

[Recepción del artículo: 04/07/2011]  
[Aceptación del artículo revisado: 09/10/2011]

**FALSAS HISTORIAS, PROPOSICIONES CERTERAS.  
DOMINIO VISUAL E IMÁGENES PERSUASIVAS EN EL ENTORNO  
ÁULICO DE LