, en el célebre *Llibre de Contemplació*, del interés que existía en el mundo señorial por realizar hermosas edificaciones y de dotarlas de bella decoración⁴⁵⁴. Y dentro del repertorio decorativo, pese a que el tapiz fue, sin duda, la opción más cálida a la vez que suntuosa⁴⁵⁵, las pinturas constituyeron, por su menor coste y elevado efectismo, un buen género para este fin. De hecho, consta su presencia en las paredes de los palacios aragoneses, catalanes, valencianos y mallorquines porque los documentos medievales se refieren a algunas estancias con nombres surgidos a partir, con seguridad, de las pinturas que las guarnecían, bien por su temática —como la sala «*dels timbres*», la «*del Jaufré*», la «*dels àngels*», la «*de les agulles*», la «*dels paraments*», la «*de les garces*», la «*dels timbres*» o la «*dels cavalls*—, bien por su color —la estancia «*blanca*», la «*daurada*», la «*vermella*» o la «*verda*», por ejemplo—⁴⁵⁶. En este sentido conviene recordar que Pedro IV dispuso en sus Ordenaciones

⁴⁵⁴ «*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, Ramón, *Llibre de Contemplació*, cap. CIV, 25, citado en SUREDA I PONS, Joan, *El gòtic català. Pintura*, vol. I, colección Vulpellac, nº 2, Electa, Barcelona, p. 24.

⁴⁵⁵ Aunque posteriores, sirven como ejemplo ciertas escenas del *Libro de horas de María de Navarra*, del *Libre dels feyts del rei en Jacme* o el conocido erróneamente como *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*, por ejemplo. Fuera del entorno de la Corona de Aragón cabe recordar la descripción que se hace en los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, de 1292: «e toda la casa en la que él [el rey] estaba era encortinada de panno de jamet bermejos, labrados todos con letras de oro». *Castigos e documentos del rey don Sancho*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 51, Bailly-Baillièrre, Madrid, p. 112. Texto extraído de FALOMIR, *op. cit.*, 1996a, p. 181.

⁴⁵⁶ RUBIÓ, *op. cit.*, 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 ALDAZ, Javier M., «Olite», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998⁴, p. 218. El interés de la monarquía por cuidar y conservar este tipo de decoración pictórica se pone de manifiesto en un documento de 1390 en el cual Juan I de Aragón autorizaba la celebración de bodas en el Palau Reial Major con la expresa condición de no estropear las pinturas murales que lo embellecían. Más información en ESPAÑOL, *op. cit.*, 2001b, pp. 18-19.

que no faltaran paños con historias en las paredes detrás de su silla en la mesa o en la cabecera de su cama⁴⁵⁷.

Las pinturas del palacio Aguilar ponen de manifiesto que estas decoraciones también dignificaron mansiones privadas, si bien son muy escasos los testimonios que, con esta índole profana, han llegado hasta hoy. Entre los más interesantes, dentro de la Corona de Aragón, cabe destacar el friso que, de inicios del siglo XIII, decoraba una noble casa de Urgellet⁴⁵⁸ y, algo más tardías aunque más cercanas geográficamente por hallarse en la Ciudad Condal, sobresalen las decoraciones del palacio Fiveller de la calle de Lledó, los murales de la torre de Basea y los de la calle Duran i Bas⁴⁵⁹. También destacables, pese a encontrarse en un recinto de carácter religioso, son las pinturas del pórtico de la colegiata de Sant Vicenç del castillo de Cardona, donde se representa el sitio de Gerona de 1285⁴⁶⁰, o las pinturas que decoran la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel que, de fines del siglo XIII o comienzos del XIV, recogen imágenes de personajes que se han querido relacionar con la sociedad turolense de su época⁴⁶¹. Con res-

⁴⁵⁷ RUBIÓ, *op. cit.*, 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, Fabienne, «Le décor mural», en TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (Com.), *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004*, Fayard, Paris, 2004, 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 (Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 603).

⁴⁵⁸ En él se representa el ataque a una fortificación. DE DALMASÉS Y JOSÉ, *op. cit.*, 1985, p. 207.

⁴⁵⁹ Remito, por su carácter conciso y monográfico, al capítulo de ALCOY I PEDRÓS, Rosa, «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, 1999, pp. 101-121.

⁴⁶⁰ Del primer tercio del siglo XIV, decoran el arcosolio del sepulcro de Ramón Folch VI de Cardona (†1320), quien dirigió la defensa de la ciudad gerundense contra los ataques del ejército francés. DE DALMASÉS Y JOSÉ, *op. cit.*, 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, *op. cit.*, 1998, p. 111.

⁴⁶¹ Estos personajes fueron asimilados a los mudéjares y caballeros que trabajaron en aquella obra o que fueron contemporáneos a su realización. Junto a

pecto 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 muchos en el ámbito ultrapirenaico. Sirvan de ejemplo las tempranas pinturas que representan combates de cruzados contra sarracenos en las iglesias de Poncé –Sarthe–, Cressac –Charente– y Artins –Loir-et-Cher– y, con esta misma temática, las más tardías de Sainte-Marie-aux-Anglais –Calvados–⁴⁶². 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 caballería.

Este nuevo género iconográfico que tenía el ámbito civil como medio de inspiración y como lugar de expresión, no había sido olvidado desde época romana⁴⁶³. Conforme a Ludwig

estos temas de carácter histórico pervivían otros propios de la liturgia sagrada. Además del tradicional trabajo de TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel», en *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1953, pp. 81-98, remito también a LAVADO PARADINAS, Pedro José, «Repercusión e influencias iconográficas de la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel», en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas III. Coloquio de arte aragonés. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983*, Sección II. Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 194-195. 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 LUACES, Joaquín, «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesonado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1981, pp. 29-40 y, también de YARZA LUACES, Joaquín, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Teruel, Madrid-Teruel, 1981, pp. 41-57.

⁴⁶² El primer grupo no debe de ser posterior al reinado de Felipe Augusto (1180-1223), y las últimas podrían ser fechadas a finales del primer cuarto del siglo XIII: DESCHAMPS, Paul y THIBOUT, Marc, *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe August à la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1963, pp. 55-66.

⁴⁶³ FERNEX DE MONGEX, Chantal y RICHARD, Dominique, *Peintures médiévales de Cruet*, Les éditions Agraf, Barberaf, 1990, p. 11. Aunque los precedentes son más remotos: el arte histórico babilónico o la cultura egipcia ofrecen numerosos ejemplos que así lo corroboran.

Hempel, aunque hoy desaparecidas⁴⁶⁴, las verdaderas imágenes históricas se observan en los mosaicos con representaciones de las expediciones de Belisario y de su triunfal cortejo en África septentrional e Italia del palacio de Justiniano en Constantinopla o en las escenas de la vida de la reina lombarda Teodolinda⁴⁶⁵. Ya del siglo IX fechan las pinturas que decoraban la sala palatina de Aquisgrán e Ingelheim⁴⁶⁶ y del siglo siguiente datan la guerra de Hungría y la victoria de Enrique I en Riade en 933, ubicadas en el palacio de Meserburgo⁴⁶⁷. Más cercanas y conocidas son las escenas de la conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador de la tapicería de Bayeux⁴⁶⁸, las gestas de Ricardo I Corazón de León en el castillo de Clarendon, los episodios de la sala pintada de Westminster, los importantes murales de la Tour Ferrande, de hacia 1270⁴⁶⁹,

⁴⁶⁴ Se conocen gracias a ciertas fuentes literarias. Más detalles en HEMPEL, H. Ludwig, «Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo», en *Enciclopedia universale*, vol. XIII, pp. 22-25.

⁴⁶⁵ 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, Paul-Henri, *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona, 1962, en especial el epígrafe «temas profanos», pp. 102 y sig.

⁴⁶⁶ 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, Amadeo, «Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó», en *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, nº 41, Art i Figuració a l'Edat Mitjana, vol. XVII, Carroja, 2002, p. 16.

⁴⁶⁷ HEMPEL, *op. cit.*, 1983, p. 23.

⁴⁶⁸ Como la del desembarco de los ingleses en las tierras del conde de Ponthieu, escena que, posiblemente, no debe de ser muy distinta a la que, con la misma temática, ornó una parte de los muros del palacio Aguilar y que, por desgracia, ha desaparecido casi por completo.

⁴⁶⁹ Descubiertas en Pernes, Vaucluse, algunas 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). Paul Deschamps y Marc Thibout suponen que estas pinturas las había encargado un personaje, quizás Bertrand des Baux según la heráldica, que habría participado en estos combates. Añaden que debió de mandarlas ejecutar una vez llegó, el caballero, de dichos enfrentamientos: DESCHAMPS y THIBOUT, *op. cit.*, 1963, pp. 229-231.

o el ciclo pictórico de Couet⁴⁷⁰. Puede observarse, entonces, en el entorno europeo, una cierta tradición, aunque discontinua, de recordar acontecimientos contemporáneos en imágenes, que no eran sino una crónica visual de un pasado más o menos reciente⁴⁷¹.

Puesta de manifiesto la costumbre en lo que concierne a la decoración de los interiores de los muros de edificios de distinta naturaleza con composiciones de carácter profano, cabe preguntarse acerca de la motivación que llevó al promotor del palacio Aguilar a decorar una de sus estancias con esta escena épica en la que el rey cobra importante protagonismo. Cuestión abordada por varios autores, y a la que se ha respondido con diversas hipótesis⁴⁷², hoy la razón parece estar muy clara.

⁴⁷⁰ Comparte con las pinturas del palacio Aguilar numerosas características, como la sucesión de escenas de similar temática –con asalto a ciudades, batallas, etc.–, su estructuración en diversos registros –uno decorativo y otro narrativo–; la inexistencia de cualquier connotación religiosa; la invasión del sistema heráldico; la ubicación de estos murales en una de las salas más importantes del castillo, con toda probabilidad donde el señor reunía a sus vasallos para ejercer la ceremonia de homenaje e impartir justicia, etc. Más información en FERNEX DE MONGEX y RICHARD, *op. cit.*, 1990, pp. 17 y sig.

⁴⁷¹ Estos ejemplos se extienden a territorios de Alemania –Hessenhof–, del Tirolo –Lichtenberg– o de Italia –Novara, Perusa–, por ejemplo. SERRA, *op. cit.*, 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. Más información en CAZACU, Matei y DUMITRESCU, Ana, «La royauté sacrée dans la Serbie Médiévale», en BOUREAU, Alain e INGERFLOM, Claudio-Sergio, (Dir.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont, mars 1989*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1992, p. 99. El uso de imágenes para conmemorar acontecimientos épicos siguió a lo largo de la Edad Media; sirvan de ejemplo, entre otras, las noticias ofrecidas por PUIG I CADAFALCH, Josep y MIRET I SANS, Joaquim, «El Palau de la Diputació General de Catalunya», en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1909-1910, pp. 416-417. Citado en DURÁN I SANPERE, *op. cit.*, 1975, p. 216.

⁴⁷² Alexandre Cirici afirmaba que con estas pinturas se señalaba triunfalmente la nueva presencia del espíritu monárquico: CIRICI PELLICER, Alexandre, *La pintura catalana*, vol. I, Ed. Moll, Palma de Mallorca, 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 en varias de sus obras. Otros supusieron que no era raro que, debido a la prosperidad económica derivada de las campañas de

En primer lugar, hay que partir de la base de que estos murales conmemoran la conquista de la isla de Mallorca por parte de Jaime I, acontecimiento que tuvo lugar en 1229 y que se conocía al detalle gracias a las numerosas crónicas y relatos épicos donde se menciona este acontecimiento, algunos de los cuales llegado hasta hoy⁴⁷³. Estas narraciones épicas e históricas fueron elaboradas en los círculos cortesanos de la época en los que, precisamente, habitaban estas imágenes⁴⁷⁴. Y es que, de acuerdo con Miquel Coll, estos textos no hacían sino afirmar una especie de ideología oficial de la corte y de la dinastía que había encontrado una nueva vía de difusión en el arte figurativo⁴⁷⁵, como es el caso que aquí se menciona.

En segundo lugar, conviene tener en cuenta cierto hecho político que a finales del siglo XIII volvió a relacionar, directamente, al rey de Aragón con el reino mallorquín, entonces independiente por decisión testamentaria del Conquistador. Y es

conquista, algunos palacios fueran decorados con escenas de estas gestas épicas, como es el caso de BARRAL, *op. cit.*, 1994, 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 tratasen de prestigiar la historia de sus familias recordando las heroicidades de sus antepasados: BRACÓNS I CLAPÉS, Josep y TRIADÓ, Juan Ramón, *La pintura española. Románico. Gótico. Renacimiento*, Carroggio, Barcelona, 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, *op. cit.*, 1975, 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 llevaron a cabo.

⁴⁷³ De hecho, gracias a ellas fue posible para los primeros estudiosos identificar sus escenas. Así se expresan CARBONELL I ESTELLER, Eduard y SUREDA I PONS, Joan, *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerg, Barcelona, 1997, p. 377: «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».

⁴⁷⁴ Algo advertido por SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 18.

⁴⁷⁵ Este autor supuso la existencia de un ciclo de miniaturas que podría haber ilustrado la crónica de Desclot: COLL I ALENTORN, Miquel, *Historiografía. Obres*, vol. I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Barcelona, 1991. Citado en SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 18.

que en 1285, el infante Alfonso, quien luego sería Alfonso III (1285-1291), había reconquistado la isla⁴⁷⁶. Llegados a este punto parece lógico que, en un contexto de entusiasmo derivado de la recuperación insular, vía conquista, a los territorios del rey de Aragón, se escogiera para la decoración de un palacio barcelonés una victoria 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 datos que arrojan más luz acerca de la voluntad y motivación del promotor para solicitar un ciclo de este tipo. La cuestión es que el palacio se conoce con el nombre del linaje que lo ocupó y renovó en el siglo XV, los Aguilar, cuyo señal, el águila, figura, algunas veces combinadas con otras a raíz de las alianzas matrimoniales, en puertas y ventanas de la casa⁴⁷⁷. 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 XIII⁴⁷⁸. El hecho de que los Caldes estuvieran relacionados con Alfonso III, pues uno de sus miembros, Dolça, fue amante del Liberal, reconquistador de Mallorca y nieto de Jaime I, es lo que definitivamente explica la temática de las pinturas⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Anexión que volvería a deshacerse tras la paz de Agnani en 1295, cuando Mallorca volvió a ser independiente, razón por la cual este año se convierte en fecha límite de las pinturas del palacio.

⁴⁷⁷ Descripción de los emblemas en, entre otros, DURÁN, *op. cit.*, 1961, p. 31.

⁴⁷⁸ AINAUD, *op. cit.*, 1969, p. 12.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pp. 23-24. SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 18 supone que el rey Alfonso podría sentirse halagado por la representación de la gesta de su antepasado, gesta que había sido renovada por él mismo al haber ocupado la isla mallorquina entre 1285-1298. AINAUD, *op. cit.*, 1969, p. 24 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. Más detalles en AINAUD DE LASARTE, Joan, «La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, nº VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1991-1993, p. 191.

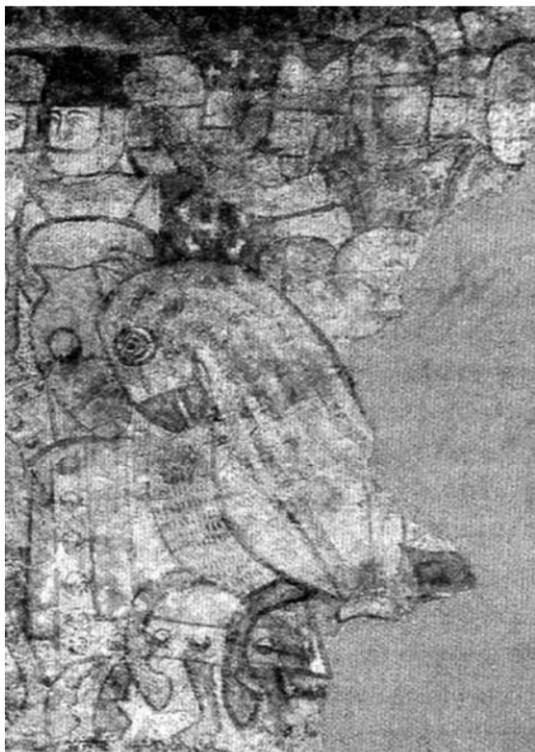


Fig. 50. *Pinturas del Palacio Real de Barcelona*. Probablemente Jaime I. Hacia 1285-1300.

El siguiente conjunto pictórico es también el resultado de la corriente de arte profano destinado a ornar las paredes de las residencias privadas de finales del siglo XIII. Nos referimos a los plafones que decoraban uno de los principales salones del Palacio Real Mayor de Barcelona, murales que fueron descubiertos a raíz de unos trabajos de restauración⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ La primera persona que dio cuenta de la existencia de estas pinturas fue el Sr. Cantarell, aunque por su «carácter pintoresco» según términos de Juan Ainaud de Lasarte, nadie tomó en serio su descubrimiento: AINAUD, *op. cit.*, 1991-1993, p. 194. Los primeros artículos que se refirieron a ellas fueron los de DURÁN I SANPERE, Agustí, «Pinturas del siglo XIII en el Tinell», en *Barcelona. Divulgación Histórica*, vol. I, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Aymà, Barcelona, (28/5/1944), 1945, pp. 86-88 y, del mismo autor, «Reyes y caballeros en el Tinell», en *Diario de Barcelona*, 3 de junio de 1944, p. 3.

De hacia 1295-1300⁴⁸¹, esta pintura mural que ha sido pasada a lienzo para que hoy pueda ser contemplada⁴⁸², quedó proscrita al iniciarse la construcción de la nueva estancia dedicada a recepciones en 1359 por parte de Pedro el Ceremonioso: la *cambrà major* o *cambrà dels paraments* que hoy se conoce como Salón del Tinell⁴⁸³. El bastimento de esta imponente habitación fue, precisamente, lo que motivó la anulación de los murales al quedar olvidados en la pared de fondo de unos espacios muy reducidos que existen entre la pared de la construcción antigua y la que forma la gran sala de Pedro IV, espacios que se encuentran divididos por los contrafuertes de los arcos diafragma que sustentan la techumbre del solemne recinto⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Este es el arco cronológico en el que se mueve la mayor parte de autores, aunque hay quienes lo estrechan algo, entre 1285-1290, como DE DALMASES y JOSÉ, *op. cit.*, 1985, p. 222. Algunos tan sólo las ubicaron a finales de siglo, como DURÁN I SANPERE, *op. cit.*, 1975, vol. I, p. 255; SUREDA, *op. cit.*, 1989, p. 61; o CIRICI, *op. cit.*, 1971, p. 34, quien las supuso de hacia 1300. Otros las consideran del último cuarto de siglo, como AINAUD DE LASARTE, Joan, *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Carroggio, Barcelona, 1989, pp. 120-121 y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, «Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona)», en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gòtica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposició celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, p. 64. No obstante, existen estudiosos que adelantan la fecha, como Gaspar Coll y Francesca Español, quienes sospechan que son de hacia 1285 –COLL I ROSELL, Gaspar, «Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros», en *Cataluña medieval...*, 1992, p. 198 y ESPAÑOL, *op. cit.*, 2001b, p. 25–. Y, finalmente, hay quienes la retrasan hasta la última década del siglo XIII, como BLASCO I BARDAS, Anna M^a, «Pintures murals del Palau Reial Major», en *Barcelona gòtica...*, 1999, p. 133.

⁴⁸² En la actualidad se hallan expuestas en los muros del Salón del Tinell cubriendo la misma zona que ocupaban en la pared original.

⁴⁸³ 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.

⁴⁸⁴ Noticias sobre las reformas sufridas por el palacio en, entre otros, AINAUD DE LASARTE, Juan; GUDIOL I RICART, José; VERRIÉ, Frédéric-Pierre, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1947, pp. 242; DURÁN, *op. cit.*, 1975, vol. I, pp. 237 y sig.; o ADROER I TESIS, Anna M^a, *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi «Ciutat de Barcelona» 1975*, Fidel Bot, Barcelona, 1978, quien, de igual modo, analiza la historia del palacio en relación con la vida de los monarcas.

De la decoración pictórica original, que quizás recorría los cuatro muros de la sala, se conservan tres grandes lienzos, a su vez distribuidos en tres registros, que se corresponden a los tres primeros tramos de la gran cámara. En todos los casos, el registro superior se compone de sucesión de sillares decorativos, mientras que en los dos inferiores, divididos por líneas ondulantes del terreno, se exhibe abundancia de decoración figurada. En ellos puede advertirse sucesión de soldados a pie, ballesteros y caballeros que, en general, a pesar de su linealismo, despliegan numerosos detalles que ofrecen gran naturalismo a la composición.

En cuanto a su estilo, calificados de arte lineal y muy neutralizado, estos murales se han entendido como un intermedio entre las regiones estilísticas del románico, del gótico y del arte popular⁴⁸⁵. No obstante, sus composiciones y su tendencia dinámica y naturalista, sumergen al anónimo pintor, para algunos de origen local, ingenuo y de carácter fuerte⁴⁸⁶, dentro de la órbita de los intereses propios del arte gótico, de igual forma que su modo de hacer evidencia una clara tendencia a la bidimensionalidad pese a sus claros intentos de perspectiva y modelaje. Ejecutadas en una técnica mixta de fresco *a secco* y temple, según opinión de Gudiol⁴⁸⁷, los pigmentos habrían penetrado poco en la preparación. Así, la composición estaría mayoritariamente realizada al fresco reservándose el temple para los contornos y algunos detalles⁴⁸⁸. Al igual que ocurría con la compartimentación de las pinturas del palacio Aguilar, también aquí el pintor ha querido integrar la totalidad de registros dentro de un todo para huir de la segmentación. De

⁴⁸⁵ GUDIOL RICART, José M^a; ALCOLEA GIL, Santiago y CIRLOT, Juan Eduardo, *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos Tipografía Artística, Madrid, s/f, pp. 66-67.

⁴⁸⁶ CAMÓN AZNAR, José, «Pintura Medieval Española», en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXII, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, p. 158.

⁴⁸⁷ Citado en BLASCO I BARDAS, Anna M^a, *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993, p. 23.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

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 inferior⁴⁸⁹. Por otro lado, el interés del maestro por ofrecer una obra narrativa y provista de un sinfín de detalles se patentiza a lo largo de la composición; la profusión heráldica y los pormenores en la indumentaria así lo ponen de manifiesto. Asimismo, es perceptible el verismo en el movimiento de los grupos representados, como atestigua el individualismo en las indumentarias, su desigual marcha, la mirada hacia atrás de ciertos soldados o la manera particularizada, en algunos, de llevar sus elementos defensivos y 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 taller⁴⁹⁰, 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 1292⁴⁹¹, 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.

⁴⁸⁹ Estos elementos que irrumpen entre los distintos registros han llevado a sospechar que no son escenas superpuestas, de modo que los registros no tienen que ser leídos uno detrás del otro; de esta manera, el mural ofrece la idea de avance continuo de ballesteros y lanceros: *Ibidem*, p. 40.

⁴⁹⁰ Montserrat Pagès suponía, sin argumentos sólidos y sin poder asegurar este orden, que primero se habrían realizado las del palacio real y, luego, las del palacio Caldes, más expresivas y «de mayor libertad creativa»: PAGÈS, *op. cit.*, 1992, p. 202.

⁴⁹¹ Una inscripción situada en el frontal, reza: «*anno domini :M:CC:XC:II: nonnas: mai: invencio: sacratissimi: corporis: sci: candidi: militis: xps et mris*», lo que nos remite al año en el que ésta se concibió: 1292. En la actualidad, se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya: *Guia art gòtic...*, 1998, pp. 40-41.

Es, precisamente, este interés descriptivo lo que ha permitido identificar a los personajes en uno de los fragmentos, que es el que aquí se reproduce. Y es que, en el registro en el que se ubica la infantería, ha sido posible distinguir a Nuño Sánchez, al obispo de Barcelona Berenguer de Palou, y a quien ha sido identificado por muchos como el rey Jaime I⁴⁹². Ubicado en primer término, ataviado con coraza⁴⁹³ y montado sobre un caballo cubierto con visibles gualdrapas paladas, quien ha sido reconocido como el Conquistador retrocede la mirada hacia sus huestes y señala con su mano diestra hacia delante. Debido a la ausencia de insignias que determinen su rango regio, tan sólo el palado que decora la cobertura del animal permite suponer que nos hallamos ante Jaime I. No obstante, Anna M^a Blasco, quien estudió a fondo los murales, afirma que el palado de la testera no era de gules sobre oro, sino de azur o sable sobre oro o plata⁴⁹⁴. 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 al individuo con Ramón de Canet, a quien se menciona en las crónicas de Jaime I y de Bernat Desclot⁴⁹⁵. O, si se refieren a algún otro pasaje relativo a las campañas contra los sarracenos, quizás pueda tratarse también de su hijo

⁴⁹² Todos ellos citados con profusión en las crónicas, como ya advertía DURÁN, *op. cit.*, 1975, vol. I, p. 254.

⁴⁹³ Mientras el resto de caballeros porta cotas de malla. Apreciación tomada de AINAUD, *op. cit.*, 1989, p. 121.

⁴⁹⁴ BLASCO, *op. cit.*, 1993, p. 60.

⁴⁹⁵ La primera referencia que existe en la primera crónica, la de Jaime I, es la siguiente: «*E bavién-bi 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*»: JAIMÉ I, *Libre dels feyts...*, p. 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, *op. cit.*, 1983³, § 106, p. 248. Bernat Desclot también lo menciona en la campaña de la isla mallorquina: «*Lo comte En Nuno menà ab si, per capdelladors e per companyons, un comdor molt bonrat, En Jofré de Rocabertí [...] En Ramon de Canet [...]*»: Bernat DESCLOT, *Crònica*, cap. XXXII.

Guillem, pues aparece como firmante en varios documentos del Conquistador⁴⁹⁶, además de constar que viajó a Francia acompañando al rey⁴⁹⁷. Lo cierto es que ambos fueron personajes citados en las crónicas, aunque no parece que gozasen de la preponderancia que debieran haber tenido para figurar de forma tan destacada en las pinturas del palacio real 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 harto improbable, pues ni el azul ni el blanco resultan del deterioro del rojo y del oro. El resto de autores no conocen este problema y, si bien el individuo en cuestión no presenta insignias regias, unánimemente es reconocido como Jaime I. Desde luego, si Anna M^a Blasco no está equivocada en lo que concierne a los colores del señal, el resto de autores se confunde en la identificación.

Al margen de esta cuestión trascendental, si se admitiese que, en efecto, se trata del Conquistador, no debería resultar extraño que aparezca sin ceñir corona sobre su cabeza. Entre el repertorio de imágenes reales contemporáneas 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 epígrafe dedicado a los sellos que había sido precisamente Jaime I quien había introducido este atributo regio, la corona, en sus improntas céreas⁴⁹⁸. Pero este elemento no figuró siempre en su sigilografía, pues existen piezas que lo exhiben tan sólo con celada,

⁴⁹⁶ JAIME I, *Libre dels feyts...*, § 386, p. 344; § 423, p. 356 o § 446, p. 363. Todos ellos se refieren a campañas contra los sarracenos. Bernat Desclot también lo menciona, aunque esta vez entre los caballeros que asaltaron las propiedades de Guillem de Castellnou cuando éste se encontraba en Francia junto con el infante Pedro, el futuro Pedro III. DESCLOT, *Crònica*, Cap. LXXII.

⁴⁹⁷ ACA, reg. 59, fol. 66. Referencia de SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, notas cap. LXXXV, p. 633.

⁴⁹⁸ La primera pieza que se ha conservado fecha de 1220. DE SAGARRA, *op. cit.*, vols. I-III, 1916-1931, nº. 19.

como prueban sus bulas y sellos menores. De igual forma, tampoco fue un elemento constante hasta época de Jaime II, ya que consta que Pedro III batió sellos mayores con yelmo raso. Por otro lado, salvo las excepciones de la pintura del palacio Aguilar y la miniatura del folio 232v del libro *In excelsis Dei thesauris*, que lo presentan con cervellera coronada, de hacia esas mismas fechas o algo posteriores datan los murales del castillo de Alcañiz (Teruel), en los se observa al Conquistador sin corona y con el brazo extendido de análoga forma a como aparece aquí representado. Estas figuraciones permiten concluir que la ausencia de esta insignia no impide que el individuo del Palacio Real pueda representar a un rey si bien, en los casos donde no la ostenta, disfruta de otros elementos que permiten tal identificación, como los palos de Aragón. Teniendo en cuenta que en el plafón barcelonés el palado no es seguro, tan sólo razones, a todas luces, insuficientes, permiten identificar al jinete con Jaime I, como son su actitud de mando, su posición preeminente y los hombres ilustres que lo acompañan quienes, según las crónicas, se encontraban al lado del rey en las campañas importantes.

No por poner en duda que este caballero represente al Conquistador, las pinturas carecen de importancia en lo que concierne a la imagen del rey ya que, ubicadas en una sala del palacio que debió ser precedente del actual tinell⁴⁹⁹, conmemoran, sin duda, alguna gesta militar importante y, por tanto, el monarca, máximo responsable de la hazaña y de la victoria, debió figurar en algún lugar. El estudio de la heráldica expuesta, que ha constatado que es real y no ficticia⁵⁰⁰, ha ayudado a determinar que la escena se refiere a la conquista de Mallorca⁵⁰¹, épica

⁴⁹⁹ 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 I ALTET, Xavier, «Saló del Tinell al Palau Reial Major de Barcelona», en BARRAL *op. cit.*, 1994b, p. 181.

⁵⁰⁰ La dificultad de identificación de algunos escudos no autoriza a suponer su inexistencia o falseamiento por parte del artista: BLASCO, *op. cit.*, 1999, p. 57.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 58.

que, como se ha visto en el análisis de la anterior obra, vivió un renovado interés a raíz de las campañas de Alfonso III contra aquella isla. Por tanto, estos murales no hacen sino reflejar, esta vez dentro de la Casa del rey, una escena victoriosa dentro del contexto eufórico de las acciones militares del conocido como el Franco o el Liberal 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 I⁵⁰² y el carácter monumental del edificio incluso antes de la construcción de la espléndida Sala del Tinell.

Más espectaculares, por su profusión, son las pinturas murales que decoran la que ha sido convencionalmente considerada como torre del homenaje del castillo de Alcañiz, cuyos muros se yerguen sobre el monte de Pui Pinós⁵⁰³. Fortificación de origen incierto⁵⁰⁴, 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 fresco⁵⁰⁵ dentro de la tendencia del gó-

⁵⁰² BLASCO, *op. cit.*, 1993, p. 134.

⁵⁰³ José 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, José, *Pintura medieval en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 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.

⁵⁰⁴ Ya que Ramón Berenguer IV, cuando concede su carta puebla al reconquistar la zona, hace mención explícita al Castillo de Alcañiz, que retiene para sí. No se sabe si se trataba de un bastión defensivo levantado por el Batallador o si eran los restos de un posible castillo musulmán. Los trabajos arqueológicos efectuados por José A. Benavente no han revelado restos de aquella época. JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J.; MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio; MARTÍNEZ PRADES, José A.; y RUBIO SAMPER, José M., *El Castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1998, p. 6.

⁵⁰⁵ Sobre sus particularidades, CID PRIEGO, Carlos, «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», en *Teruel. Separata*, nº 20, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1958, p. 10.

tico lineal, este complejo pictórico, ejecutado en diversas fases, se circunscribe dentro de un arco cronológico que abarcaría desde los últimos años del siglo XIII hasta el tercer cuarto del siglo siguiente⁵⁰⁶, si bien otros autores comprimen la datación entre 1340 y 1348, en tiempos de Juan Fernández Heredia⁵⁰⁷. Con un afán narrativo que no escatima en detalles, estas escenas se superponen, según términos de Carlos Cid, con tal «lógica cronicista» que desembocan en un curioso efecto orientalizante por la dificultad del pintor, inexperto en la perspectiva tridimensional, en dar cabida a todos los episodios⁵⁰⁸.

El ciclo de escenas históricas del primer piso de la torre⁵⁰⁹, que tradicionalmente se supone evocan la conquista de Valencia por parte de Jaime I⁵¹⁰, fue releído por Francesca Español quien, hace unos años, indicó que quizás rememoraban acontecimientos de las campañas contra Granada en las

⁵⁰⁶ JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 38. Las había fechado en la primera mitad del siglo XV DEL ARCO Y GARAY, Ricardo, «La pintura mural en Aragón», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, vol. XXXII, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1924, p. 235, mientras que Post las fechaba a comienzos del siglo XIV: POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. II, The Franco-Gothic Style, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1930, p. 70.

⁵⁰⁷ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime, «La orden de Calatrava en Alcañiz», en *Teruel*, nº 8, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1952. Citado en JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 28. En esta misma línea, Francesca Español afirma 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 BERTRÁN, Francesca, «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*, Excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, 1993, p. 32.

⁵⁰⁸ CID, *op. cit.*, 1958, p. 10.

⁵⁰⁹ Gran parte de los muros de las construcciones góticas del castillo están decorados con pinturas que, aunque de distinta mano y carácter, poseen gran unidad estilística y escasa diferencia cronológica: CID PRIEGO, Carlos, «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Goya. Revista de Arte*, nº 46, enero-febrero 1962, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1962, p. 275.

⁵¹⁰ CARUANA, *op. cit.*, 1952, p. 97; CID, *op. cit.*, 1962, pp. 276 y sig.; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid, 1970, p. 125; o GUDIOL, *op. cit.*, 1971, p. 22;

que participaron Jaime II y Alfonso IV⁵¹¹; es decir, que estos murales exhibirían ciertos episodios de la guerra contra el reducido islámico más importante de la Península en aquel período bajomedieval, en cuyo óptimo desenlace tuvo especial trascendencia aquella orden⁵¹².

Pese a estos supuestos por confirmar, de acuerdo con Ama deo Serra, la iconografía del castillo recuerda, al igual que las imágenes anteriores, las gestas de un pasado caracterizado por la lucha contra los musulmanes y la afirmación del poder de la monarquía⁵¹³. Asimismo, a ello habría que añadir la voluntad expresa, por parte de la orden militar de Calatrava, propietaria de la fortaleza desde 1179⁵¹⁴, de exhibirse con un tono de exaltación por su participación en los acontecimientos bélicos contra los sarracenos.

De todos los episodios que decoran la estancia incumben, al presente análisis, cinco. La primera figuración se encuentra en el lienzo que, desaparecido en su mitad derecha, orna-



Fig. 51. *Pinturas del castillo de Alcañiz* (Teruel). Torre llamada del homenaje. Jaime I. 1340-1348.

⁵¹¹ ESPAÑOL, *op. cit.*, 1993, pp. 30-32.

⁵¹² Como orden militar los calatravos estaban obligados a ofrecer apoyo al monarca cuando éste lo requiriera. Los documentos avalan su participación en las distintas campañas que se desarrollaron en la frontera sur del reino durante la primera mitad del siglo XIV. Cito a *Ibidem*.

⁵¹³ SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 19.

⁵¹⁴ Alfonso II donó el castillo a dicha orden en aquel año: CID, *op. cit.*, 1962, p. 275.

menta la cara sur del primer arco de la sala. En él, acompañado por un considerable grupo de caballeros⁵¹⁵, 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 de Aragón. El palado así lo evidencia, pues se despliega, con profusión, por toda su indumentaria, incluyendo el *capell jubat*⁵¹⁶ 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 arco⁵¹⁷, 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 aragónés durante la expedición; la repetición de sus señales herál-

⁵¹⁵ Entre los que es posible advertir la heráldica de Barcelona o la de los Luna, por ejemplo.

⁵¹⁶ La cervellera podía colocarse sobre otra cubierta de la cabeza denominada *capell jubat*, que era de ropa y que podía estar ricamente ornado: en este caso, con los palos de Aragón. Su función era doble: evitar, por un lado, que la cervellera de hierro dañase el cráneo del jinete y, por otro, evitar que la 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, Ernest, *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales, Barcelona, 1948, p. 230. Citado en DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 61, n. 44.

⁵¹⁷ ROVIRA *et alii*, *op. cit.*, 1995, p. 387 y JIMÉNEZ *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 43.

dicos, que los identifica como tales, lo corroboraría. Presumiblemente, siguiendo una lógica compositiva, la zona de la parte derecha, cuyas pinturas no se han conservado por desgracia, mostraría idéntica temática, aunque esta vez centrada en el grupo castellano; los dos caballeros desmontados situados ante los cuartos delanteros de otro caballo, el del rey castellano se supone, confirmaría tal suposición.

La identificación del monarca aragonés es problemática, vacilación que se hace extensiva a la siguiente figuración, la ya mencionada escena del abrazo localizada en la clave de este primer arco. Puede observarse, aunque con cierta dificultad, a dos personajes quienes, dispuestos en pie, se besan y abrazan. Uno de ellos es, según denuncia el palado que inunda su indumentaria, el rey de Aragón. El otro, de acuerdo con la corona que ciñe sobre su cabeza, es otro rey quien, pese a la ausencia de heráldica en su vestimenta, que al ser de launas no permite blasonado⁵¹⁸, y de acuerdo con la iconografía general de los murales, tiene que ser reconocido como algún rey de Castilla y León.

¿Qué debe de significar esta escena? Es por todos conocido que los besos de ritual alcanzaron una función muy importante en la Edad Media, cuando todos los tratados y pactos requerían de algún gesto visible que pudiera ser corroborado por testigos iletrados⁵¹⁹. Del mismo modo, el beso gozó de

⁵¹⁸ Identificación que no se comparte en LACARRA DUCAY, M^a Carmen, *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2005, como ya puse de manifiesto en SERRANO COLL, Marta, «La iconografía bélica en las imágenes figurativas del rey de Aragón en la Edad Media», en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, vol. I, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Anroart ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 928 y n. 26.

⁵¹⁹ 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, George Fenwick, «El papel del beso en el cantar de gesta», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº XXXI, Jaime Depús, Barcelona, 1967, pp. 108-109. Otra 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*».

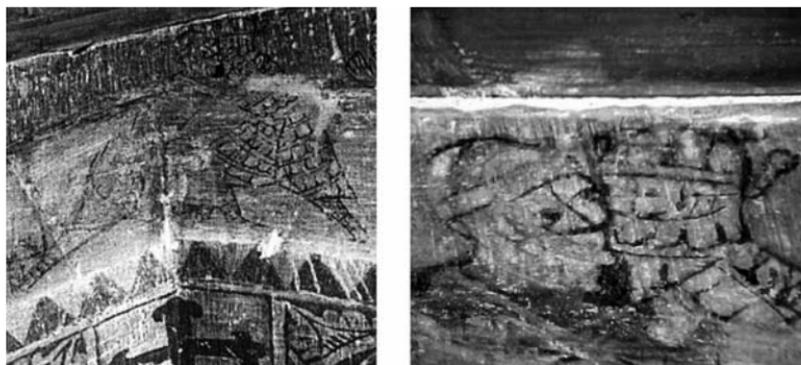


Fig. 52. *Pinturas del castillo de Alcañiz* (Teruel). Torre llamada del homenaje. Jaime I. 1340-1348.

gran aceptación como señal de paz o reconciliación –*osculum pacis*⁵²⁰ y, dentro de esta variedad, destaca el beso en la boca, el más igualador de todos ellos porque es el único beso enteramente mutuo al requerir que ambos participantes estén al mismo nivel, acepción esta última que es la que se presenta en esta iconografía.

Carlos Cid sospechó que este abrazo representaba el final de la disputa que, sobre el reino de Navarra, habían mantenido Jaime I y su yerno Alfonso X, el conocido con el sobrenombre de el Sabio⁵²¹. Recuérdese que el rey Teobaldo I de Navarra, presintiendo cercana su muerte, determinó que sus dominios 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 a don Jaime según el *Libre dels feyts*⁵²². Una vez difunto el navarro, el castellano quiso

⁵²⁰ La Biblia y la literatura cristiana 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 San Pedro y San Pablo intercambiando este beso de la paz.

⁵²¹ CID, *op. cit.*, 1958, p. X.

⁵²² JAIME I, *Libre dels feyts*..., p. 139.

aprovechar la ocasión para invadir aquel reino, deseo que se vio frustrado al intervenir con gran rapidez el rey de Aragón para la defensa de sus protegidos⁵²³, participación a la que Bernat Desclot dedica algunas líneas en su crónica: «*E així aquest ric-hom, En Bernat Vidal, treballà tant e parlà ab amdosos los reis, que quan venc un jorn que null hom no en sabé res, cascú dels reis venc, si altre a cavall, en la mijania d'amdues les bosts, 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*»⁵²⁴. 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 launas⁵²⁵ para el castellano. No hay que olvidar que, en realidad, este encuentro evitó, en el último momento, cuando todas las tropas estaban preparadas para el combate, una guerra anunciada⁵²⁶,

⁵²³ CID, *op. cit.*, 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, M^a Teresa, «Jaume I, el Conqueridor (1213-1276)», en SANS I TRAVÉ, Josep M^a (Coord.), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona, 2002, p. 118.

⁵²⁴ DESCLOT, *Crònica*, cap. L, p. 445.

⁵²⁵ Láminas metálicas que se aplicaban o se introducían en elementos defensivos de otra materia, como cuero o ropa, para hacerla más fuerte: DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 235.

⁵²⁶ DESCLOT, *Crònica*, cap. L, p. 445 explica: «*E el rei de Castella venc ab totes ses gents a mija llegua prop de les bosts del rei d'Aragó, sí que el rei d'Aragó hac en cor que es combatés ab ell, ja fos cosa que havia menys de gent la meitat que el rei de Castella, mas havia tan bona cavalleria e tan bona gent d'armes de Catalunya e d'Aragó, que si fossen més tres tants que no eren, sí li era semblant que tots los degué desvaratar e gitar de camp*». No es posible observar la diferencia de número entre ambas huestes, pues la parte que ocuparía la castellana no se ha conservado.

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*»⁵²⁷, las hostilidades continuaron.

La siguiente representación 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 joven portador de un gonfalon con los palos aragoneses, se disponen a entrar en una villa fortificada de la que se distinguen cuatro torres recias y una hermosa puerta gótica. El monarca, ataviado con arnés de guerra, según manifiestan la cervellera palada, las calzas de mallas, el *ausberg* y su sobreseñal, apunta con su índice enhiesto 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,



Fig. 53. *Pinturas del Castillo de Alcañiz* (Teruel). Torre llamada del homenaje. Jaime I. 1340-1348.

⁵²⁷ *Ibidem*, pp. 445-446.

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 Valencia⁵²⁸. El mar, las palmeras y los árboles frutales colocados en sus inmediaciones, invitarían a confirmarlo, así como también la ausencia de alusiones a la lucha. Muy al contrario de lo que ocurrió durante la toma de Medina Mayurqa, donde el proceso conquistador fue violento e incluso genocida, en Valencia las cosas fueron muy distintas. De hecho, las crónicas aluden a la capitulación firmada por Çayèn en la cual el rey don Jaime permitía que la población musulmana pudiera marcharse de la ciudad «*suaus e segurs ab llur robes, e ab aço que portar ne volran*»⁵²⁹.

En contraposición a los episodios previos a esta marcha triunfal, como son la negociación con Raiç Abulhamalet o los actos de agradecimiento a Dios por su beneplácito en la conquista una vez el rey vio su señal real ondeando en la torre de Alí Bufat «*que ara es del Temple*»⁵³⁰, lo cierto es que ninguna de las crónicas hace especial mención al acontecimiento, pues el *Libre dels feyts* le dedica, tan sólo, «*E quan açò bagueu fait entram-nos-en en la vila*»⁵³¹ mientras que, algo más explícito, Desclot narra: «*Lo noble rei En Jacme entrà en la ciutat ab totes ses hosts*»⁵³². Puede resultar extraño que la entrada real, el momento culminante durante el cual un soberano realizaba su entrada solemne para tomar posesión, fuese tan poco ensalzado; sí son más frecuentes las representaciones que exhiben la visita de un soberano a una ilustre villa, sobre todo en el rei-

⁵²⁸ CARUANA, *op. cit.*, 1952, p. 97, citado en CID, *op. cit.*, 1962, pp. 277 y sig.; CID, *op. cit.*, 1958, p. 70; MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1970, p. 126 y JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 45.

⁵²⁹ JAIME I, *Libre dels feyts*..., p. 279.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 282.

⁵³¹ *Idem*, p. 284.

⁵³² DESCLOT, *Crònica*, cap. XLIX, p. 443.

no de Francia, aunque presenta una iconografía muy distinta a la destinada a la entrada a una ciudad rendida y recién conquistada, como es este caso⁵³³.

Este tipo de representaciones deriva, en última instancia según los estudios de Christopher Walter⁵³⁴, de las escenas de *Adventus*, idea sugerida algo antes por Kantorowicz⁵³⁵. Definido como la ceremonia de entrada del emperador victorioso en la ciudad de Roma o en cualquier otra por él conquistada, el ceremonial del *adventus* podía mostrar al emperador avanzando tanto a pie como a caballo⁵³⁶. 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 bizantino⁵³⁷ y que, quizás, esté simbolizado por el joven que guía al rey en los murales alcañizanos. Más adelante, esta representación se adoptó para la escena de la entrada de Cris-

⁵³³ Aunque no es el más reciente, remito al tradicional estudio de GUÉNÉE Bernard y LEHOUX, Françoise, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1968, pp. 8-29.

⁵³⁴ WALTER, Christopher, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London, 1977 y, especialmente, el artículo «Papal political imagery in the medieval lateran palace», en *Cahiers Archeologiques*, Paris, 1970-1971, nº XX, pp. 155-176 y nº XXI, pp. 109-136.

⁵³⁵ KANTOROWICZ, Ernst H., «The «King's Advent» and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», en *The Art Bulletin, a Quaterly published by College Art Association of America*, nº XXVI, Krauss Reprint Co., Millwood, New York, 1944, pp. 207-231 y, del mismo autor, «Constantinus Strator, Marginalien zum Constitutum Constantini» en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus, 1964, pp. 181-189. Citados en WALTER, *op. cit.*, 1970-1971, p. 126, n. 129.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Como se observa en los frescos que decoran la iglesia de San Demetrio, en Tesalónica, por ejemplo. No obstante, 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*. *Idem*, p. 126, n. 132.

to en Jerusalén y, de ahí, a otras figuraciones que requerían similares elementos⁵³⁸.

Varios de los autores que han estudiado las pinturas del castillo de Alcañiz se han preguntado acerca de los modelos que pudo utilizar el pintor para realizar sus composiciones. Observaba Carlos Cid que algunos de los temas decorativos eran tan similares a los que ornaron las bovedillas de la Sala de los Reyes de la Alhambra que era necesario aceptar una común inspiración⁵³⁹. 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*⁵⁴⁰, ya que nada se oponía a que la fuente iconográfica fuese completamente española. En este sentido, se apuntó la posibilidad de que el libro sobre el cual pudo haberse basado el artista o artistas fuese algún ejemplar iluminado del *Cantar del Mío Cid*⁵⁴¹, algunas versiones de las crónicas troyanas⁵⁴², o incluso las *Cantigas*⁵⁴³ alfonsíes. Pero cabe también la posibilidad de que estos artesanos tuviesen en sus manos un códice miniado procedente del entorno de la Corona de Aragón, como por ejemplo las crónicas, algunas de las cuales, como se ha visto, estaban profusamente iluminadas. Ya advertido por Carlos Cid⁵⁴⁴, de aquel conjunto conviene recordar, en concreto, un ejemplar de la *Cançó de la Croada Albigesca*

⁵³⁸ Como el episodio de la entrada de San Silvestre en la ciudad de Roma una vez Constantino ha realizado su polémica donación, cuyas analogías con este modelo iconográfico son notables.

⁵³⁹ CID, *op. cit.*, 1962, p. 277.

⁵⁴⁰ Manuscrito de finales del siglo XII que, ornado con 39 ilustraciones, hoy se conserva en la Biblioteca Universitaria de Heidelberg.

⁵⁴¹ Suponiendo ser cierta esta fuente de inspiración para las pinturas del Castillo de Alcañiz, CID, *op. cit.*, 1958, p. 87 se preguntaba si no habría sido utilizada como una especie de precedente para mayor glorificación del monarca aragonés.

⁵⁴² Como el ejemplar de la *Historia destructionis Troiae* de Guido Columnis, de la primera mitad del siglo XIV y conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 17805, Vitr. 21-5), en cuyo folio 74v se observa, con esquema compositivo similar, la entrada de Helena en Troya.

⁵⁴³ MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1970, p. 126.

⁵⁴⁴ CID, *op. cit.*, 1958, p. 11.

que fecha del siglo XIII y que presenta, en algunos de sus folios, sugestivos dibujos a pluma relacionados directamente con el texto que ilustran⁵⁴⁵. Desde luego debieron existir otros muchos libros iluminados que, fruto del ambiente caballeresco de finales de la centuria precedente, fueron escritos con el fin de narrar epopeyas de importantes personajes; el manuscrito occitano se configura, tan sólo, como una muestra de una multitud de romances legendarios o históricos que dentro del ámbito aragonés, por infortunios de la historia, no han llegado hasta hoy. Es verdad que no puede especificarse cuál fue el libro o episodio que, en efecto, sirvió de modelo para las composiciones alcañizanas, pero puede conjeturarse que también pudo ser un manuscrito manado de la pluma de algún individuo originario de cualquier lugar sujeto a los dominios del rey de Aragón⁵⁴⁶.

Volviendo al repertorio iconográfico de Alcañiz, la siguiente imagen se encuentra en la cara Sur del segundo arco de la torre. En ella, sobre los restos de una ciudad, se disponen dos grupos de caballeros, ubicados en sendos registros, que marchan en desfile hacia la derecha del lienzo, donde se divisa un campamento. Entre ellos se distingue a un miembro de la Casa de Aragón quien, identificado por su visible indumentaria palada, conversa con otro caballero del linaje Cornel⁵⁴⁷. Coincide, en líneas generales, con las anteriores representaciones descritas, salvo en un único elemento: la maza que sostiene con su mano derecha. Considerada por Ramón Llull como el símbolo de *«forsa e coratge»*⁵⁴⁸, la maza fue un arma ofensiva desconocida en el *Libre dels feits* aunque sí citada en la crónica de Bernat Desclot, sobre todo en los hechos concernientes al rey

⁵⁴⁵ Es de origen occitano y fue escrita por Guillem de Tudela y un anónimo. Hoy se conserva en la Bibliothèque National de Paris (Ms. Fr. 25425).

⁵⁴⁶ Por supuesto, esta sugerencia se hace extensiva para todas las composiciones pictóricas del castillo de Alcañiz.

⁵⁴⁷ Quizás Pero Cornell, quien consta también participó, además de en la conquista de Mallorca, en la de Valencia.

⁵⁴⁸ Para el filósofo, *«la massa és contra totes armes, e dóna e fèr de totes parts»*. Citado en DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 42.



Fig. 54. *Pinturas del Castillo de Alcañiz* (Teruel). Torre llamada del homenaje. Jaime I. 1340-1348.

Pedro III⁵⁴⁹. La colocación de este elemento en manos de los caballeros catalanes que, supuestamente, junto a los calatravos, asedian la ciudad de Murcia en los murales⁵⁵⁰, 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 I⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Por ejemplo, DescLOT cuenta que durante el episodio de la guerra contra los franceses, Pedro III fue herido por un navarro, por lo que el soberano «*puní lo cavall dels esperons, e acostà's poderosament vers aquell qui l'ascona li havia tramesa, e donà-li tal cop de maça de coure sus al cap que sempre l'abaté a terra mig mort per lo coll del cavall*». DESCLOT, *Crònica*, cap. CLIX. Este tipo de maza también se menciona en el capítulo CLII, donde se explica que el rey Pedro impuso orden a los almogávares que pretendían atacar la judería de Gerona: «*E lo rei, quan ho viu, fo'n molt despapat, e ab una maça al puny en son cavall [...] en nafrà'n molts e fèu-ne penjar dos o tres*». La utilización generalizada de esta arma se ve confirmada por los inventarios de algunos castillos; DE RIQUER, *op. cit.*, 1968, p. 42 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.

⁵⁵⁰ CID, *op. cit.*, 1958, pp. 64 y 65 supuso que, además de la toma de Murcia, este fragmento quizás representase la entrevista entre don Jaime y don Alfonso en Alcoraz. 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.

⁵⁵¹ JIMÉNEZ ZORZO *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 47.



Fig. 55. *Pinturas del Castillo de Alcañiz* (Teruel). Vestíbulo. Jaime I. 1340-1348.

Finaliza el conjunto de escenas alcañizanas la composición que se localiza en uno de los lienzos murales que decoran el vestíbulo de acceso a la torre 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. A pesar del mal estado de las pinturas, de la apretada hueste descuellan, entre otras, unas gualdrapas con los palos de Aragón, lo que indicaría, como ya ha apuntado M^a Carmen Lacarra, que nos hallamos ante una nueva imagen de Jaime I⁵⁵². Aunque 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

⁵⁵² LACARRA, *op. cit.*, 2005, p. 25.

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 vestíbulo alcañizano ofrece la primera figuración del rey 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*⁵⁵³, de hacia 1250. Pero mucho más significativos son otros códices miniados que, además de ser más próximos, ilustran narraciones épicas e históricas; sirvan de ejemplo, además de las citadas en anteriores líneas, las miniaturas de la *Historia Troyana* castellana, ordenada realizar por el rey Alfonso XI y concluida en 1350, cuando reinaba su hijo Pedro el Cruel⁵⁵⁴.

El conjunto de pinturas del castillo de Alcañiz se localiza en el vestíbulo de acceso a la iglesia, en la torre y en el claustro adosado en el lado meridional de la iglesia, y la elección de parte de su temática va encaminada, 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 guerra⁵⁵⁵, práctica que, consta, también ocurría dentro de la orden de los Hospitalarios⁵⁵⁶. 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

⁵⁵³ Se conserva en la Pierpont Morgan Library, en New York (Ms. 638).

⁵⁵⁴ DE RIQUER y VALVERDE, *op. cit.*, 1985, p. 232. En la actualidad se guarda en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

⁵⁵⁵ 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. Citado en DESCHAMPS y THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 220.

⁵⁵⁶ 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*.

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 la 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 aquél habría participado⁵⁵⁷.

Con estos murales se cierra un bloque de pinturas cuyo fin, además de decorar las paredes de ilustres edificios, estaba destinado, ante todo, a la exaltación. Fuesen cuales fuesen sus promotores —el monarca, un adinerado prohombre o una institución—, los repertorios iconográficos pictóricos en los que se han hallado efigies de don Jaime tienen como fin último la celebración de un importante acontecimiento que incide en la glorificación de la monarquía y, en última instancia, en la del propio promotor pues atestiguan, visualmente, su participación en cada una de las gestas reproducidas en los distintos murales y adornos.

Igualmente, todas comparten un claro e intencionado carácter histórico; 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 incluso contemporáneas, fue una costumbre que se mantuvo a lo largo de la Edad Media. Sirvan de ejemplo algunas referencias

⁵⁵⁷ *Idem*, p. 234.

documentales cuyas líneas inciden en la decoración que, con el fin de conmemorar la conquista de Granada por los Reyes Católicos en 1492, se desplegó en distintos palacios, iglesias y catedrales de la Corona de Aragón, el reino de Castilla y Andalucía. Lamentablemente, casi todas han desaparecido, si bien las referencias escritas son suficientes como para indicar una clara continuidad de un tipo de obras áulicas difusoras de los grandes hechos históricos⁵⁵⁸.

VI.2. El conquistador amparado por la divinidad

Ya se ha advertido que la guerra del rey, al ser una guerra justa, era también la guerra de Dios. Al tener este cometido sacro, pues como afirmaba el rey don Jaime en las cortes con respecto a la conquista de Mallorca «*e anam per [...] convertir-los o per destruir-los, e que tornen aquell regne a la fe de Nostre Senyor*»⁵⁵⁹, era evidente que el soberano, a la cabeza de esta *militia Christi*, contaba con la protección celestial; de hecho él mismo afirmaría que «*pus en nom d'ell anam, havem fiança en ell que ell nos guiarà*»⁵⁶⁰. Incluso las crónicas se harían eco de ello: «*jamés no nasqué rei a qui Déus feés tantes gràcies en sa vida com féu a aquest senyor rei En Jacme*», afirmó en su día Ramón Muntaner⁵⁶¹. Pero no sólo las crónicas cantan el resguardo y favor divinos: se han constatado diversas obras de carácter conmemorativo que relatan y evocan hechos milagrosos que directamente, se supone, vivió el rey don Jaime.

El acontecimiento más conocido fue el auxilio que, por parte de un santo, recibió durante un duro combate. Nos re-

⁵⁵⁸ DURÁN I SANPERE, Agustí, *Contestació al discurs «Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona del Dr. Joan Ainaud de Lasarte»*, en AINAUD, *op. cit.*, 1969, p. 33. Remito, entre otras, a las noticias ofrecidas por PUIG CADA-FALCH y MIRET, *op. cit.*, 1909-1910, pp. 416-417, según cita DURÁN I SANPERE, *op. cit.*, 1975, vol. 3, p. 216.

⁵⁵⁹ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 56.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ MUNTANER, *Crònica*, cap. VI.

ferimos a la ayuda que San Jorge brindó al Conquistador y a sus huestes durante la conquista de Valencia⁵⁶². No debe engañar la importante repercusión iconográfica que obtuvo tal suceso pues, según mencionan las crónicas, un rey de Aragón anterior, Pedro I (1094-1104), ya se había beneficiado de tan insigne favor intercesor en una de sus ofensivas contra la entonces ciudad musulmana de Huesca⁵⁶³. De hecho, la tradición ha querido que la adopción de la cruz de San Jorge en la heráldica del rey de Aragón se deba a este santo socorro tan temprano⁵⁶⁴.

La primera obra que se refiere a este prodigioso episodio es el precioso retablo de San Jorge o del Centenar de la Ploma

⁵⁶² 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, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Madrid, 1996, tomo 2, vol. 4, p. 155.

⁵⁶³ 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: «vino 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 egle-sia de San Jorge de las Boqueras»: *Crónica de San Juan...*, 1986, cap. 18, lins. 59-61. Más adelante, en las páginas que vieron la luz en 1562, Jerónimo de Zurita explicaba, con respecto a esta misma batalla, que «se apareció aquel día a los cristianos sant Jorge y que trajo un caballero alemán en su caballo que en el mesmo día se halló en la batalla de la toma de Antioquía»: DE ZURITA, *op. cit.*, 1562, lib. I, cap. XXXII.

⁵⁶⁴ «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 quatro cabezas rojas por quatro reyes y principales caudillos que en esta batalla murieron». *Ibidem*, 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 dellurats de moltes tribulacions e perills*». Texto extraído de D'ALÒS-MONER, Ramón, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926, p. 80.



Fig. 56. *Retablo de San Jorge o del Centenar de la Ploma*, atribuido a Marzal de Sax. Jaime I. Hacia 1410-1420. Victoria and Albert Museum. Londres.

que, atribuido a Marzal de Sax o Marcelo de Sajonia⁵⁶⁵, fue realizado hacia 1410-1420⁵⁶⁶ para, según Post, la iglesia de San Jorge de Valencia, demolida en el siglo XIX. No obstante, ulteriores investigaciones pusieron de manifiesto que esta tabla se encontraba en la *Casa de Confraternidad del Centenar de la Ploma*, ubicada en la calle Ballesters, adyacente a la iglesia de San Jorge⁵⁶⁷. Encargado por la Cofradía de Ballesteros de Castellón de la Plana⁵⁶⁸, 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 Sajonia⁵⁶⁹. De gran renombre en la ciudad de Valencia, es a él a quien debe asignarse el germanismo de esta escuela levantina⁵⁷⁰. Obra que mejor

⁵⁶⁵ La documentación de este pintor oscila entre 1393 y 1410, con lo que se constata que trabajó 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, *op. cit.*, 1996a, p. 193. Ya hace tiempo que se advierte la prudencia por parte de algunos autores con respecto a esta atribución: KAUFFMANN, C. M., *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London, 1973, p. 182.

⁵⁶⁶ Actualmente se exhibe en el Victoria and Albert Museum, en Londres. Un conciso y temprano análisis del retablo completo en KAUFFMANN, C. M., «The altar-piece of st. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum*, The Phaidon Press, London, 1970.

⁵⁶⁷ KAUFFMANN, *op. cit.*, 1973, p. 184.

⁵⁶⁸ 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, *op. cit.*, 1970, p. 92, la reseña procede de NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, «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*, nº 46, Universidad de Valencia, Valencia, 1996, p. 317.

⁵⁶⁹ Existen imprecisiones al respecto. Sobre las dudas existentes en lo que concierne a la figura del pintor y a su obra, remito a YARZA, *op. cit.*, 1995b, pp. 103 y sig.

⁵⁷⁰ Junto con Gerardo Starnina. *Ibidem*, p. 103.

representa el estilo internacional en Valencia, el *retablo del Centenar de la Ploma* luce, como algunos de sus rasgos más característicos, el extraordinario realismo, la admirable acumulación de personajes, el agobio espacial y el acertado dinamismo. Con su excepcional forma de hacer, que ha sido definida como de cierta tendencia expresionista⁵⁷¹, relata, con minuciosidad, diversos pasajes de la leyenda 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 que exhibe su ayuda en la batalla del Puig gracias a la cual Jaime I logró conquistar la ciudad de Valencia.

Únicamente la *Crónica de San Juan de la Peña* menciona tal acontecimiento milagroso en las líneas que se refieren a los auxilios divinos hacia don Jaime, que «non tan solament ayudavan a él quando avía batallas con los moros, mas encara ayudavan a sus vasallos quando por él se combatian con los moros; porque se dize que como él avies enviado algunos nobles et caballeros en el regno de Valencia [...] en un pueyo qui agora es clamado Santa María del Puyg et toda la morisma vienes 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»⁵⁷². 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 combate⁵⁷³. En este sentido, caso paradigmático es el de

⁵⁷¹ *Idem*, p. 104.

⁵⁷² *Crónica de San Juan...*, 1986, cap. 35, lins. 230-239.

⁵⁷³ La *Crónica de Ramón Muntaner* y la *Crònica de Pere el Cerimoniós* nada dicen del acontecimiento. El *Libre dels feyts*, sin embargo, da a entender dicha ausencia pues comenta que, estando el rey en Huesca, «a l'entrada de la caresma, dixeren-nos per cert hòmens qui venien de València, que derrocet havien lo castell del Puig»: JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 208. Lo mismo se intuye en la crónica de Bernat Desclot pues explica: «E el rei tramès En Bernat Guillem d'Entença e En Guillem d'Aguiló ab setanta cavallers, e frares del Temple e de l'Espital tro a trenta cavallers, e dos milia hòmens [...] en establiment a un puig que hom apellava lo Puig de la Cebola e ara és apellat lo Puig de Sancta Maria». Una vez conquistan el Puig, «Les novelles anaren al rei d'Aragó»: DESCLOT, *Crònica*, cap. XLIX. Zurita hace constar que

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»⁵⁷⁴ 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 hecho⁵⁷⁵. Lo más probable es que este error se deba a la mitificación que sufrió la figura del Conquistador poco después de su fallecimiento. Es lo que Amadeo Serra ha sintetizado con la expresión de «la conexión entre los hilos de la crónica histórica y la hagiografía popular»⁵⁷⁶. 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 sucesivas⁵⁷⁷; 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 Puig⁵⁷⁸; la presencia de

la batalla fue dirigida por don Bernaldo Guillén. Así es como titula el capítulo: «De la batalla que don Bernaldo Guillén tuvo con el rey Çayèn en el Puig de Santa María». Además, menciona que el rey, desde Huesca, acudió al Puig para abastecer el castillo una vez sus tropas habían vencido: ZURITA, *Anales*, lib. III, cap. XXVII.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ «Fue este caso tan extraño y maravilloso que hallo en una relación de aquellos tiempos que se tuvo por muy recibido que se apareció a los cristianos en esta batalla el glorioso y bienaventurado sant Jorge [...] y fue causa que los moros fuesen rotos y vencidos». *Idem*.

⁵⁷⁶ SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 24. Muy interesante es, al respecto, el citado artículo de NARBONA, *op. cit.*, 1996, pp. 293-319.

⁵⁷⁷ SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 25.

⁵⁷⁸ DUBREUIL, Mathieu Heriard, *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Alfons el Magnànim, Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1987, p. 123; AZCÁRATE, *op. cit.*, 1990, p. 324; GUDIOL RICART, José, «Pintura gótica», en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX, Plus Ultra, Madrid, 1955, p. 143; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^º, *La variedad del gótico del siglo XV*, Historia 16, Madrid, 1993, lám. VI, por ejemplo. Ya en 1966 José Camón Aznar advertía que también se había supuesto que podía representar la batalla de Alcoraz. CAMÓN, *op. cit.*, 1966, p. 282.

la Virgen María observando la batalla en la parte superior insinuaría, según el referido investigador, una respuesta ante las invocaciones del ejército cristiano que atribuyó a Santa María la victoria⁵⁷⁹. De todos modos, conviene recordar que, como ya se ha señalado en anteriores líneas, las peticiones a la Virgen fueron casi constantes a lo largo de toda la Edad Media, a juzgar por las descripciones de las crónicas⁵⁸⁰.

En la escena, 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*⁵⁸¹ y fácilmente identificado por el nimbo y su señal, también carga contra un jinete musulmán en apoyo, quiere la tradición, a las tropas cristianas⁵⁸². Joaquín Yarza ve con esta intervención un doble significado en el retablo pues

⁵⁷⁹ «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, *op. cit.*, 2002, p. 32.

⁵⁸⁰ 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: *Crónica de San Juan...*, 1986, cap. 35, líns. 159-161— hasta la crónica de Pedro IV —*gràcies a nostre senyor Déus e a la sua beneita mare nostra dona sancta Maria, als quals ha bagut 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.

⁵⁸¹ SERRA, *op. cit.*, 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, *op. cit.*, 1973, p. 183.

⁵⁸² Sintético artículo sobre la iconografía de San Jorge en este pasaje es el de PALACÍN ZUERAS, M^a Cruz, «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, 1998, pp. 923-930.

no resaltaría simplemente su aspecto de caballero liberador de la princesa y de santo mártir, patentes en otro panel quizás de mano de Pere Nicolau⁵⁸³, sino que busca también su compromiso en la guerra de los reyes contra los musulmanes⁵⁸⁴. Detrás del rey, un caballero del linaje Aguilar según delata su emblema —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 mallorquín⁵⁸⁵, no fue sino a aquel a quien, erróneamente, se le atribuyó su origen⁵⁸⁶. En conse-

⁵⁸³ Ambos pintores mantuvieron una relación profesional de 1394 a 1410. CAMÓN, *op. cit.*, 1966, pp. 282-283.

⁵⁸⁴ YARZA, *op. cit.*, 1995b, p. 104.

⁵⁸⁵ Esta cuestión fue abordada brevemente en SERRANO, *op. cit.*, e.p.a y en SERRANO COLL, Marta, «Influencias artísticas europeas en la cancillería de Aragón: algunos ejemplos de sigilografía», en *Las relaciones entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. El intercambio artístico*, Universidad de León, León 27-29 de septiembre de 2007 (en prensa). La adopción del dragón alado quizás se deba a las corrientes de ideas apocalípticas de finales de siglo XIII e inicios del XIV promovidas en la península por, fundamentalmente, el visionario valenciano Arnau de Vilanova, quien fijó la venida del anticristo hacia el año 1368. Véase epígrafe «Orige i significació apocalíptica del «Drach alat» en IVARS CARDONA, Fr. Andreu, «Orige i significació del «Drach Alat» i del «Rat Penat» en les insinies de la ciutat de Valencia», en *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Imprenta hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1926, pp. 23-32. Estudio donde se aboga que la cimera aragonesa presenta un símbolo stáufico es el de RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel A., «Hesper, el vespro y el verpertino: elementos de continuidad entre el milenarismo stáufico y el ciclo profético del imperio aragonés», en BARRIO BARRIO, Juan A.; CABEZUELO PLIEGO, José V.; JIMÉNEZ ALCÁRAZ, Juan F., (Eds.), *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, pp. 685-697.

⁵⁸⁶ 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, te-

cuencia, 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. Eso sí, en las representaciones posteriores a su reinado.

Esta iconografía se halla dentro de la órbita de la imagen caballeresca del rey santo que, algunos decenios antes del año 1000 ya se había generalizado por el viejo continente. Este nuevo tipo de santidad, que tuvo en San Wenceslao y en San Edmundo sus más claros exponentes, personificaba a un rey cristiano que cumplía sus tareas de soberano con gran cuidado, que concentraba sus energías bajo el amparo de la iglesia cumpliendo actos de caridad y misericordia, y que sufría una pasión violenta en contra de los adversos a la fe verdadera⁵⁸⁷. 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

niendo 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, Jerónimo, *Comentarios de las cosas de Aragón. Obra escrita en latín por Jerónimo de Blancas, Cronista del Reino, y traducida al castellano por el P. Manuel Hernández, de las Escuelas Pías*, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1878, p. 151. Citado en IVARS, *op. cit.*, 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...*, p. 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.

⁵⁸⁷ KLANICZAY, Gábor «L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle», en BOUREAU e INGERFLOM, *op. cit.*, 1992, p. 53.

memorables⁵⁸⁸, 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, exteriorizando evidentes analogías por su idéntica temática de cruzada, decora el atrio del castillo alcañizano. 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 Clermont⁵⁸⁹. De hecho, en el continente europeo fueron bastante frecuentes dentro de las iglesias los combates de caballería porque, en esencia y como se ha dicho, evocaban la ayuda milagrosa ofrecida por San Jorge a los cruzados en sus luchas contra los infieles⁵⁹⁰. 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 Conquistador. A este respecto, conviene mencionar ciertas propuestas de Joan Molina porque pueden explicar esta diferenciación cuantitativa entre el entorno de la Corona y el del resto del continente⁵⁹¹. 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

⁵⁸⁸ Como la *Vita et sancta conversatio pie memorie Ludovici IX. quondam regis Francorum*, mandada redactar por el confesor del rey Geoffroy de Beaulieu. Su beatificación provocará, para su mayor gloria y la de sus descendientes, numerosos escritos que, profusamente miniados, han llegado hasta hoy. Ejemplo preciosísimo es el *Libre dels faits de Monseigneur saint Louis* iniciado en 1480 a instancias del cardenal Carlos de Borbon para una duquesa de este linaje no precisada. En 1990 se imprimió una edición facsímil acompañada de sugerentes estudios de François Avril y Marie-Thérèse Gousset.

⁵⁸⁹ DESCHAMPS y THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 221.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 206.

⁵⁹¹ Cuestión que analiza con profundidad en MOLINA I FIGUERAS, Joan, «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Históricoeclesiásticas*, nº 70, Balmesiana (Biblioteca Balmes), Barcelona, 1997, pp. 5-24.

sus componentes, a Jaime I, el más poderoso, popular y rodeado ahora de una aureola beatífica⁵⁹². En este sentido, explica, quien se encargaba de componer el programa iconográfico de un retablo era consciente de que las leyendas autóctonas gozaban de gran aprecio popular, en ocasiones mayor que algunos de los más conocidos episodios de las vidas de los santos⁵⁹³. 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, entre otros problemas –como los de raigambre más o menos personal–, 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 nadie⁵⁹⁴. En este sentido, parece razonable que la Iglesia no quisiera reconocer este auxilio divino; más bien habría que sospechar que en el origen de la leyenda se escondían, quizás, los deseos de la monarquía de plasmar una evidente justificación divina para suplantar el reco-

⁵⁹² La campaña contra los musulmanes había sido precedida por una visión de un franciscano navarro quien, hacia 1265, había visto un ángel anunciador cuyo mensaje aludía al deber de Jaime I de restaurar la cristiandad en España. Observaba Martín Aurell que esta apropiación por el rey de Aragón y conde de Barcelona de la reconquista, es excepcional: AURELL, Martín, «Messianisme royal de la Couronne d'Aragon (14e-15e siècles)», en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Revue Publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre, nº LII/1, Armand Collin, Paris, 1997, p. 153.

⁵⁹³ MOLINA, *op. cit.*, 1997, p. 5.

⁵⁹⁴ Como ha sido señalado anteriormente, según PALACIOS, *op. cit.*, 1976, p. 285, 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.

nocimiento eclesiástico que, en principio, le era exigido al monarca para ejercer con pleno derecho su soberanía⁵⁹⁵.

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. Otros ejemplos que lo atestiguan 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.

Fecha hacia 1423⁵⁹⁶, la primera de ellas, de gran calidad artística, no revela el preciosismo en los detalles y la fuerza expresiva del ya analizado *retablo del Centenar de la Ploma*, aunque resulta incuestionable que se inspira en él. De hecho, han sido estas analogías las que han llevado a suponer que esta pintura ha surgido de los trazos de un pintor próximo a aquel maestro, si bien algunas de las tablas del retablo podrían ser también obra de otros pintores, como Gonzalo Peris o Jaume Mateu⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ 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, *op. cit.* 1996, pp. 293-319. Sobre la utilización-manipulación de la hagiografía con fines propagandísticos para ambiciosas casas remito a MOLINA, *op. cit.*, 1997, en especial a partir de la p. 18.

⁵⁹⁶ Se conserva en el Museo del Ayuntamiento de Jérica (Castellón).

⁵⁹⁷ JOSÉ PITARCH, Antonio, «Valencia», en CAMÓN (Coord.), *op. cit.*, 1980, p. 58. Josep Gudiol atribuyó la tabla de la batalla a Gonzalo Peris II, según noticias extraídas de *El siglo XV valenciano. Madrid. Palacio de Exposiciones del Retiro. Octubre-Diciembre 1973*, Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, p. 49. Por otro lado, Antoni José Pitarch identificaba al autor con Antoni Peris: JOSÉ PITARCH, Antonio, *Pintura gótica valenciana. El período internacional. (Desde la formación del Taller de Valencia, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-1450). Resumen de la Tesis presentada para aspirar al grado de Doctor en Geografía e Historia*, Universitat de Barcelona. Centre de Publicacions Científic i Extensió Universitària, Barcelona, 1982, p. 27. Sobre el abanico de atribuciones remito a JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Retablo de San Jorge», en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001 – marzo 2002*, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia, 2001, p. 316. Sobre las conexiones entre esta tabla y la de Marzal de Sax, remito a DE SARALEGUI, Leandro, «Pedro Nicolau», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1er y 2º trimestres, Gráficas Onofre Alonso, Madrid, 1942, p. 135.



Fig. 57. *Retablo de San Jorge de Jérica*. Jaime I. Hacia 1423. Museo del Ayuntamiento de Jérica (Castellón).

Procedente de la capilla o de la iglesia de San Jorge que existió en Jérica desde el siglo XIV⁵⁹⁸ y muy restaurada, pues en la década de los setenta las figuras del rey y de los otros protagonistas del episodio, como Bernat Guillem d'Entença y Guillem d'Aguiló⁵⁹⁹ habían desaparecido casi en su totalidad, 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 sarra-

⁵⁹⁸ *El siglo XV valenciano...*, 1973, p. 48.

⁵⁹⁹ Este último quizás sea el caballero que, tras el rey y antes de la restauración, vestía de oro con una figura sable cuya parte superior parecía mostrar el perfil de un águila explayada.

cenos. 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 Çayèn al que se alude en las crónicas. 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 naciente, tal y como se ha optado que exhiba en las labores de restauración. 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. A un lado, los muros de una edificación, acaso el castillo de Enesa, fortaleza que fue donada a Pedro de Jérica en 1349 por parte de Pedro IV el Ceremonioso, lo que ha favorecido nuevas hipótesis de interpretación.

Muy poco es lo que puede señalarse de la muestra en pergamino de Gaspar Bonet que, en 1484, realizó para el Palacio de la Generalitat en Barcelona, pues de ella nada se conserva. Los únicos datos que se han encontrado son los publicados por Josep Puig y Joaquim Miret en el estudio que realizaron sobre dicho palacio⁶⁰⁰, luego recordados por Agustí Durán⁶⁰¹. Según estas noticias, en el desaparecido pergamino se mostraba la ciudad de Valencia y la batalla 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 asidui-

⁶⁰⁰ PUIG y MIRET, *op. cit.*, 1909-1910, pp. 385-480.

⁶⁰¹ DURÁN, *op. cit.*, 1975, vol. III, p. 217.

dad, por así decir, en lo que a favores de este santo se refiere. Además de los ya aludidos episodios referidos a las batallas de Alcoraz y del Puig, conviene tener en cuenta las palabras que Jaime I imprime en su crónica tras el episodio de la conquista de Mallorca: «*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l'han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades*»⁶⁰². Es decir, conforme al testimonio del soberano, San Jorge también había parecido intervenir a su favor en la anterior conquista de Mallorca.

La única obra pictórica medieval que recoge dicha participación se encuentra en la predela del retablo mallorquín dedicado a San Jorge de la capital insular⁶⁰³. Fechado hacia 1470,

⁶⁰² JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 84. Según noticias de Ramón d'Alòs-Moner, esta es la referencia más antigua que existe en la historiografía catalana sobre la aparición de San Jorge. D'ALÒS-MONER, *op. cit.*, 1926, p. 65.

⁶⁰³ Se halla expuesto en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca. Se ha sugerido en repetidas ocasiones que la imagen central del santo está inspirada en una desaparecida tabla que, de idéntico tema y resultado del pincel de Jan Van Eyck, había pertenecido al rey Alfonso V debido a su compra, en 1444, en la ciudad de Valencia (el documento que hace referencia a esta transacción se halla reproducido en SANCHÍS I SIVERA, José, «Pintores medievales en Valencia», en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. VI, Tipografia l'Avenç, Barcelona, 1912, p. 444. Citado en BONCOMTE I COLL, Conxita, «El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckia», en *Lombard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, p. 197, n. 2). Entre los autores que defienden esta inspiración flamenca, GUDIOL, *op. cit.*, 1955, p. 427; POST, *op. cit.*, 1930-1958, vol. VII.II, pp. 620, quien lanzó la hipótesis de que quizás Nisart estuviera en Valencia cuando se realizó la compra; CAMÓN, *op. cit.*, 1966, p. 427; MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1970, p. 140; LLOMPART, *op. cit.*, p. 45; o BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa, «Pintura de la época de Isabel la Católica», en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, (Ed.), *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunwerg, Barcelona-Madrid, 1992, p. 139. Joaquín Yarza advertía que no existe ninguna prueba que lo confirme, del mismo modo que no se conoce cómo Pere Nisart habría conocido esta obra: YARZA LUACES, Joaquín, «Pere Nisart, un pintor del Sud de França a Mallorca», en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Barcelona. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona-Palma, 1998, p. 46. SABATER, *op. cit.*, 2002, p. 336 sostiene que la tabla que inspiró a Pere Nisart fue una tabla emblemática de Génova de Luchino da Milano.

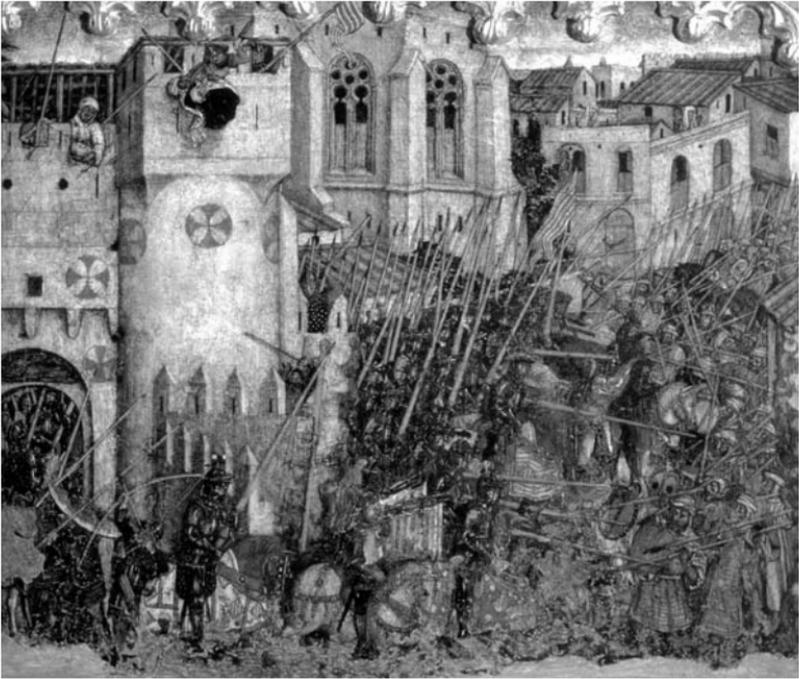


Fig. 58. *Predela del retablo de San Jorge*, de Pere Nisart. Jaime I. Hacia 1470. Museo Diocesano de Palma de Mallorca.

pues se ha conservado el documento contractual cuyas líneas se firmaron en el año 1468⁶⁰⁴, fue realizado por Pere Nisart y Rafael Mòger, este último, sin duda, propietario y pintor del más importante taller de la ciudad⁶⁰⁵. La predela, que es la parte del retablo que aquí más incumbe, fue ejecutada por el primero, Pere, del que se ha especulado su origen nizardo a raíz

⁶⁰⁴ El contrato fue publicado por AGUILÓ, Estanislau, «Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV», *Bulletí de la Societat Arqueològica Luliana. Revista d'Estudis Històrics*, nº XI, Estampa de Felip Guasp, Palma de Mallorca, 1905-1907, pp. 4, 26, 249 y 265.

⁶⁰⁵ 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 remito a YARZA, *op. cit.*, 1998, p. 45. José Gudiol explica que en él se había previsto que Nisart debía ejecutar las partes que se conservan y que Mòger tenía que pintar las perdidas composiciones laterales: GUDIOL, *op. cit.*, 1955, p. 295.

de su apellido⁶⁰⁶. Dentro de la órbita de la corriente internacional que se introduce y prospera en Mallorca durante la segunda mitad del siglo XIV, esta obra parece introducir el estilo hispano-flamenco en el entorno mallorquín⁶⁰⁷. 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 1438⁶⁰⁸. Sin embargo, conviene advertir, dicha influencia se vio matizada después por el hallazgo de otras filiaciones de procedencia, fundamentalmente, francesa e italiana⁶⁰⁹.

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 resulta-

⁶⁰⁶ 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, *op. cit.*, 1998, p. 45. BONCOMTE, *op. cit.*, 1998, pp. 211-212, sin embargo, sostiene 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.

⁶⁰⁷ ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo; ALOMAR ESTEVE, Antonio y SÁNCHEZ-CUENCA, Felipe, *Pintura gótica mallorquina. Exposición de las obras restauradas por la Fundación Juan March*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, p. 15.

⁶⁰⁸ 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 I MORA-GUES, Gabriel, «Mallorca», en CAMÓN (Coord.), *op. cit.*, 1980, p. 46.

⁶⁰⁹ Matiz puesto en evidencia primero por GUDIOL, *op. cit.*, 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, M., *Les primitifs niçois*, Monaco, 1941. Citado en SABATER, *op. cit.*, 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, *op. cit.*, 1930-1958, vol. IV, pp. 55 y sig., y vol. VII. II, p. 624.

dos durante aquellos tiempos⁶¹⁰. En ella se observa, dentro de la Puerta de *Bab el Kofol*, del *Esvabidor* o *Pintada*⁶¹¹, a los ejércitos cristianos que, encabezados por su monarca, entran en Medina Mayurka en compañía de San Jorge. Esta ubicación espacial tan concreta, que no es muy frecuente en el arte de la época, es de gran interés iconográfico porque facilita al espectador la identificación de la ciudad, identidad que le lleva, con gran rapidez, a vincular la conquista de Mallorca con la participación del santo, lógicamente dentro de un ambiente de cruzada. En este sentido, comparte idéntico significado que las tablas anteriores si bien aquí el monarca no se exhibe guerrero, sino pasante. La razón tiene que hallarse, por necesidad, en las fuentes escritas que relataban el episodio. Es fácil observar que sus páginas aportan suficientes datos como para suponer que el pintor pudo basarse en sus descripciones. Sin ir más lejos, el *Libre dels feyts* explica: «*E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi [...] E era tanta la multitud de la gent dels sarraïns, que els pararen les llances, e els cavalls dreçaren-se, per ço car no podien passar per la espessea de les llances [...] e anaren entrant los 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*»⁶¹². Así pues, la crónica del Conquistador menciona la colosal aglomeración de beligerantes y, un dato importante, la persistencia de la lucha⁶¹³, 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 apa-

⁶¹⁰ De hecho, YARZA, *op. cit.*, 1998, p. 50 proponía un mismo modelo de San Jorge en las *Heures* del mariscal Bocicaut (Musée Jacquemart-André, Paris. Ms. 2, fol. 23v).

⁶¹¹ Puerta que desapareció en el siglo XX. LLOMPART, *op. cit.*, 1987, p. 32.

⁶¹² JAIME I, *Libre dels feyts*..., párs. 84 y 85.

⁶¹³ Ramón Muntaner, quien se refiere muy brevemente a la conquista insular, dice: «*dins en lo carrer qui ara s'apella sent Miquel era tant fort la batalla, que meravella era*»: MUNTANER, *Crònica*. cap. VII.

rición del santo, protector, junto al monarca aragonés. De hecho, la inquietud de los vasallos por la integridad de su rey es manifiesta en la crónica de Bernat Desclot, quien explica que «*dixeren al rei que ell no hi entraria tro que la ciutat fos presa; e el rei dix que null temps no es pendria si no entrava primer. E els barons qui conegren sa volentat, atorgaren-li-bo*»⁶¹⁴.

De este modo, y de acuerdo con lo anterior, el rey Jaime, ataviado de punta en blanco, esto es, 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 vuelve a mostrarse al rey, invicto y como *miles Christi*, ayudado por San Jorge. Como se ha visto, no parece casualidad que fuera precisamente en los reinos de Mallorca y Valencia, los escenarios de sus más brillantes campañas militares, donde se realizaron tales pinturas. En sintonía con las observaciones de Amadeo Serra, estas representaciones plásticas acrecentaron 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 tierras⁶¹⁵.

⁶¹⁴ DESCLOT, *Crònica*, cap. XLV.

⁶¹⁵ SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 25.

VII

LA IMPORTANCIA DEL LINAJE

«Nós som vostre senyor natural, e de llonc temps: que catorza reis ab nós ha baiüts en Aragó; e on pus lluny és la naturalea entre nós e vós, més acostament hi deu haver, que parentesc s'allonga e naturalea per llonguea s'estreny»

(Jaime I, *Libre dels feyts del rei en Jacme*, pár. 31)

Ya se ha advertido que, a través de una cuidada instrucción, el rey se convertía en un ser provisto de numerosas virtudes, aunque, también es cierto, era amenazado por innumerables flaquezas. Como hombre, era objeto de enfermedades que podían terminar con su vida, peligro que se agudizaba por su constante participación en el campo de batalla. La muerte, claro está, le sobrevinía como a todos, pero a su vez, el soberano personificaba la función real, que era, además de inmortal, públicamente respetada. Es lo que, con tanto acierto, Kantorowicz sintetizó como la ficción mística de *los dos cuerpos del rey*⁶¹⁶: además de la persona física, el soberano representaba al rey abstracto, al que «nunca muere». Este cuerpo transversal del rey se denominaba *corona* o, incluso, *genealogía*; catálogo de individuos que establecía el orden de sucesión de un linaje o de una dinastía a través de filiación o parentesco⁶¹⁷. Como era de esperar, Jaime I también apareció efigiado en algunas genealogías de la Casa de Aragón y del Casal de Barcelona, representaciones plásticas de la saga de nuestra Corona que, además y como se verá, no sólo fueron resultado de la preocupación de los reyes por la exaltación de su estirpe y no pocas veces evidencia de la inquietud por el futuro de su saga, sino que también, en algunos casos, se programaron para justificar o legitimar algún hecho político, como por ejemplo la ocupación de un territorio.

⁶¹⁶ KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de política medieval*, Alianza Universidad, Madrid, [1957] 1985, p. 15.

⁶¹⁷ Cito a BEAUNE, Colette, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age. Le miroir du pouvoir*, Bibliothèque de l'Image, Hervas, Paris, 1989, p. 146.

En este último sentido, adherida al *sagrat*⁶¹⁸ del rey y hoy perdida, aunque 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*»⁶¹⁹ y, años después, en 1369, el soberano lo calificó en uno de los documentos expedidos en su cancillería «*fidelis argentarium noster*»⁶²⁰, 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 beblina 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*»⁶²¹.

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, todavía hoy fruto de tantas incógnitas, este mismo monarca encargó no sólo para embellecer sino también para dar un mayor signifi-

⁶¹⁸ Conforme a Francesca Español el *sagrat del rei* estaba compuesto por los símbolos de su soberanía: ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, «Clientes y promotores en el gótico catalán», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, 1992, p. 221.

⁶¹⁹ DE DALMASES I BALANÁ, Nuria, «Els argenters de la cort en temps de Pere III», en *Pere el Cerimoniós...*, 1989, p. 204.

⁶²⁰ 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 ÚBEDA, Antonio, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, colección Cuadernos de Arte, nº 9, Valencia, 1956, p. 36.

cado al nuevo *Saló del Tinell* del Palacio Real de Barcelona⁶²². Sin embargo, bajo ambos proyectos subyacían intereses diversos, aunque siempre inscritos en la política con finalidad propagandística tan característica del Ceremonioso. No se analizarán los motivos que incitaron al soberano a encargar la serie dinástica barcelonesa en la que, sin ninguna duda, debió aparecer efigiado don Jaime 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, primero, establecer vínculos entre aquella y las célebres ordenanzas que, hacia 1343-1344, había mandado compilar el rey con el fin de regular meticulosamente el protocolo que, en términos de Frédéric-Pau Verrié, convertían el ceremonial de coronación en espectáculo plástico⁶²³. Conforme a la importancia del acontecimiento, ahora transformado en exhibición de poder y munificencia destinado a impresionar a los súbditos, los elementos que debían tomar parte en él tenían que ser cuidadosamente escogidos y seleccionados, entre ellos, por supuesto, las insignias.

Así, de acuerdo con lo establecido en sus ordenanzas, en la compleja liturgia la espada manifiesta cierta relevancia. Tras la bendición sobre todas las armas del rey y realizada la pertinente oración, el futuro monarca debía tomar «l espada del altar e éll mismo cingasela sines ayuda de otra persona [...]». E cenyida l espada segunt que dito es, el rey leuante las manos iuntas ental cielo e faga oración a Dios [...]. E feyta aquesta oración el rey con la mano suya dreyta dése vn boticaix en el caxo 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 sines d ayuda d alguno

⁶²¹ El documento se firmó en Tarazona el 28 de febrero de 1360: RUBIÓ, *op. cit.*, 1908, vol. I, doc. CXCIII, pp. 191-192.

⁶²² Vínculos que ya fueron puestos de manifiesto en TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía, Madrid, 1916, p. 53.

⁶²³ VERRIÉ, Frédéric-Pierre, «La política artística de Pere el Cerimoniós», en *Pere el Cerimoniós...*, 1989, p. 178.

e tórnela en l altar»⁶²⁴. Con todo, el protagonismo de esta insignia ya se había observado en una ceremonia de coronación anterior, en concreto en la de Alfonso IV, detallada en la crónica de Ramón Muntaner. Explica el cronista que el futuro soberano, tras colocar la corona en el altar, «*posà [...] l'espaa*⁶²⁵ [...] 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 [...]*⁶²⁶ e torna[la] a la sua beina»⁶²⁷.

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 foráneos, podría explicar un encargo de esta índole, pero existen otras razones que llevan a pensar que Pedro IV no hacía sino ennoblecer con plena consciencia esta insignia, atributo para cuyo profundo significado había contribuido precisamente su tan estimado y valorado predecesor, Jaime I. No me es posible demostrar la hipótesis, pero parece probable que en la raíz de esta empresa artística tuviera mucho que ver la conquista, también por las armas, del reino de Mallorca a instancias del Ceremonioso e, igualmente, los intentos de emulación por parte de Pedro IV de su glorioso antecesor, el Conquistador. Las anteriores líneas ya han abordado, aunque brevemente, lo que condujo a la revalorización de la espada en tiempos del rey Jaime, hecho que fue sintetizado como el *derecho de conquista* y que se reduce a una simple afirmación: la tierra es de

⁶²⁴ SAN VICENTE PINO, Ángel, «El código y su transcripción», en VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.), *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón*. Ms. R. 14.425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid, 2 vols., Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1992, p. 218.

⁶²⁵ Que era, según su descripción, «*la pus rica e la mills guarnida que anc emperador ne rei portas*»: MUNTANER, *Crònica*, cap. CCXVII.

⁶²⁶ Explica el mismo Muntaner que la primera vez que se blande se hace para desafiar a todos los enemigos de la fe católica, la segunda para mantener a los huérfanos y viudas, y la tercera para ofrecer la recta justicia. *Ibidem*.

⁶²⁷ *Idem*.

quien la ha conquistado⁶²⁸. Pero conviene tener en cuenta esta revalorización porque ayuda a comprender el porqué de la propuesta interpretativa y de la introducción de esta obra en el presente estudio. Por un lado, tras la conquista del reino insular, para muchos 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 soberanía⁶²⁹. 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

⁶²⁸ PALACIOS, *op. cit.*, 1976, p. 281. Conforme a esta idea ESPAÑOL, *op. cit.*, 1992, p. 221 afirmaba que la espada era el emblema que mejor encarnaba el derecho al trono dentro de la Corona de Aragón. 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, *op. cit.*, 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 cinto*»: PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3.

⁶²⁹ Que esta iconografía de la línea sucesoria del soberano tenía un importante significado parece confirmarlo el hecho de que Fernando I utilizara otra espada para su ceremonia de coronación. La crónica de Alvar García de Santa María, quien presenció y luego describió los actos que se realizaron durante las fiestas de coronación –sobre la publicación fragmentaria de sus escritos, vid. la síntesis de SALICRÚ I LLUCH, Roser, «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa», en *Anuario de Estudios Medievales*, nº 25/2, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Estudios Medievales, Barcelona, 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 SALA, Margarita, *Cartas al Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1979, apéndice, VII, p. 310.

Pedro III⁶³⁰. Quizás pueda parecer forzado establecer estas conexiones, pero a lo largo de la promoción artística del Ceremonioso pueden verse otras empresas de carácter heterogéneo bajo las cuales subyace la clara intención de emular 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 Pedro IV con el fin de solicitar que le enviasen «*lo sacrament per lo qual se fa per los reys nostres predecessors en lur coronació, e specialment aquell que feu lo rey en Jacme qui pres Mallorques*»⁶³¹. 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 sarcófago⁶³².

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 incluidos, claro está, Jaime I y Pedro IV. Sin embargo, algunas obras de la época que han sobrevivido hasta hoy presentan una decoración que permite imaginar cómo pudo adaptarse a la esmaltería este tema iconográfico. Existe la posibilidad que Pere Bernés utilizase como modelo los *rales* o

⁶³⁰ «Añade [...] Pedro Marsilio por relación de los que se hallaron presentes, que [...] tomó el rey [Jaime I] la espada que tenía a la cabecera de su cama, y la dio de su mano al infante diciéndole que tomase aquella espada, con la cual por la virtud de la diestra divina siempre había sido vencedor, y la llevase consigo y obrase varonilmente»: DE ZURITA, *op. cit.*, 1562, lib. III, cap. CI. El episodio también se cuenta en *Crónica de San Juan...*, 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 aduïta 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...*, p. 174. Esta misma espada fue la que, con el tiempo, Jaime II regalaría a su hermano Federico III, rey de Sicilia, de acuerdo con SCHRAMM, *op. cit.*, 1960, p. 60.

⁶³¹ RUBIÓ, *op. cit.*, 1908, vol. I, doc. CCXXII, p. 216.

⁶³² DEL ARCO, *op. cit.*, 1945, p. 193.

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 Cataluña⁶³³ en la que colaboró el prestigioso platero valenciano, ofrece lo que podría ser, conforme a lo señalado por Marie-Madeleine Gauthier⁶³⁴, el ejemplo más cercano a la obra simbólica e institucional encargada por el Ceremonioso.

Ya en otro género artístico merece especial atención el *Aureum Opus* o *Privilegiorum Regni Valentiae*⁶³⁵, libro que contiene los privilegios concedidos al reino de Valencia desde Jaime I a Pedro IV en su parte antigua⁶³⁶. Ejecutado en el último

⁶³³ 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 BLANCH, Josep, *Artes decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX*, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte, vol. XX, Plus Ultra, Madrid, 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 pecanas a la obra gerundense son las cruces de Vilabertrán, de la catedral de Gerona o del Museo de Vich. Sobre ellas remito al extenso artículo de GUDIOL I CUNILL, Mn. Josep, «Les creus d'argenteria a Catalunya», en *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, vol. VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1915-1920, en especial pp. 287-314. La cruz de los esmaltes del Museo de la catedral de Gerona es atribuible a Pere Berneç y Andreu, y ha sido fechada en torno a 1357-1360: MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa, «Esmaltes», en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XLV. Artes Decorativas II, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 493.

⁶³⁴ GAUTHIER, Marie Madeleine, *Emaux du Moyen Âge*, Office du Livre, Fribourg, 1972, p. 240.

⁶³⁵ *O Libro de Privilegios de la villa de Alcira*, hermoso cartulario que se guarda, en muy buen estado de conservación, en el Archivo Municipal de Alcira (Còdex especials 0.0./3). LAIRÓN PLÀ Aureliano J. y VERCHER LLETÍ, Salvador, *Guia de l'Arxiu Municipal d'Alzira*, Ajuntament d'Alzira, Alzira, 1998, p. 21. Desde estas líneas agradezco, con gran sinceridad, las facilidades ofrecidas por el Sr. Aureliano J. Lairón Plà para el estudio del manuscrito.

⁶³⁶ Además de algunos otros otorgados por monarcas posteriores a la villa de Alcira: VILLALBA, *op. cit.*, 1964, p. 46.



Fig. 59. *Privilegium Regni Valentiae*, fol. 1r. Jaime I. 3^{er} tercio del siglo XIV. Arxiu Municipal d'Alcira.

tercio del siglo XIV y dentro de la órbita de los Crespí⁶³⁷, es un códice de especial variedad a la hora de figurar al monarca, aunque la miniatura que más reclama nuestra curiosidad es la primera inicial destinada, precisamente, a efigiar al

⁶³⁷ VILLALBA, *op. cit.*, 1958, p. 23. Aunque esta investigadora no afirma que sea Domingo Crespí su autor, otros estudiosos concluyen que las iluminaciones se hallan dentro del círculo de las primeras obras de este miniaturista: AGUILERA (Coord.), *op. cit.*, 1988, p. 179.

Conquistador⁶³⁸. Desde luego, la función de la imagen no es otra que la de presentar al ilustre monarca como autor, pero la excepcional iconografía escogida para ello obliga a introducir este códice de privilegios en el presente epígrafe destinado a las genealogías.

En el campo de la primera N inicial del folio 1r se observa a Jaime I, según rezan las líneas⁶³⁹, sentado y tocando el arpa, cual rey David, modelo de rey guerrero y, por tanto, de apropiada analogía con respecto a este rey de Aragón que dedicó toda su vida a luchar contra el elemento musulmán y engrandecer sus dominios. En mi opinión, es posible que la identificación del Conquistador con el soberano de Israel, apasionado servidor de su Dios y gran rey de su pueblo, tenga la función de enaltecer a la dinastía de Aragón en tierras de Valencia, pues las siguientes iniciales del códice representan a cada uno de sus sucesores, sin excepción, hasta el Ceremonioso, por lo que el Conquistador, primer rey de Valencia, se convierte en el punto de arranque de una glorificada saga que, a la sazón, se encuentra representada iconográficamente a modo de linaje lo largo del códice. Es decir, del mismo modo que algunas catedrales francesas mostraban en sus fachadas una «galería de los reyes» para mostrar la ascendencia davídica de los reyes de Francia, aquí se exhibe, como origen de la estirpe regia valenciana, al propio Jaime I asimilado al mismísimo rey David. Las genealogías como elemento glorificador, o incluso legitimador, no resultan extrañas en la época: por citar un ejemplo posterior aunque muy conocido, hacia 1437 Leonardo Crespí iluminaba la *Descendentia dominorum regum Siciliae*, una de las de mayor contenido político al justificar plásticamente los derechos del Magnánimo en

⁶³⁸ La lectura de la iconografía que exponen estas líneas fue expuesta en Trujillo en el año 2005 y publicada en SERRANO COLL, Marta, «La imagen como instrumento: el rey al servicio del códice, el códice al servicio del rey», en *Libros con arte, arte con libros*, Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, pp. 661-663.

⁶³⁹ «*Nos Jacobus dei gratia rex aragonum maioricarum et valentie comes barbinone et urgelli et dominus montispessulani*».

la ocupación de Sicilia⁶⁴⁰. Quizás la interpretación resulte algo forzada 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*⁶⁴¹ era harto frecuente, sobre todo en la liturgia vinculada a las ceremonias de coronación⁶⁴². Considerado como el prototipo de rey justo y piadoso, imagen de Dios viviente y ley viva⁶⁴³, el rey David alcanzó su máxima notoriedad cuando Hugo de San Víctor lo consideró prefiguración de Cristo, pues había matado al gigante del mismo modo que Cristo vencería a Satanás. Así, la concepción que se perpetuó a lo largo de la Edad Media en los entornos palatinos fue la del rey David como ejemplo a seguir. De hecho, el mismísimo Jaime I se compararía con el rey veterotestamentario en su lecho de muerte: «*Nostre senyor nos havia fet regnar al seu*

⁶⁴⁰ Que la *Descendentia* manifiesta las aspiraciones políticas de Alfonso V en Sicilia lo ponen de manifiesto ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Angle, 2001, p. 127 y TOSCANO, Gennaro, «Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre la miniatura y pintura en la transición de la casa de Anjou a la casa de Aragón», en *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Generalitat Valenciana y Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 82.

⁶⁴¹ En términos de DE PANGE, Jean, *Le roi très chrétien*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1949.

⁶⁴² Por sólo citar unos ejemplos, los ceremoniales explican: «e por tal dize la Sancta Escripura: "Vinieron los varones de Iudá". E en otro lugar: "Uenieron todos los tribus de Israel a Dauid" [...]. E Dauid priso la corona de Melchon de la cabeça de aquéll, e trobó en aquélla el peso de .I. besant d oro, e piedras preciosas, e fizo ne corona a ssí mismo [...]. Una vez coge el cetro, el arzobispo dice «*Ego sum hostium, per me si quis introierit saluabitur, qui est clauis Dauid, et ceptum domus Israel, qui apperit et nemo claudit; claudit et nemo apperit*». Todos extraídos de 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*, vol. II, Transcripción y estudios, Diputación General de Aragón, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 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, *Crónica*, cap. LXXXVII o MUNTANER, *Crónica*, cap. LXVI.

⁶⁴³ GRABOÏŠ, Aryeh, «Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age: Le roi David précurseur du roi très chrétien», en *Revue Historique*, nº 581, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 12.

*serviï pus de seixanta anys, mes que no era en memoria, ne trobava hom que negun rei, de David o de Salomó ençà, ha-gués tant regnat; e que amàs sancta Església: e en qual ma-nera haviem haüda amor e dilecció generalment de tota nos-tra gent, e com nos érem honrat ab ella*⁶⁴⁴. Cabría preguntarse si el hecho de que pronunciara estas palabras precisamente en la población de Alcira, la villa destinataria de este código, es o no es una mera coincidencia.

Dentro de este epígrafe también debe señalarse la su-puesta efigie que, de Jaime I, se ha conservado, junto con las de Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV⁶⁴⁵, de la serie que de-coraba la *Sala del Consell*, o *cambrà daurada*, del Ayunta-miento de la ciudad de Valencia, edificio que había sufrido un incendio en 1423 y que, tras las magníficas reformas⁶⁴⁶ qui-zás proyectadas por Juan del Poyo, «*maestre de obres de la vila*»⁶⁴⁷, sobreviviría hasta ser lamentablemente derruido en su totalidad en 1859⁶⁴⁸. Realizadas, según la mayoría de investi-gadores, por los pinceles de Gonçal Peris⁶⁴⁹, Joan Moreno y

⁶⁴⁴ JAIME I, *Libre dels feyts...*, p. 562.

⁶⁴⁵ No hay unanimidad en lo que concierne a la identificación de los reyes. Ya en 1916 TORMO, *op. cit.*, 1916, p. 69 realizaba una síntesis acerca de las dife-rentes identidades. Las cuatro tablas se exhiben en el Museu Nacional d'Art de Ca-talunya, Barcelona.

⁶⁴⁶ 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 imáge-nes de los reyes y trece entablamentos, en los que había hasta veintiseis ángeles: ALIAGA MORELL, Joan, *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Col.lecció Arxius i documents, nº 16, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València, 1996, p. 91.

⁶⁴⁷ TRAMOYERES BLASCO, Luis, «Los artesonados de la Antigua Casa Muni-cipal de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, enero-junio, nº 1, Pu-blicación semestral de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Imprenta de Antonio López y Cia., Valencia, 1917, p. 49.

⁶⁴⁸ RUIZ I QUESADA, Francesc, «Retrat hipotètic de Jaume I», en *Barcelona gòtica...*, 1999, p. 146.

⁶⁴⁹ 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 mi-seria. CIRICI, *op. cit.*, 1959, vol. I, p. 151. Advertía ALIAGA, *op. cit.*, 1996, p. 92 que la documentación no habla de Gonçal Peris, sino de Gonçal Sarrià.



Fig. 60. *Tablas de la Sala del Consell de Valencia*. Se han identificado con Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV. 1427. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Jaume Mateu⁶⁵⁰, estas preciosas tablas se configuran como el único ejemplo conservado de galerías de retratos medievales dedicadas a los reyes de Aragón.

⁶⁵⁰ 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:

A través de noticias documentales, exhumadas por Tramo-
yeres⁶⁵¹, se sabe que estas tablas formaban parte de un grupo
de quince las cuales, distribuidas a lo largo de los muros de la
cámara dorada de la *Casa de la Ciutat* levantina, y bajo las já-
cenas del artesanado que constituía su techo, representaban
una auténtica y flamante galería de reyes⁶⁵². Según esta docu-
mentación, el 3 de septiembre de 1427, los pintores antes men-
cionados cobraban la cantidad de 9.191 sueldos y 9 dineros
por dorar las molduras y por una serie de «*tabulis pictas*» [sic]⁶⁵³,
que son las que aquí interesan, en concreto la destinada a efi-
giar al Conquistador. Es verdad que en dicha información do-
cumental nada se dice acerca de la carga iconográfica de di-
chas tablas, aunque Francesc Ruiz lee, en un documento
también fechado en 1427, «*tabulis sive posibus picti imaginibus
regum Aragonum*»⁶⁵⁴. Por otro lado, también es posible identi-
ficarla a través de la descripción que, en el año 1856, realizó
José María Zacarés del artesanado de la sala del consell: «en

JOSÉ PITARCH, Antonio, «Gonçal Peris (Valencia, doc. 1380-1444), Jaume Mateu (Valencia, doc. 1402-1452). Cabeza de rey (procedente de la Casa de la Ciutat. Valencia)», en CAMÓN (Coord.), *op. cit.*, 1980, p. 102. RUIZ I QUESADA, *op. cit.*, 1999, p. 146, de acuerdo con Joan Aliaga, supone que las cuatro conservadas pertenecen a la mano de Gonçal Peris. 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.

⁶⁵¹ TRAMOYERES, *op. cit.*, 1917, pp. 51-71.

⁶⁵² Es problemática su ubicación. 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, sólo podía mantenerse esta distribución si una de las tablas quedaba, dispuesta sola, en una pared. En este caso, quizás se otorgara mayor protagonismo a la perteneciente a Jaime I: el Conquistador del reino. Pero siguiendo las suposiciones de RUIZ I QUESADA, *op. cit.*, 1999, p. 146, si se acepta que las tablas medían unos tres metros de ancho, colocadas una al lado de otra, debían recorrer todo el perímetro de la estancia, por lo que el número impar no ofrece problema alguno en su colocación.

⁶⁵³ Más adelante, el 6 de mayo de 1428, los mismos artistas junto con Bartomeu Avella, recibieron 3.042 sueldos y 6 dineros en concepto de «resto de mayor cantidad»: COLL I ROSELL, Gaspar, «Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I», en *Cataluña medieval...*, 1992, p. 116.

⁶⁵⁴ RUIZ I QUESADA, *op. cit.*, 1999, p. 146.

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 todo⁶⁵⁵.

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 cuartos⁶⁵⁶, lo que demuestra el conocimiento de las diversas tipologías retratísticas debido, quizás, a la afluencia de pintores europeos a Valencia en torno a 1400⁶⁵⁷. El rostro que se ha supuesto de Jaime I, al igual que el de sus homólogos, enmarcado por cabellos ondulados y barba partida, ha sido tratado con delicadeza y, por su tenue tonalidad, resalta sobre el fondo oscuro, del que se distingue alguna letra de carácter gótico que, quizás, ayudaba a identificarlo⁶⁵⁸. Conforme a su regia condición, va ataviado con rica indumentaria según denuncian las pieles, los ricos brocados y la pedrería que se descubren al espectador. Como insignia real, luce sobre su cabeza espléndida corona ornamentada con sucesión de perlas y cabujones engastados que revelan elegante labor de orfebrería. La homogeneidad en su tratamiento junto con el del resto de tablas remite a un mismo autor para todas ellas, por lo que, de acuerdo con Joan Aliaga, en las labores de decoración de la sala, cada pintor debió de trabajar un motivo concreto⁶⁵⁹.

Precedentes franceses podían encontrarse en las esculturas dinásticas que Philippe le Bel, revelando una ideología de la

⁶⁵⁵ Cito la referencia de ALIAGA, *op. cit.*, 1996, p. 92.

⁶⁵⁶ El precio que se abona por el trabajo imposibilita la propuesta, en términos de RUIZ Y QUESADA, *op. cit.*, 1999, p. 146, que las imágenes de los reyes fuesen de cuerpo entero y que, más adelante, hubieran sido mutiladas.

⁶⁵⁷ 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, *op. cit.*, 1996a, pp. 182, n. 24 y 193.

⁶⁵⁸ Forman parte, sin duda, de la inscripción que José María Zacarés, por desgracia, no pudo leer.

⁶⁵⁹ ALIAGA, *op. cit.*, 1996, p. 93.

realiza que ningún soberano anterior había desarrollado en el reino de Francia, mandó colocar en el palacio de la Cité de París⁶⁶⁰. 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 la catedral de Ciudad Rodrigo y, sobre todo, en el alcázar de Segovia; en el género de los vitrales, en la catedral de León, cuya iconografía ha sido explicada en función de las aspiraciones del rey Sabio a la corona imperial⁶⁶¹. 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 Constantinopla⁶⁶², constan también ejemplos anteriores en el entorno europeo, entre los que cabe insistir en la serie de pinturas murales de condes y condesas de Flandes, identificados por sus armas e inscripciones, que se con-

⁶⁶⁰ 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, Roland, «Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture: Philippe le Bel et l'image royale», en *Europäische Kunst um 1300. XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4-10.9.1983. Akten*, Hermann Böhlau Nachf, Wien-Köln, 1986, p. 189. Sobre los restos materiales que, de estas esculturas, han llegado hasta hoy, véase GABORIT, Jean-René, «Sculptures du Palais de la Cité», en *L'art au temps des rois maudits...*, 1999, pp. 74-75.

⁶⁶¹ ABBAD RÍOS, Francisco, «La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico», en *Archivo Español de Arte*, nº 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942, pp. 163-170, había creído ver en las estatuas columna de San Esteban de Sos del Rey Católico, las efigies de la reina Estefanía y de don Sancho el Mayor, suposición que compartieron otros autores posteriores. Con mayor acierto, CARRERO, *op. cit.*, 2000, pp. 86-87 cree más oportuna la identificación con Salomón y la reina de Saba que acompañan al rey David.

⁶⁶² 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, *op. cit.*, 1985, p. 97.

servaba en la cámara del regidor de Ypres, desaparecida durante la I Guerra Mundial⁶⁶³. 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 personajes⁶⁶⁴. 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 Karlštejn⁶⁶⁵. No cabe duda de que en el trasfondo de este encargo estaba el interés, por parte del recién coronado, de proclamar su legitimidad y triunfo imperiales. También conviene señalar el precioso cuadro de Juan el Bueno⁶⁶⁶, pintado hacia 1360⁶⁶⁷, el casi coetáneo perteneciente a Rodolfo IV de Austria, de hacia 1365⁶⁶⁸

⁶⁶³ CAMPBELL, Larne, *Portraits de la Renaissance*, Hazan, Dijon, 1991, p. 41.

⁶⁶⁴ Los retratos del duque de Borgoña Felipe el Atrevido y su esposa Margarita de Flandes se unieron a la serie de Ypres en 1390, y a la de Courtrai en 1406. *Ibidem*.

⁶⁶⁵ 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, Iva, *Art and propaganda: Charles IV of Bobemia, 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge, 2000, pp. 21 y 27-30.

⁶⁶⁶ Se expone en el Musée du Louvre. 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, *op. cit.*, 1931, p. 11. Pero hay quien piensa que este retrato no pertenece al rey francés: CAZELLES, M. Raymond, «Peinture et actualité politique sous les premiers Valois, Jean le Bon au Charles, dauphin», en *Gazette des Beaux Arts*, nº II, Paris, 1978.

⁶⁶⁷ Alain Erlande-Brandenburg lo fecha hacia 1349, es decir, un año antes de la muerte de Felipe VI, lo que explicaría que figure sin corona: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, «La peinture a Paris sous les premiers Valois», en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. II, Société Française d'Archéologie, Paris, 1979, p. 171.

⁶⁶⁸ Hoy se exhibe en Dom-und-Diözesanmuseum de Viena. CAMPBELL, *op. cit.*, 1991, p. 57.

y el más tardío retrato de Carlos VII que Jean Fouquet pintó hacia 1444⁶⁶⁹. 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 genealógica.

No obstante, que estas galerías de ilustres antepasados se habían 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 predecesores⁶⁷⁰. Del mismo modo consta, en territorio aragonés, el ya referido encargo de las figuras que, de la dinastía regia y destinadas al *saló del Tinell* del Palacio Real de Barcelona, había encargado Pedro IV al maestro Aloy. Por otra parte, es preciso tener en cuenta que esta práctica de encarar 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 nobleza⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ Se conserva en el Musée du Louvre. París. La inscripción que rodea el cuadro «LES TRES VICTORIEUX ROY DE FRANCE CHARLES SEPTIESME DE CE NOM» ha sido motivo de debate. Para algunos, implica que esta tabla fue llevada a cabo para conmemorar una victoria, probablemente la de Guinea, en 1453, que supuso la conclusión de la Guerra de los Cien Años. Otros la han interpretado como epitafio a la memoria de un rey ya difunto: MARCH, Eva, «Jean Fouquet», en SUREDA I PONS, Joan (Dir.), *Summa pictorica. El segle XV europeu*, vol. II de la colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona, 1999, p. 159.

⁶⁷⁰ FALOMIR, *op. cit.*, 1996a, p. 181.

⁶⁷¹ Por el momento remito a CARDERERA Y SOLANO, Valentín, «Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII. El origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del siglo XV hasta nuestros días, leído por su autor D. Valentín Carderera á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Academia de la Historia, Madrid, 1899, p. 204.

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 comienzos del siglo XV por el culto a los grandes hombres y el sentido de «imagen de preservación»⁶⁷². Pese al intento de identificación de los monarcas, tarea espinosa al ser casi inexistentes las descripciones físicas de los reyes⁶⁷³ y, sobre todo, al ser muy difícil afirmar que las tablas exponen la *vera effigie* de los retratados, lo que verdaderamente interesa es que se trataba de decorar uno de los espacios de representación del palacio público con una galería retrospectiva de los reyes de la Corona de Aragón de formato grandilocuente que, de acuerdo con Amadeo Serra, era claramente halagadora para la monarquía conforme a la solidaridad institucional proclamada entre el patriciado urbano y los reyes⁶⁷⁴. Con ellas, entonces, se expresaba un vínculo entre los soberanos aragoneses y el gobierno municipal de una importante ciudad: Valencia. En este sentido, conviene advertir acerca de las primeras disposiciones del Consejo que ya señalaban que la estancia 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*»⁶⁷⁵. La

⁶⁷² En términos de ADHÉMAR, Hélène, *Portraits français. XIVe – XVIe siècles*, F. Hazan, Paris, 1950.

⁶⁷³ COLL, *op. cit.*, 1992a, p. 116 identificaba a Jaime I por la descripción que, de este monarca, se ofrecía en DESCLOT, *Crònica*, cap. XII. SOLDEVILA, *op. cit.*, 1983³, cap. XII, §1, p. 601 cree que en esta descripción Desclot se inspiró, directa o indirectamente, en la *Vita Caroli Magni*, de Enginhardo. 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, *Pere, Crònica ó hystoria de Espanya*, Barcelona, [1546] 1997, pp. 142 y 145.

⁶⁷⁴ SERRA, *op. cit.*, 2002, p. 31.

⁶⁷⁵ Archivo Municipal de Valencia. *Manual de Consells*, años 1418-1423, fol. 70, nº 27: TRAMOYERES, *op. cit.*, 1917, p. 49.

magnificencia resultante y su fama hicieron que Alfonso V expresara el deseo de visitarla, esperanza que se vio cumplida el 15 de abril de 1428 en medio de unos espléndidos festejos⁶⁷⁶.

Asimismo, constan otras genealogías levantinas que también estaban destinadas a vincular a la institución, esta vez religiosa, con la dinastía reinante. Me refiero a los desaparecidos retratos de Jaime I que colgaban en la entrada y en el interior de la estancia principal de la cofradía de San Jaime. Tal y como recordaba Miguel Falomir, era la asociación con Jaime I, el monarca conquistador de la ciudad, la que más prestigio podía otorgar a los colectivos y, en este sentido, esta 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 soberano⁶⁷⁷.

De los pocos datos conservados, consta el contrato a Johan Reixac de 1470, donde se le encargaba pintar un retrato similar al que ya había en la entrada a la sala: «*Item provebit 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*»⁶⁷⁸. Ya en 1507, Antoni Cabanes renovó, parece ser que con significativas modificaciones, uno de ellos⁶⁷⁹.

En el terreno de la miniatura, y ejecutada esta vez para y en el entorno de la corte, sobresale la efigie que, de Jaime I, adorna uno de los redondeles de la maravillosa serie de retratos dispuesta dentro del *Rollo genealógico de Poblet*⁶⁸⁰, ejemplar iden-

⁶⁷⁶ El curioso albarán de los gastos de la fiesta se publica *ibidem*, p. 52.

⁶⁷⁷ FALOMIR FAUS, Miguel, *Arte en Valencia. 1472-1522*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996, p. 376.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 376, n. 7.

⁶⁷⁹ *Idem*.

⁶⁸⁰ Actualmente se guarda en la Biblioteca de dicho cenobio. Existe la edición facsimil *Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó*, Patrimonio Ediciones, Valencia, 1997, que se acompaña del estudio llevado a cabo por GIMENO BLAY, Francisco y SERRA DESFILIS, Amadeo, *Representar la dinastía: el manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*.

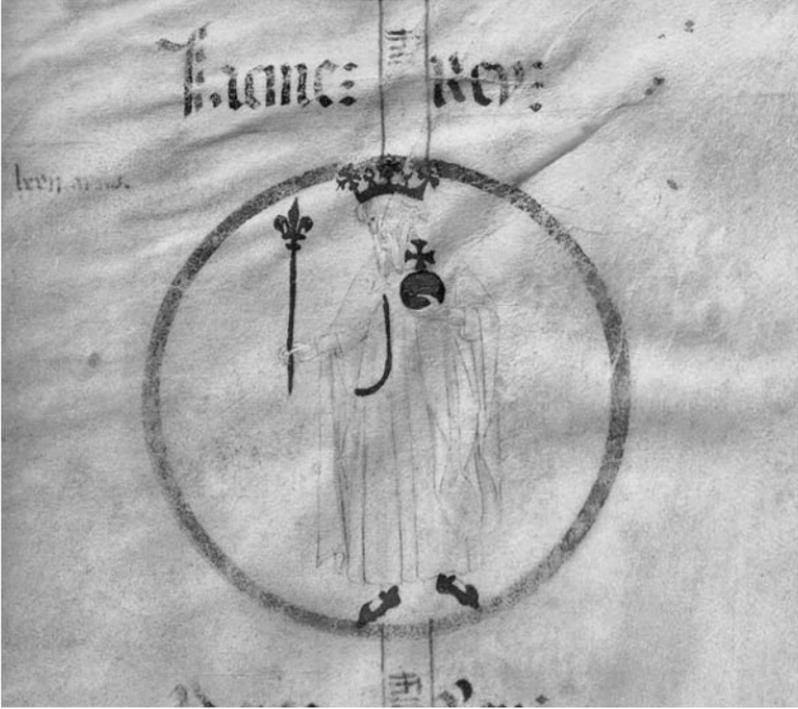


Fig. 61. *Genealogía de Poblet*. Jaime I. Hacia 1409-1410. Biblioteca del Monasterio de Poblet (Tarragona).

tificado 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 María tras la muerte de su esposo⁶⁸¹. Anterior a 1409⁶⁸², esta genealogía tiene que ser entendida dentro de la

⁶⁸¹ MASSÓ TORRENTS, Jaume, «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, 1905, p. 495. Citado en SERRA DESFILIS, Amadeo, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», en *Locus Amoenus*, nº 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, 2002-2003, p. 58, n. 2.

⁶⁸² Josefina Planas considera que por la inclusión de 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: PLANAS, *op. cit.*, 1998, p. 192.

política de prestigio y del marco de exarcebación dinástica acaudillados primero por el Ceremonioso y proseguidos después hasta Alfonso el Magnánimo mediante la promoción de manufacturas destinadas a la exaltación regia. En este sentido, no debe olvidarse que Pedro IV había cedido a la *librería del rey en Pere III*, biblioteca que él mismo había fundado en aquel cenobio populetano, crónicas y otros libros que explicaban los grandes hechos de los monarcas allí inhumados. No fue ajeno a esta voluntad de exaltación de su estirpe el rey Martín I, algunas de cuyas empresas artísticas muestran su apego a la historia: además del *rollo populetano*, conviene recordar el calendario de su *Breviario*, la copia de la *Cronica Regum Aragonum et comitum Barcinone* 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 1406⁶⁸³.

En esta misma línea y siguiendo los postulados de Elías Tormo, quien afirmaba que «la genealogía es lo que justifica, lo que consagra, lo que autoriza, lo que legitima y lo que dignifica»⁶⁸⁴, puede concluirse que es dentro de esta tónica dignificante donde se debe integrar la genealogía que ahora se analiza pues su iconografía no hace sino recordar a los reyes de la real casa, al igual que ya se había hecho con el coetáneo obituario del *Breviario del rey Martín*.

Parece haber sido realizado en el *scriptorium* del monasterio de santa María de Poblet⁶⁸⁵, 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 mues-

⁶⁸³ 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, Ricard y GASSIOT, Joan (Eds.), *Parlaments a les corts catalanes*, Barcino, Barcelona, 1928, p. 59. Citado en *Ibidem*, p. 61, n. 33.

⁶⁸⁴ TORMO, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁸⁵ PLANAS, *op. cit.*, 1998, p. 192.

tras que existen de este género y que fueron relativamente frecuentes en los ambientes principescos de aquella época. Derivado del modelo de las genealogías bíblicas, en las que el diagrama de círculos era la forma predilecta⁶⁸⁶, no es difícil hallar precedentes aunque, es verdad, fuera del entorno peninsular, como la *Genealogia regum Francorum*, de Bernardo Gui, del siglo XIII⁶⁸⁷, el *Rollo genealógico de los reyes de Gran Bretaña*⁶⁸⁸, o la más o menos contemporánea *Chronologie universelle d'Orleans*⁶⁸⁹. Por otro lado, no conviene olvidar la *Genealogia regum Francorum, Navarre et Aragonum et comitum Barchinone* que quizás, según Amadeo Serra, pudo servirle de modelo o de estímulo para su confección.

Lejos de poder establecer conexiones claras con Rafael Destorrents⁶⁹⁰ como efectivo autor del código, Josefina Planas

⁶⁸⁶ Sobre este modelo bíblico y su adaptación a las genealogías principescas, vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, «En torno a la iconografía de la familia en el occidente medieval», en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (Coord.), *La familia en la Edad Media*, IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2000, Instituto de Estudios Riojanos, Actas, 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, Michelle P., *Understanding illuminated manuscripts. A guide to technical terms*, Paul and Getty Museum and British Library, London, 1994, p. 108.

⁶⁸⁷ Más símiles contemporáneos en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *op. cit.*, 2000, pp. 435 y sig. y también en KLAPISCH-ZUBER, Christiane, *L'ombre des ancêtres: Éssay sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Fayard, Paris, 2000, donde se evidencia el uso de estas genealogías con el fin de perdurar y legitimar el poder.

⁶⁸⁸ Probablemente elaborado para Eduardo I (1272-1307) con el fin de legitimar sus campañas contra los escoceses. Hoy está dividido en dos partes: una se conserva en la Bodleian Library de Oxford (Ms. Bodl. Rolls 3) y la otra en la British Library (Cotton Galba Charter XIV.4). Sobre esta genealogía remito a *Age of chivalry. Art and society in the late medieval England*, Collins and Brown, London, 1992, pp. 200-201.

⁶⁸⁹ Genealogía cuya finalidad era, asimismo, la de poner acento en la continuidad dinástica en momentos de crisis. Más información sobre este tema en RAYNAUD, Christiane, «Mythologie politique et histoire dans la Chronologie universelle d'Orleans (ms. 470)», en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, Paris, 1993, pp. 235-268 y KLAPISCH-ZUBER, *op. cit.*, 2000.

⁶⁹⁰ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 164 le atribuye una vinculación «hasta cierto punto» mientras que Josefina Planas, pese a advertir algunas similitudes en los rostros, cree que se debe a otra mano: PLANAS BÁDENAS, Josefina, *La miniatura catalana del período internacional. Primera generación*, Colección de Tesis microfichadas de la Universidad de Barcelona, nº 1354, Barcelona, 1992, p. 610.

creo haber hallado afinidades entre otros maestros que responden a un mismo concepto cultural y geográfico de expresión artística; como es el caso del autor de *Valerio Máximo* que, al mismo tiempo, presenta contactos con el *Guillelmus a Mederio* y con el denominado Maestro de San Cugat, perteneciente al *Breviario del rey Martín*⁶⁹¹.

El rollo populetano⁶⁹² consta de un vástago púrpura, doble en sus inicios, que encadena a los sucesivos condes de Barcelona y reyes de Aragón, todos en pie y con sus insignias pertinentes, insertos en sus respectivos redondeles azules. Dos estirpes en un principio: la saga catalana, que comienza con Guifredo, y el linaje aragonés, que arranca con Ramiro I. Ambas se unifican en el único medallón doble que existe en la composición; aquel que representa el matrimonio del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV con la reina Petronila. A partir de entonces, diez medallones exhiben a los reyes de Aragón y condes de Barcelona desde Alfonso II hasta Martín el Humano, pues su primogénito no figura inserto en ningún círculo. Letra gótica de buena ejecución precede a cada uno de los tondos identificando a los personajes y, dentro de los vástagos, aclarando su grado de parentesco⁶⁹³, por lo que no se trata de una simple genealogía según la sucesión de la proge, sino según la sucesión en la corona; en este sentido, conviene recordar los términos de Amadeo Serra, quien soste-

⁶⁹¹ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (Ms. L/35) y Biblioteca nacional de Francia (Ms. lat. 5264 y Ms. Rothschild 2529), respectivamente. Códices que, opina, debieron actuar de bisagra entre las formas catalanas elaboradas a partir de la influencia francesa y la posterior aportación del Principado al gótico internacional de Valencia: PLANAS, *op. cit.*, 1998, p. 195.

⁶⁹² 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. ALTI-SENT, Agustí, «Rolle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó», en *Mil·lenum. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoïna, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 405.

⁶⁹³ Lo que indica unos conocimientos previos sobre la historia de la dinastía. SERRA, *op. cit.*, 2002-2003, p. 71 cree que es verosímil suponer que el miniaturista trabajara con un modelo de referencia suministrado por la propia corte.

nía que más que una genealogía propiamente dicha se trataba de una serie dinástica⁶⁹⁴.

Aspecto a destacar es la pobreza cromática que la aproxima a las grisallas y que la pone en contacto con otras obras ultrapirenaicas contemporáneas. Los primeros ensayos con esta técnica, dentro del campo de la miniatura⁶⁹⁵, 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*⁶⁹⁶. 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*⁶⁹⁷. 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 verídicos, o cuanto menos, algunos de ellos⁶⁹⁸.

Lejos de aceptar esta hipótesis, aunque con ciertas reservas en lo que compete a dos o tres efigies ajenas a la del Conquistador, es necesario precisar algunas consideraciones con respecto a la imagen de Jaime I y que, por su carácter estereotipado, pueden hacerse extensivas al resto de monarcas representados. Ostentando espléndida corona, largo cetro flordelado y pomo crucífero, el rey se exhibe, en pie, ataviado con

⁶⁹⁴ SERRA, *op. cit.*, 2002-2003, p. 58.

⁶⁹⁵ 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.

⁶⁹⁶ Biblioteca Nacional de Francia (Ms. lat. 10484) y The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Nueva York, (Acc. 54 1.2), respectivamente.

⁶⁹⁷ Biblioteca del Arsenal. Paris (Ms. 5212) y Biblioteca nacional de Francia (Ms. Français 13091).

⁶⁹⁸ DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, 1958, p. 164; BOHIGAS, *op. cit.*, 1960, vol. II.I, p. 257. En una publicación más reciente se 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» en *Aragón. Reino y Corona. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Del 4 de abril al 21 de mayo de 2000*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2000, p. 382.

sayo cubierto por ropa, pellote y, encima, amplio manto. *Jacme Rey*, como reza el manuscrito, aparece representado con abundante cabello blanco, aspecto canoso que se acentúa por su larga barba partida. Sin duda este trazo fisonómico está en relación con la longevidad del monarca que, muy probablemente, conocía el miniaturista: justo al lado del anillo que enmarca su figura puede leerse «*LXVII ayns*», dato que alude a su edad y no a sus años de reinado, pues en ese caso se habría añadido el término «*regna*», como se indica en otros casos. El cuidado en el tratamiento de la figura junto con las delicadas pinceladas destinadas a perfilar su rostro hacen que esta imagen sea una de las más bellas de todas las vistas a lo largo de este repertorio.

CONSIDERACIONES FINALES

Sin duda condicionado por la necesidad de organizar y unificar sus vastos dominios, aunque dotándolos de cierta autonomía, 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 los libros de fueros, privilegios y usajes que, insertos en el entonces imperante *furor legalis* de la cristiandad tras las recientes conquistas, fueron copiados e iluminados después de su reinado. De acuerdo con este talante legislativo, el corpus figurativo ofrece pródigos ejemplos que lo presentan a modo de autor: el soberbio primer folio del *In excelsis Dei thesauris*, donde don Jaime ordena redactar la compilación jurídica, es, seguramente, una de las composiciones más soberbias y brillantes en este sentido. Bien es cierto que el repertorio contiene pródigos ejemplos que, si bien lo presentan a modo de autor siguiendo unos esquemas compositivos muy similares, brindan también sugerentes detalles en cuanto a la imagen del rey: la transposición de modelos iconográficos desde un género de indudable valor legal como es la sigilografía en los distintos *capbreus* conservados, la utilización de imágenes de devoción para dar un carácter perpetuo e incluso dotar de un aura de sacralidad al documento jurídico como se observa en los *Fori et privilegia valentiae*, o la utilización de su imagen a modo de rey David con unos fines muy concretos en los *Privilegiorum regni Valentiae*, son sólo tres muestras de las muchas que así lo corroboran.

La *dignitas* regia, patente no sólo a través de la indumentaria e insignias del soberano sino también mediante la jerarquía espacial –que se consigue con la utilización de tarimas para ensalzarlo, las magníficas arquitecturas que lo enmarcan o con los preciosos fondos para el rey y del rey exclusivos–, se pone de manifiesto en todas las imágenes mayestáticas que no son, conforme al repertorio y en contra de lo que pudiera pensarse en un principio, la mayoría. Por otra parte y de acuerdo con el peso que los barones feudales de la Corona de Aragón ostentaron en lo largo de la Edad Media, se observa que en muchas de las representaciones se ha querido llamar la atención sobre estas jerarquías laicas y eclesiásticas que, en torno al monarca, deliberaban en los asuntos importantes; como ejemplo, se configuran como clara muestra de ello la espléndida miniatura del folio 21r del *Tercer llibre verd* o las ilustraciones de las distintas versiones de los *Usatges i constitucions de Catalunya*. Pero el relevante papel de la nobleza no sólo se evidenció a través de la ilustración de este tipo de asambleas; en ocasiones el arte regala otras escenas que traslucen las relaciones, a veces difíciles, que este grupo mantenía con la institución monárquica: el detalle del desacuerdo del conde de Ampurias durante la reunión de campaña previa al asalto de *Medina Mayurqa* de los murales del Palacio de Aguilar es, quizás, uno de los ejemplos más conocidos.

Las obras que lo efigian orante son menos cuantiosas y de identificación muchas veces dudosa, como se observa en la clave de bóveda de la capilla de la Trinidad de la catedral de Mallorca, en el mago del llamado *Retablo de Santes Creus*, o en la *Virgen de la Misericordia* de Francesc Comes, pero el profundo significado que ocultan y que va más allá del puramente piadoso obligan a que, cuando menos, sean tenidas en cuenta en un análisis de estas características. Dentro de este grupo de índole devocional destacan, además de la ya citada inicial de los *Fori et privilegia Valentiae*, el excepcional *Liber Instrumentorum*, cuya imagen tiene un clarísimo destino práctico, o el *Libre dels feyts del rei en Jacme*, cróni-

ca de carácter doctrinal cuya primera inicial de contenido religioso se explica porque ilustra al soberano implorando *in eternum* a la Virgen, por quien tanta devoción sentía, para que interceda por él ante su Hijo. Acaso sea el fervor hacia María lo que también quiera expresar la estrella precediendo al jinete que se instauró en su sigilografía, tan cuantiosa por la política de conquista, y que prosiguió custodiando a sus sucesores hasta el Ceremonioso; que este astro suele residir, habitualmente, en los campos de los sellos de titulares religiosos apoyaría la hipótesis.

La repercusión plástica de las dos grandes conquistas por él protagonizadas fue notable, si bien se observa la utilización de ciertos esquemas compositivos que no siempre se ajustan a lo que fue la realidad: las violentas y sanguinarias luchas plasmadas en ciertas obras artísticas en las que don Jaime hace gala del dominio de las armas frente a los musulmanes en algunos casos no se llevaron a cabo. Conforme a los hechos, el asalto de Mallorca fue feroz e incluso tildado de genocida, lo que explica y justifica la representación de la cruenta batalla y la participación del rey en primera línea de combate, tal y como se observa, por ejemplo, en las pinturas murales de la Ciudad Condal. Pero caso muy distinto fue el de la toma de Valencia, que se alcanzó tras la firma de unos pactos previos. Bien es cierto que la rendición pactada estuvo precedida por duros combates, pero precisamente en el más significativo de todos ellos, el enfrentamiento del Puig y en contra de lo que difunden ciertas manufacturas como el *retablo del Centenar de la Ploma*, no estuvo presente el rey don Jaime. Desde luego, parece razonable que su inclusión se deba a la mitificación que sufrió su figura sobre todo a partir del siglo XIV, halo legendario vinculado, sin duda, a la imagen caballeresca del rey santo que ya hacía tiempo que se había ido generalizando por el Viejo Continente. El Conquistador es exhibido reiteradamente como un cruzado apóstol, no sólo amado sino también armado por Dios: «*fe sens obres morta és*», afirmaba el monarca; una vez la batalla decisiva, que había sido anunciada por prodigios, había sido

ganada, don Jaime, entre otras medidas, erigía iglesias en las tierras hasta aquel momento paganas. El buen concepto que se tenía de su persona y la gratitud que hacia él se sentía en los nuevos reinos conquistados provocó, muy pronto, la generalización de encargos con el fin de divulgar sus hazañas y también el honor que encarnaba su persona. La solidaridad institucional entre promotores y monarquía generó extraordinarias comisiones como, entre otras, la serie dinástica destinada a la *sala del consell* de la ciudad de Valencia, si bien otras genealogías donde también se halla figurado Jaime I son fruto de la exaltación de la estirpe o incluso de la inquietud por el futuro de la saga por parte de los reyes: la *genealogía de Poblet* se configura como un ejemplo muy conmovedor, al tiempo que magnífico, en este sentido.

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 y a tenor de las pesquisas, como el resultado de una voluntad por insertarse en las corrientes artísticas del momento. Caso distinto es el de la espada, insignia cuyo valor se vio reforzado 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.

En relación con esto último, del mismo modo y como reflejan obras como la fabulosa y ya citada *tabla del Centenar de la Ploma* o la no menos espléndida *predela del retablo de San Jorge* de Pere Nisart, quizás 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 in-

vasiones 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 aclamaban y celebraban la intercesión divina. Tampoco debe 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, entre 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* y a instancias del monarca, de la celebración perpetua e institucional del aniversario de la muerte del glorioso Conquistador. También muy revelador, a nivel simbólico, fue su encargo, en 1360, de la preciosa vaina para la espada de coronación, elemento vinculado al *sagrat* del rey que debía mostrar, en esmalte, su propia efigie y la de sus antepasados. Con este encargo el Ceremonioso revalorizaba esta insignia para cuyo significado tanto había contribuido el rey don Jaime, por lo que no sólo se equiparaba con él sino que además le servía como justificación para la anexión, para muchos ilícita, del reino de Mallorca, conquista durante la cual, a la postre, había emulado en persona y a través también de cruentas batallas a su célebre antecesor.

Según se desprende del repertorio recopilado y conforme a lo expuesto textualmente, Jaime I se configura como un gran hito a nivel figurativo. Su relevancia no sólo se debe a su impulso promotor, que aunque no es muy extenso presenta particularidades de interés, sino a la utilización que, de su imagen, se forjó con posterioridad a su reinado. Ni los organismos

colectivos, fuesen éstos de carácter laico o eclesiástico, ni la propia institución monárquica pudieron resistirse, con fines legitimadores, justificadores o incluso propagandísticos, a manifestar y reafirmar plásticamente sus vínculos con este monarca, ya rodeado entonces y con el beneplácito de la monarquía de un halo legendario que hizo de él un personaje de singular interés no sólo para sus contemporáneos, sino también para quienes le sucedieron en el tiempo: como se ha constatado, es evidente e ilustrativa al respecto la iconografía que se conserva y que rocía el lento discurrir de la Edad Media.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABBAD RÍOS, Francisco (1942), «La iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico», en *Archivo Español de Arte*, nº 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, pp. 163-170.
- ADHÉMAR, Hélène (1950), *Portraits français. XIVE – XVIe siècles*, F. Hazan, Paris.
- ADROER TASIS, Anna M^a (1978), *El Palau Reial Major de Barcelona. Premi «Ciutat de Barcelona» 1975*, Fidel Bot, Barcelona.
- Age of chivalry. Art and society in the late medieval England* (1992), Collins and Brown, London.
- AGUILERA CERNI, 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 Historichs*, nº XI, Estampa de Felip Guasp, Palma de Mallorca, pp. 4-265.
- AHUIR, Artur y PALAZÓN, Alicia (2001), *Història de la literatura en llengua valenciana. Segle XIII*, Diputació de València, Valencia.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (1969), «Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discurso leído en día 18 de mayo de 1969 en el acto de recepción pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Separata*, Jaime Depús, Barcelona, pp. 5-25.
- (1989), *La pintura catalana. La fascinació de l'art romànic*, Skira, Ginebra-Barcelona.
- (1990), *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Skira, Madrid.
- (1991-1993), «La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, nº VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 189-196.

- AINAUD DE LASARTE, Joan; GUDIOL I RICART, José; VERRIÉ, Frédéric-Pierre (1947), *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- ALART, B. J. (1867), *Suppression de l'Ordre du Temple en Rousillon*, vol. XV, Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales, Perpignan.
- ALBERT, Ricard y GASSIOT, Joan (Eds.) (1928), *Parlaments a les corts catalanes*, Barcino, Barcelona.
- ALCOLEA I BLANCH, Josep (1958), *Artes decorativas en la España Cristiana. Siglos XI-XIX*, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte, vol. XX, Plus Ultra, Madrid.
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago (1980)a, «Anónimo, Cataluña. Desfile de ballesteros y lanceros (de la decoración de un salón del Palacio Real Mayor de Barcelona)», en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, pp. 64-65.
- (1980)b, «Cataluña», en CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.), *Exposición. La pintura gótica en la Corona de Aragón. Catálogo de la exposición celebrada del 21 de octubre al 10 de diciembre de 1980 en el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»*, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, pp. 29-38.
- ALCOY I PEDRÓS, Rosa (1988), *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana. 1325-1350. Tesi doctoral*, Universitat de Barcelona, Barcelona.
- (1991), «Llibre dels Usatges i constitucions de Catalunya», en *La seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV. Exposició sala gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, març 1991*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, pp. 59-61.
- (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.
- (1998)a, «La pintura gòtica», en BARRAL I ALTET, Xavier (Dir.), *Ars Cataloniae, Art de Catalunya*, vol. 8, Pintura antiga i medieval, L'Isard, Barcelona.
- (1998)b, «Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanobalear a l'entorn del 1300», en *Miscel.lania en homenatge a Juan Ainaud de*

- Lasarte*, vol. I, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Educación y Ciencia i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 307-325.
- (1999), «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.
- ALEIXANDRE TENA, Francisca (1977), «El gobierno de la sociedad. El gobierno de la sociedad [Liber Instrumentorum]», en *La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia. La ciudad de la memoria. 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.
- ALIAGA MORELL, Joan (1996), *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Col·lecció Arxius i documents, nº 16, Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València.
- ALOMAR ESTEVE, Gabriel (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.
- ALTISENT, Agustí (1974), *Història de Poblet*, Abadia de Poblet, Espluga de Francolí.
- (1989), «Rotlle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó», en *Millenium. Història i art de l'església catalana, Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata. Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, p. 405.
- ALTURO I PERUCHO, Jesús (2000), *El llibre 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, Colección Catálogo General de las monedas españolas, Vico-Segarra, Madrid.
- AMADES, Joan (1952), *Art popular. Els exvots*, Orbis, Barcelona.
- APTEKAR, Jane (1969), *Icons of Justice. Iconography thematic imagery in Book V of Faerie Queene*, Columbia University Press, New York-London.

- 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.
- AURELL, Martin (1997), «Messianisme royal de la Couronne d'Aragon (14e-15e siècles)», en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Revue Publiée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique et du Centre National du Livre, nº LII/1, Armand Collin, Paris, pp. 119-155.
- AVRIL, François (1979), *L'enluminure à l'époque gothique. 1200-1420*, Famot, Paris.
- 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.
- BALAGUER, Anna M^a; GARCÍA, Manuel y CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1986), *Historia de la moneda catalana*, Caja de Barcelona, Barcelona.
- BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) (2000), *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.
- 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.
- BARON, Françoise (1998), «Sculptures», en *L'art au temps des rois maudits, Philippe le Bel et ses fils*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 52-57.
- BARRAL I ALTET, Xavier (1994), «Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona», en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 134-135.
- (1994)a, «Saló del Tinell al Palau Reial Major de Barcelona», en BARRAL I ALTET, Xavier, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 178-191.
- (1994)b, *Tresors artístics catalans*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- BAUTIER, Robert-Henri (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*, tome II, Archives Nationales, Paris, pp. 537-548.
- BEAUNE, Colette (1989), *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age. Le miroir du pouvoir*, Bibliothèque de l'Image, Hervas, Paris.

- BELENGUER, Ernest (1984), *Jaume I a través de la història*, vol. I, ed. 3 i 4, València.
- BELTING, Hjans (1981), *Das Bild un sein Publikum mit Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln des Passion*, Berlin.
- BELTRÁN VILLAGRASA, Pío (1951), «Los dineros jaqueses, su evolución y su desaparición», en *Caesaraugusta*, nº 3, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 51-112.
- (1972), «Interpretación del usatge «solidus aureus»», en *Obra Completa*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa (1992), «Pintura de la época de Isabel la Católica», en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (Ed.), *Isabel la Católica reina de Castilla*, Lunweg, Barcelona-Madrid, pp. 85-169.
- BETI, Manuel Prbo. (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. 1ª parte*, Stampa d'en Francisco Altés, Barcelona, pp. 408-421.
- 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*, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- BLANCO TRÍAS, Pedro (1949), *El Real Monasterio de Santa María de Verruela. 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, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- (1999), «Pintures murals del Palau Reial Major», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, pp. 133-134.
- BLÜMNER, *Technologie und Terminologie des Gewerbes und der Künste bei Griechen und Römen*.
- BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero (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.
- BOHIGAS, Pere (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.

- BOHIGAS, Pere (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 Cataluña»), en *Sanderabzug aus «Librarium»*, *Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, 7 Jahrgang, Heft, vol. I, pp. 39-58.
- BOIX Y RICARTE, Vicente (1980), *Historia del país valenciano*, vol. I, Cupsa y Planeta, Madrid-Barcelona.
- BONCOMTE I COLL, Conxita (1998), «El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià», en *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 197-213.
- BOTET I SISÓ, Joaquín (1908-1911), *Les monedes catalanes*, 3 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1911. Se ha consultado la reedición del mismo Institut d'Estudis Catalans del año 1976.
- BOUREAU, Alain y INGERFLOM, Claudio-Sergio (Dir.) (1992), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont*, mars 1989, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, pp. 91-104
- BRACÓNS CLAPÉS, Josep (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 nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, pp. 209-243.
- BRACÓNS CLAPÉS, Josep y TRIADÓ, Juan Ramón (2000), *La pintura española. Románico. Gótico. Renacimiento*, Carroccio, Barcelona.
- BROWN, Michelle P. (1994), *Understanding illuminated manuscripts. A guide to technical terms*, Paul and Getty Museum and British Library, London.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a (1993), *La variedad del gótico del siglo XV*, Historia 16, Madrid.
- CABESTANY I FORT, Joan F. (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.
- CAMÓN ÁLVAREZ, Pilar (Coord.) (1980), *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
- CAMÓN AZNAR, José (1966), *Pintura Medieval*, colección 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.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard y SUREDA I PONS, Joan (1997), *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona.
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (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 á la Real Academia de la Historia el 19 de abril de 1841», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Academia de la Historia, Madrid, pp. 201-257.
- CARLI, Enzo (1957), *Les primitifs siennois*, Gustavo Gili, Barcelona.
- 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.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2000), «El confuso recuerdo de la memoria», en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, pp. 85-93.
- CARRIAZO Y ARROQUÍA, Juan de Mata (1985), *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Hospital Real, Granada.
- CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime (1952), «La orden de Calatrava en Alcañiz», en *Teruel*, nº 8, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 1-176.
- CASTELNUOVO, Enrico (1993), *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris.
- CAZACU, Matei y DUMITRESCU, Ana (1992), «La royauté sacrée dans la Serbie Médiévale», en BOUREAU, Alain y INGERFLOM, Claudio-Ser-

- gio (Dirs.), *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Ro-yaumont*, mars 1989, Éditions de l'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*, nº II, Institut des Beaux Arts, Paris, pp. 53-65.
- 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*. 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.
- CID PRIEGO, Carlos (1958), «Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz», en *Teruel. Separata*, nº 20, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 5-103.
- (1962), «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Goya. Revista de Arte*, nº 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 S. A., Barcelona.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius (1999), «Ritratto» en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 33-46.
- 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.
- 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*, nºs 7-8, Universitat de Barcelona, Departament de Geografia i Història, Barcelona, pp. 459-493.
- (1992)a, «Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, p. 116.
- (1992)b, «Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)», en *Cataluña Medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, pp. 130-131.
- (1992)c, «Desfile de lanceros, ballesteros y caballeros», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, p. 198.

- COLL I ROSELL, Gaspar (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*, nº 19, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 145-168.
- (1994)a, «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.
- (1994)b, «Un còdex il·luminat poc conegut dels Usatges i Constitucions de Catalunya (cap a 1333) procedent de Ripoll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, nº 2, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 21-36.
- (1995)a, «La penetración de los manuscritos iluminados flamencos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIV. Análisis de un códice conservado en el Archivo Episcopal de Vich», en *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad*. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 september, 1993, Vitgevenj' Peeters, Leuven, pp. 457-471.
- (1995)b, *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del decret de Gracià*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Barcelona.
- COLL TOMÁS, Baltasar (1977), *Catedral de Mallorca*, Llovet, Barcelona.
- CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael (1992), «Sello de plomo de Jaime I», en *Cataluña Medieval*, Lunweg, Barcelona, p. 114.
- CONTI, Alessandro (1981), *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Alfa, Bologna.
- 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.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1980)a, «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.
- (1980)b, «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.

- CRUSAFONT I SABATER, Miquel (1992), «Acuñaiones de la Corona Catalano-Aragonesa y de los reinos de Aragón y Navarra. Medioevo y tránsito a la Edad Moderna», en *Catálogo General de las monedas españolas*, vol. IV, ed Vico y Segarra, Madrid.
- D'ALÒS-MONER, Ramón (1926), *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona.
- 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.
- DE AZCÁRATE, José María (1990), *Arte gótico en España*, Manuales de arte Cátedra, Madrid.
- DE DALMASES I BALAÑÀ, Nuria (1989), «Els argenters de la cort en temps de Pere III», en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, pp. 203-207.
- (1992), «Relicario de san Paladio», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, p. 314.
- DE DALMASES I BALAÑÀ, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni (1985), *L'època del Císter*, en col.lecció Història de l'art català, vol. II, edicions 62, Barcelona.
- DE GARMA Y DURÁN, Javier (1954)[1753], *Adarga catalana. Arte y heráldica y prácticas reglas del blasón, con ejemplos de las piezas esmaltes y ornatos de que se compone un escudo, interior y exteriormente*, Orbis, Barcelona.
- 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*, edicions Ariel, Barcelona.
- (1983), *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Quaderns Crema, Barcelona.
- DE RIQUER, Martí y 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 (1908), *Los segells del rey en Jaume I. Separata del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, nº 29 de 1908*, Imprenta de la Casa Provincial de Caritat, Barcelona.

- DE SAGARRA Y SISCAR, Ferran (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 SARALEGUI, Leandro (1942), «Pedro Nicolau», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia*, 1er y 2º trimestres, Gráficas Onofre Alonso, Madrid, pp. 98-152.
- DE VALERA, Diego (1927), «Crónica de los Reyes Católicos, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo», *Anejos de la Revista de Filología Española*, VIII, Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid.
- DEL ARCO Y GARAY, Ricardo (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*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.
- (1945), *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Instituto Jerónimo Zurita, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- DELAROCHE, Paul (Dir.) (1858)a, *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 Cie Libraires-Éditeurs, Paris.
- (Dir.) (1858)b, *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 Cie Libraires-Éditeurs, Paris.
- DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús (1988), «El "Vidal Mayor"», en FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Guillermo (Dirs.), *Aragón en el mundo*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, pp. 129-131.
- (1997), *Los fueros de Aragón*, Colección «Mariano de Pano y Ruata», nº 13, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- 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 y THIBOUT, Marc (1963), *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe August à la fin du*

- regne de Carles V (1180-1380)*, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris.
- DESCLOT, Bernat, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran [1972] (1983³), *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- DOMÈNECH Y MONTANER, Lluís [1936](2000), *Ensenyes nacionals de Catalunya*, edicions 92, Barcelona.
- DOMENGE I MESQUIDA, Joan (1995), «Tres siglos de obras en la Catedral (ss. XIV-XVI)», PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma, pp. 13-37.
- 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*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XVIII, Plus Ultra ediciones, Madrid.
- 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. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano*, nº 131, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1976, pp. 287-291.
- (1979), «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.
- (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.
- DUBREUIL, Mathieu Heriard (1987), *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia.
- DURÀN I SANPERE, Agustí (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. Divulgación Histórica*, (28/5/1944), vol. I, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Aymà, Barcelona, pp. 86-88.

- DURÀN I SANPERE, Agustí (1961), «Pintures murals al carrer de Montcada de Barcelona», en *Serra d'Or*, 2ª época, año III, nº 2, 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.
- (1975), *Barcelona i la seva història*, 3 vols., Curial. Documents de cultura, Barcelona.
- DURÀN I SANPERE, Agustí y AINAUD DE LASARTE, Juan (1956), *Escultura gòtica*. Colección Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. VIII, Plus Ultra, Madrid.
- DURÁN Y GUDIOL, Antonio (1965), *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, vol. I, Colección Fuentes para la Historia del Pirineo, V, Escuela de Estudios Medievales, Instituto de Estudios Pirenaicos, Zaragoza.
- DURLIAT, Marcel (1989), *L'art en el regne de Mallorca*, Col·lecció Els treballs i el dies, Moll, Mallorca.
- DZUROVA, Axinia (2001), *Miniatura bizantina*, Lunwerg, Barcelona.
- El siglo XV valenciano*. Madrid. *Palacio de Exposiciones del Retiro*. *Octubre-Diciembre 1973*, (1973), Comisaría General de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- 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 Pèra de l'Arxiu Municipal de la ciutat de Cervera* (1976), 2 vols. (facsimil y transcripción), por Arcadi García i Sant y Vicent Garcia editors, Valencia.
- ENGEL, Arthur y SERRURE, Raymond (1890), *Traité de Numismatique du Moyen Age*, 3 vols., Arnaldo Forni Editore, Paris.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1979), «La peinture a Paris sous les premiers Valois», en *Bulletin Monumental. Revue trimestrielle publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Dirigé par Francis Salet et Alain Erlande-Brandenburg*, vol. II, Société Française d'Archéologie, Paris, pp. 170-171.
- ESCANDELL PROUST, Isabel (1992), «Llibre verd», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, p. 304.

- ESCANDELL PROUST, Isabel (2007), «Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)», en YARZA LUACES, Joaquín (Ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Nausicaä, Murcia, pp. 95-143.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (1992), «Clientes y promotores en el gótico catalán», en *Cataluña medieval*, Generalitat de Catalunya, Lunwerg, Barcelona, pp. 217-231.
- (1993), «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Al-qanniš. Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz. Extra de divulgación. El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, Excelentísimo Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz, pp. 30-32.
- (2001)a, «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 Corcón»*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y de Bellas Artes, Burgos, pp. 287-334.
- (2001)b, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Angle, Barcelona.
- (2002), *El gòtic català*, Angle, Barcelona.
- EVANS, Johan (1949), *English art, 1307-1461*, Clarendon Press, Oxford.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1996)a, «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «pintor de corte» en la España bajomedieval», en *Boletín de Arte*, nº 17, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 177-195.
- (1996)b, *Arte en Valencia. 1472-1522*, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etefvina (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*. 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.
- FERNEX DE MONGEX, Chantal y RICHARD, Dominique (1990), *Peintures médiévales de Cruet*, Agraf, Barberaf.
- FERRER I MALLOL, M^a Teresa (2002), «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.
- FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime [1753] (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 Císter tocantes a Poblet dividida en cinco libros*, vol. I, Orbis, Barcelona.
- FOCILLON, Henri (1931), *La peinture catalane à la fin du Moyen Age, Conférencies donades a la Sorbonna*, Paris.
- (1988), *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica*, Alianza, Madrid.
- FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.) (1998⁴), *Sedes Reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- FREEDBERG, David (1989), *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago.
- 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*, año XXVI, octubre.diciembre 1922, n^{os}. 10, 11 y 12 y año XXVII, julio.septiembre 1923, n^{os}. 7, 8 y 9, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid, pp. 495-526 y 320-340.
- FURIÓ, Antoni, *El rey Conquistador. Jaime I: entre la historia y la leyenda*, Bromera, Valencia, 2007.
- 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, Jean-René (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.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993), *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Alfonso X el Sabio, Universidad de Murcia, Murcia.
- 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*. 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.
- GARDIN, Alessandra (1992), «Presenza di immagini religiose in codici laici», en CECCANTI, Melania y CASTELLI, Maria Cristina (Dirs.), *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della miniatura*, Leo S. Olschiki, Firenze, pp. 375-385.
- GARNIER, François (1982), *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, 2 vols., Le Léopard d'Or, Paris.

- GAUTHIER, Marie Madeleine (1972), *Emaux du Moyen Âge*, Office du Livre, Friburg.
- «Genealogía de los reyes de Aragón» (2000), 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. 382.
- Genealogia dels Comtes de Barcelona i Reis d'Aragó* (1997), Patrimoni Edicions, Valencia.
- GIMENO BLAY, Francisco M^a y 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.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis (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.
- 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.
- [1979] (1994), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid.
- [1984] (1998), *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, colección Arte y Estética, Akal, Madrid.
- GRABOÏS, Aryeh (1992), «Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Age: Le roi David précurseur du roi très chrétien», en *Revue Historique*, nº 581, Presses universitaires de France, Paris, pp. 11-31
- GRIERSON, Philip (1976), *Monnaies du Moyen Age*, Bibliothèque des Arts, Paris.
- GUDIOL CUNILL, Josep (1915-1920), «Les creus d'argenteria a Catalunya», en *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, vol. VI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 265-422.
- GUDIOL RICART, José (1955), *Pintura gòtica*, Colección 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 GIL, Santiago y CIRLOT, Juan Eduardo (s/a), *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos Tipografía Artística, Madrid.
- GUÉNÉE, Bernard y LEHOUX, Françoise (1968), *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'Histoire Médiévale, Institut de Re-

- cherche 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*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- (1956), *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- 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.
- HAMBERG, G. (1983), «Storiche figurazioni. Il mondo primitivi», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, pp. 2-21.
- HEMPEL, Ludwig (1983), «Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto Geografico Agostini-Novara, Novara, pp. 22-25.
- HERNÁNDEZ CARDONA, Xavier F. (2002), *Història militar de Catalunya*, vol. II. Temps de Conquesta, Rafael Dalmau, Barcelona.
- IBARBURU ASURMENDI, M^a Eugenia (1994), «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.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio (1956), *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, colección Cuadernos de Arte, n^o 9, Valencia.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1987), XVIII vols., Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid.
- 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.
- JAIMÉ I, *Libre dels feyts del rey en Jacme*, en SOLDEVILA, Ferran [1972] (1983³), *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J.; MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio; MARTÍNEZ PRADES, José A. y 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*, nº XXXI, Jaime Depús, Barcelona, pp. 105-118.
- JOSÉ PITARCH, Antonio (1980)a, «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.
- (1980)b, «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.*
- (2001), «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.
- KANTOROWICZ, Ernst H. (1944), «The «King's Advent» and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», en *The Art Bulletin, a Quarterly published by College Art Association of America*, nº XXVI, Krauss Reprint Co., Millwood, New York, pp. 207-231.
- [1957] (1985), *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Universidad, Madrid.
- (1964), «Constantinus Strator, Marginalien zum Constitutum Constantini» en *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus, pp. 181-189.
- KAUFFMANN, C. M. (1964), «Ein spanisches Gezetbuch aus dem XIII. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz», en *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, nº 29, Aachen.

- KAUFFMANN, C. M. (1973), *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London.
- 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 y INGERFLOM, Claudio-Sergio (Dir.), *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.
- 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 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. Segorbe. Septiembre 2001-marzo 2002* (2001), Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, Castellón, Valencia.
- 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.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen (1989), «Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico», en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, pp. 115-166.
- (2005), *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración*, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Zaragoza.
- LAIRÓN PLÀ, Aureliano J., y VERCHER LLETÍ, Salvador (1998), *Guia de l'Arxiu Municipal d'Alzira*, Ajuntament d'Alzira, Alzira.
- L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328* (1999), Réunion des Musées Nationaux, Paris
- 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.
- 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 III Coloquio de arte aragonés. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983*, Sección II. Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, Huesca, pp. 191-199.
- Le sacre des rois. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux (Reims, 1975)* (1985), Les Belles Letres, Paris.
- LIÑANO MARTÍNEZ, Emma (1991), «Guillem Timor, un artista de Montblanch en el siglo XIV», en *Quaderns d'Història Contemporània. Homenatge a M^a Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, pp. 273-293.
- (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.
- LIÑANO MARTÍNEZ, Emma; MIRACLE Nuria y SANMARTÍ, Montserrat (1991), «Obras románicas para la iglesia de Forés en el siglo XIV», en *Universitas Tarraconensis*, nº X, Universidad de Tarragona, Tarragona, pp. 327-332.
- Libre dels feyts del rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Po-blet (1343) conservado en la Biblioteca universitaria de Barcelona* (1972), Universidad de Barcelona, 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-elesiásticas*, vol. XXXV, Balmesiana, Barcelona, pp. 263-303.
- (1973), «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XXIX, cuadernos 3-4, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, pp. 391-488.
- (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 gótica a Mallorca*, Polígrafa, S. A., Barcelona.
- (1995), «Nostra Dona de la Seu y su desdoblamiento secular en las diversas devociones marianas», en PASCUAL, Aina (Coord.), *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pp. 123-132.
- (1999), *La pintura gótica en Mallorca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca.

- LLOMPART I MORAGURES, Gabriel y ESCANDELL I PROUST, Isabel (e.p), «El llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca. Estudi historicoartístic» Estudio que acompañará la edición facsímil.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde (1974), *Cantigas de santa María de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla*, Patrimonio Nacional, Madrid.
- LOWDEN, John (2001), *L'art paléochrétien et byzantin*, Phaidon, Paris.
- MALIGNÉ, Maurice (1941), *Les primitifs niçois*, Les Documents d'Art, Principauté de Monaco.
- MARCH, Eva (1999), «Jean Fouquet», en SUREDA I PONS, Joan, (Dir.), *Summa pictorica. El segle XV europeu*, 2º vol. de la colección Història Universal de la Pintura, Planeta, Barcelona.
- MARÉS DEULÒVOL, Federico (1952), *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona.
- MARINEO SÍCULO, Lucio [1524] (1974), *Cronica d'Aragón, edición facsímil de la edición valenciana de Juan Jofre (1524)*, El Albir, Barcelona.
- 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.
- 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.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1970), *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid.
- MARTINELL, César (1927), *El monestir de Poblet*, Barcino, Barcelona.
- MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio (1998), *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Institución Fernando el Católico, Excelentísima Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel (1996), «La imagen del rey en la figuración gótica», *Signos de identidad histórica para Navarra*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, pp. 375-386.
- (1998^d), «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.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1996), *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud, Pamplona.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Joan Ernest (1948), *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, 2 vols., Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales, Barcelona.
- MASSÓ TORRENTS, Jaume (1905), «Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó», en *Revue Hispanique. Recueil consacré a l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castellans, catalans et portugais*, vol. XII, Alphonse Picard et fils, Paris.
- MATEU IBARS, Josefina (1969), «Los manuscritos de los siglos X al XV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona», en *Separata de Biblioteconomía*, año XXVI, n^{os} 69-70, Boletín de la Escuela de bibliotecarias de Barcelona, Barcelona, pp. 23-123.
- 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.
- (1955), «Tipología religiosa, diplomática, sigilográfica y monetaria en la Corona de Aragón», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de las ciencias histórico eclesiásticas*, XXVIII, Balmesiana, Barcelona, pp. 385-394.
- (1977), *La moneda de los reinos de Valencia y Mallorca*, Anubar, Valencia.
- (1979), «El «rex Hungarie» y el «rex Valencie». Sincronismos monetarios y sigilográficos (en torno a doña Violante de Hungría)», en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Jaime I y su época, vol. III, 3-5: Economía, sociedad, mundo cultural, historiografía y fuentes, Zaragoza, pp. 545-555.
- MATHEU MULET, Pedro Antonio (1954), *La Capilla Real, Biblioteca Balear, Guías de la Seo de Mallorca*, Mallorquina de Fco. París, Palma de Mallorca.
- 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, Marisa (2000), «La Virgen y el rey», en BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, pp. 419-431.

- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (s/a), «Una visita heráldica a Veruela», en *Hidalguía. Separata*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Salazar y Castro, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino; RAMOS AGUIRRE, Mikel y OCHOA DE OLZA EGUIRAUN, Esperanza (1995), *Sellos medievales de Navarra. Estudio y corpus descriptivo*, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo y 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*, nº 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*, tomo XVII, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Madrid.
- MICHEL, Paul-Henri (1962), *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona.
- MIQUEL CARBONELL, Pere [1546] (1997), *Chronica ó hystoria de Espanya*, Barcelona.
- 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*, nº 8, Jaume Depús, Barcelona, pp. 137-155.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan (1997), «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Históricoeclesiásticas*, nº 70, Balmesiana, Barcelona, pp. 5-24.
- MOLINS, José Luis (1998⁴), «Poblet», en FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, Luis Javier (Dir.), *Sedes reales de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 372-389.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel; GARCÍA MARCO, Javier y RODRIGO ESTEVAN, María Luz (1995), *Procesos inquisitoriales de Daroca y su comunidad (Estudios preliminares, edición e índices)*, colección Documentos para la Historia de Daroca y su comunidad, nº 2, Centro de Estudios Darocenses, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- MUNTANER, Ramón, *Crònica*, en SOLDEVILA, Ferran [1972] (1983³), *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- MUT CALAFELL, Antoni (1991), «Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», en *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. VII, Promomallorca, Palma, pp. 343-347.

- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1996), «Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval», en *Saitabí. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia*, nº 46, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 293-319.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1984), «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en *Fragmentos. Revista de Arte*, nº 10, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 72-84. Artículo luego publicado en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (Eds.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 9-20.
- 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.
- OIKONOMIDÈS, Nicolas (1985), *Byzantine lead seals*, Dumbarton Oaks, Washington D. C.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen (1986), *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*. Edición crítica, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- 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 y Lunweg, 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.

- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio (1996), «Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón», en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. 1, Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, pp. 191-229.
- PASCUAL, Aina (Coord.) 1995, *La Catedral de Mallorca*, José J. de Olaneta, Palma de Mallorca.
- Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales* (1989), anexo nº 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, Barcelona.
- 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.
- PLANAS BÁDENAS, Josefina (1992), *La miniatura catalana del período internacional. Primera generación*, Colección de Tesis microfichadas de la Universidad de Barcelona, nº 1354, Barcelona.
- (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.
- (1998), *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Estudi General, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida.
- POST, Chandler Rathfon (1930-1958), *A history of spanish painting*, 14 vols., Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts.
- PUIG I CADAFALCH, Josep y 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.
- PUIGGARÍ, José [1886] (1993), *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1886. Se ha consultado la reproducción del servicio de librerías París-Barcelona, Valencia.
- PUJOL, Josep Ma (2005), «La utilización de las crónicas como elemento legitimador», conferencia leída en el simposio *Símbolos e imàgenes. La búsqueda de modelos en el mundo tardoantiguo y medieval*.
- QUARRÉ, Pierre (1976), «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973*, vol. I, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, Granada, pp. 457-464.
- RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago y YARZA LUACES, Joaquín (1981), *El artesonado de*

- la catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza.
- 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 début du XVème siècle», en *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, nº 9 «Pouvoirs et controles socio-politiques», Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Nice, Nice, pp. 149-167.
- (1993), «Mythologie politique et histoire dans la Chronologie universelle d'Orléans (ms. 470)», en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léo-pard d'Or, Paris, pp. 235-268.
- RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del arte Cristiano*, tomo 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 Böhlaus Nachf, Wien-Köln, pp. 189-201.
- RIERA VIADER, Sebastià (1999), «Llibre de privilegis i ordinacions dels hortolans de sant Antoni», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, p. 217.
- (2000), «Les fonts municipals del període 1249-1714. Guia d'investigació», en *Barcelona. Quaderns d'Història*, nº 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 239-271.
- RIERA I VIADER, Sebastià y ROVIRA I SOLÀ, Manuel (2004), «Estudi històric i codicològic», en *Llibre verd de Barcelona*, Base y Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 11-58.
- RINGBOM, Sixten (1995), *Les images de dévotion (XIIe-XVe siècle)*, Gérard Montfort, Paris.
- 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). XVº 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 stáufigo y el ciclo profético del imperio aragonés», en BARRIO BARRIO, Juan Antonio; CABEZUELO PLIEGO, José Vicente y JIMÉNEZ ALCARAZ, Juan

- Francisco (Eds.), *Congreso Internacional Jaime II 700 años después. Actas*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 685-697.
- ROSARIO, Iva (2000), *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*, The Boydell Press, Woodbridge.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo (1976), *Catálogo. Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo; ALOMAR ESTEVE, Antonio y 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.
- ROVIRA I PORT, Jordi y 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 Turrolenses, 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, Lunweg, 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*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni (1908), *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsímil de l'any 2000)*, 2 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- RUIZ I QUESADA, Francesc (1999), «Retrat hipotètic de Jaume I», en *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, p. 146.
- SABATER, Tina (2002), *La pintura mallorquina del segle XV*, Universitat Illes Balears. Consell de Mallorca, Palma de Mallorca.
- SALAS RICOMÁ, Ramón (1893), *Guía histórica y artística del monasterio de Poblet*, Establecimiento Tipográfico de F. Arís e Hijo, Tarragona.
- SALICRÚ I LLUCH, Roser (1995), «La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa», en *Anuario de Estudios Medievales*, nº 25/2, Institució Milà i Fontanals, Departamento de Estudios Medievales, Barcelona, pp. 699-759.
- 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 CANTÓN, Francisco Javier (1948), *Los retratos de los reyes de España*, Omega, Barcelona.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1993), «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.
- SANCHÍS SIVERA, José (1912), «Pintores medievales en Valencia», en *Estudis Universitaris catalans*, vol. VI, Institució Patxot, Barcelona, 1912, pp. 211-246, 296-328 y 444-472.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador (1924), *Els trecentistes catalans*, S. Babra, Barcelona.
- SANS I TRAVÉ, Josep M^è (Coord.) (2002), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona. De l'any 801 a l'actualitat*, Generalitat de Catalunya, edicions 62, Barcelona.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1996), *Alfonso V el Magnánimo. La imagen real. Exposición organizada por el Justicia de Aragón en el Palacio del Justiciazgo, 17 diciembre 1996-19 enero 1997*, El Justicia de Aragón, Zaragoza.
- SCHRAMM, Percy Ernst (1960), *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española*, Instituto de Estudios Constitucionales, Madrid.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (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*, nº 41, Art i Figuració a l'Edat Mitjana, vol. XVII, Afers, Calarreja, pp. 15-35.
- (2002-2003), «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», en *Locus Amoenus*, nº 6, Universitat Autònoma de Bellaterra. Servei de Publicacions. Departament d'Art, Bellaterra, pp. 57-74.
- «En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media», en MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2007, pp. 19-46.
- SERRANO COLL, Marta (2006), «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 ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 927-936.
- (2007), «La imagen como instrumento: el rey al servicio del códice, el códice al servicio del rey», en *Libros con arte, arte con libros*, Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, Cáceres, pp. 659-667.

- SERRANO COLL, Marta (e.p.)a, «El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso», en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Palma, del 20 al 23 de octubre de 2004, Mesa I. De la recepción a la reformulación. La trayectoria del modelo en las épocas antigua y medieval, Comité Español de Historia del Arte, Sección de Historia del Arte, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004.
- (e.p.)b, «Influencias artísticas europeas en la cancillería de Aragón: algunos ejemplos de sigilografía», en *Las relaciones entre los reyes hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. El intercambio artístico*, Universidad de León, León 27-29 de septiembre de 2007.
- (e.p.)c, «El código 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, Institución Príncipe de Viana y Gobierno de Navarra, Pamplona.
- SINUÉS RUIZ, Atanasio Prbo. (1948), «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII», en *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciencias Histórico-eclesiásticas*, nº XXI, Balmesiana, Barcelona, pp. 1-34.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (Dir.) (1992), *Història de Barcelona*, 3 vols., Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia catalana, Barcelona.
- SOLALINDE, Antonio G. (1915), «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», en *Revista de Filología española*, nº 11, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Madrid, pp. 286 y sig.
- SOLDEVILA, Ferran (1967), *Al marge de la crònica de Jaume I*, colección Episodis de la Història», nº 100, Rafael Dalmau, Barcelona.
- [1972] (1983³), *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona.
- STEANE, John (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.
- 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.
- SUREDA I PONS, Joan (1977), *El gòtic català. Pintura*, vol. I, colección Vulpellac, nº 2, Electa, Barcelona.

- SUREDA I PONS, Joan (1989), *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, col.lecció Llibres de la Frontera, nº 26, Amelia Romero, Barcelona.
- 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.
- TILANDER, Gunnar (1937), «Los fueros de Aragón según el manuscrito 458 de la Biblioteca nacional de Madrid», en *Skrifter utgiuna au Kungl. Humanistiska 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, Lund, Hakan Ohlssons.
- TINTÓ SALA, Margarita (1979), *Cartas del Baile General de Valencia, Joan Mercader, al rey Fernando de Antequera*, Instituto Valenciano de Estudios Históricos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia.
- 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, Elías (1916), *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Blas y Cía, Madrid.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1953), «La iglesia de Santa María de Medavilla, catedral de Teruel», en *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, pp. 81-98.
- 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 y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 79-99.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis (1917), «Los artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia», en *Archivo de Arte Valenciano*, año III, nº 1, Publicación semestral de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Imprenta de Antonio López y Cia., Valencia, pp. 31-71.

- TRENS ÓDENA, Manuel (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid.
- 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 y LLOBET I PORTELLA, Josep M^a (1991), *Llibre de privilegis de Cervera. 1182-1456*, Col.lecció Llibre de Privilegis, n^o 1, Fundació Noguera, Barcelona.
- UBIETO ARTETA, Agustín (1989), «Introducción: Notas aclaratorias sobre el "Vidal Mayor" y su contenido» en *Vidal Mayor. Estudios*, Excelentísima Diputación Provincial, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, pp. 13-16.
- (1999), *Los monasterios medievales de Aragón. Función histórica*, Colección Mariano de Pano y Ruata, n^o 17, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- URGELL, Ricard (2000), «Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca», BANGO TORVISO, Isidro G. (Dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo. Real Colegiata de San Isidoro. León. 18 de diciembre de 2000 al 28 de febrero de 2001, Junta de Castilla y León, Caja España, León, pp. 128-129.
- 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.
- VERRIÉ, Frédéric-Pierre (1989), «La política artística de Pere el Cerimoniós», en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, anexo n^o 24, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, 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 y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Catàleg d'exposició. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona, pp. 108-111.
- VICENTE DE VERA, Eduardo (Coord.) (1992), *Ceremonial de Consagració y Coronació 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.
- Vidal Mayor Edición facsímil* (1989), Excelentísima Diputación Provincial de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.

- VILLALBA DÁVALOS, Amparo (1958), «Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespí», en *Archivo Español de Arte*, nº XXXI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, pp. 23-38.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo (1964), *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- VIVES I MIRET, Josep (1964), «Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus», en *Studia Monastica*, vol. 6, fasc. 2, Abadía de Montserrat, Barcelona, pp. 359-379.
- VON SCHLOSSER, Julius (1997), *Histoire du portrait en cire*, Macula, Paris.
- WAGNER, Anne (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.
- (1977), *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London.
- 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.
- WIRTH, Jean (1991), «L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age», en DUNAND, Françoise; SPIESER Jean Michel y WIRTH Jean (Dirs.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988)*, Méridiens Klincksieck, Paris, pp. 140-154.
- YARZA LUACES, Joaquín (1981)a, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», en *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diputación Provincial de Teruel, Madrid-Teruel, pp. 41-57.
- (1981)b, «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en RABANAQUE MARTÍN, Emilia; NOVELLA MATEO, Ángel; SEBASTIÁN LÓPEZ, Sebastián y YARZA LUACES, Joaquín, *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, pp. 29-40.
- (1986), «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en YARZA LUACES, Joaquín y ESPAÑOL BERTRÁN, Español (Eds.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre-3 de diciembre 1984*, Sección I. Originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico,

- subsección 3. Texto e imagen en el arte medieval hispánico, vol. I, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 193-202.
- (1987), «Artista artesano en el gótico catalán», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, nº 3, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, pp. 129-160.
- (1995)a, «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.
- (1995)b, «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.
- (1998), «Pere Nisart, un pintor del Sud de França a Mallorca», en MANOTE CLIVILLES, M^a Rosa y PALOU, Joana M^a (Coords.), *Mallorca gòtica. Barcelona. Del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma. Llotja. Maig de 1999*, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Gobierno Balear, Barcelona-Palma, pp. 45-50.
- (2004), «La ilustración», en *Llibre verd de Barcelona*, Base y Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- (2007), «La miniatura en los reinos peninsulares medievales», en YARZA LUACES, Joaquín (Ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Nausicaä, Murcia, pp. 25-93.
- ZANKER, Paul [1987] (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid.
- ZURITA, Jerónimo [1562] (1998), *Anales de Aragón*. Se ha consultado la edición, en 20 vols., de la Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

LÁMINAS



Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca, fol. 13v. 1334.
Muy probablemente, Jaime I. Arxiu del Regne de Mallorca.



Terçer llibre verd, fol. 75r. Jaime I. Hacia 1348.
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Usatges i constitucions de Catalunya, fol. 1r. Jaime I. 1495.
Archivo de la Corona de Aragón.



In excelsis Dei thesauris, fol. 72v. Imagen genérica del rey de Aragón.
1270-1290.



In excelsis Dei thesauris, fol. 1r. Jaime I. 1270-1290. J. Paul Getty
Museum, Santa Mónica (California).



Virgen de la Misericordia, Francesc Comès. Se ha identificado a Jaime I bajo el manto de Nuestra Señora. 1390-1415. Museu de Mallorca.



Liber instrumentorum, fol. 1r. Jaime I. 1414. Arxiu Capítular de València.



Libre dels feyts del rei en Jacme, fols. 1r, 20r, 182r, 189v, 194v y 198v.
Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.



Llibre dels feyts del rei en Jacme, fol. 27v. Jaime I. Hacia 1343. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.



Pinturas del Palacio Aguilar, calle Montcada de Barcelona. Jaime I. Hacia 1285-1290. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Pinturas del Castillo de Alcañiz (Teruel). Torre llamada del homenaje.
Jaime I. 1340-1348.



Pinturas del Castillo de Alcañiz (Teruel). Torre llamada del homenaje.
Jaime I. 1340-1348.



Retablo de San Jorge o del Centenar de la Ploma, atribuido a Marzal de Sax. Jaime I. Hacia 1410-1420. Victoria and Albert Museum. Londres.



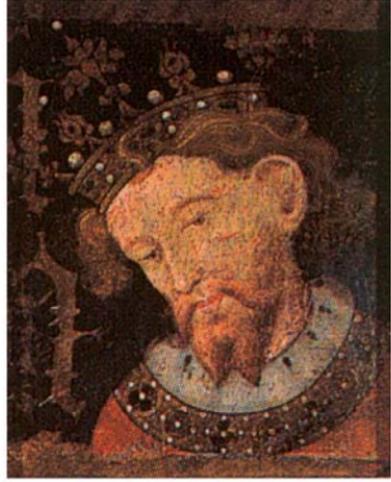
Retablo de San Jorge de Jérica. Jaime I. Hacia 1423.
Museo del Ayuntamiento de Jérica (Castellón).



Predela del retablo de San Jorge, de Pere Nisart. Jaime I. Hacia 1470.
Museo Diocesano de Palma de Mallorca.



Privilegium Regni Valentiae, fol. 1r. Jaime I. 3^{er} tercio del siglo XIV.
Arxiu Municipal d'Alcira.



Tablas de la Sala del Consell de Valencia. Se han identificado con Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso IV. 1427.
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ÍNDICE

Introducción	7
I. LAS CEREMONIAS QUE HACEN AL REY: LA CORONACIÓN Y LOS FUNERALES	11
I.1. La representación de Jaime I como <i>rex gratia dei</i>	14
I.2. La muerte del rey y los ecos de su sepultura	22
II. SOPORTES DE VALOR JURÍDICO: LA ICONOGRAFÍA DE JAIME I EN LA NUMISMÁTICA Y LA SIGILOGRAFÍA	31
II.1. Numismática	34
II.2. Sigilografía	40
III. EL <i>MINISTERIUM REGIS</i> : EL BUEN GOBIERNO DE JAIME I	59
III.1. El rey como legislador	62
III.1.1. Don Jaime como autor de códigos jurídicos ..	62
III.1.2. El consenso del rey	82
III.2. La justicia del rey	94
III.3. El conquistador como señor de sus vasallos	105
III.4. La misericordia del rey	111
IV. LA DEVOCIÓN REGIA Y SU EVIDENCIA ICONOGRÁFICA	119
V. ICONOGRAFÍA DE JAIME I EN LAS CRÓNICAS DE LA EDAD MEDIA ..	145
VI. EL REY COMO <i>MILES CHRISTI</i>	161
VI.1. El rey guerrero: Jaime I contra los musulmanes	169
VI.2. El conquistador amparado por la divinidad	208
VII. LA IMPORTANCIA DEL LINAJE	227
Consideraciones finales	255
Bibliografía citada	261
Láminas	295

Estas líneas ofrecen un estudio, exhaustivo y hasta hoy nunca abordado, de las figuraciones que del rey Jaime I fueron generadas en el transcurrir de la Edad Media. El recorrido en imágenes, más de sesenta que abarcan una horquilla cronológica que supera los doscientos años, brinda una visión del soberano en sus distintas facetas: desde las ceremonias que hacen al rey hasta su inclusión en las genealogías, series dinásticas que, a veces con tintes melancólicos, tuvieron como fin último evidenciar la gloria de una saga. La iconografía del Conquistador, bajo la cual se ocultan de forma más o menos velada amplios programas ideológicos a instancia de organismos oficiales o de la propia monarquía, denota un claro juicio favorable hacia su figura que, poco después de su llorado óbito, se vio envuelta en un halo legendario. Encendido foralista, épico cruzado contra la morisma infiel, prototipo de héroe, punto de arranque de una gloriosa dinastía en Mallorca y Valencia..., son sólo una pequeña muestra de los pródigos significados que atesoran las efigies recopiladas y que ofrecen una visión extraordinaria, aunque no siempre ajustada a lo que fue la realidad, del rey don Jaime.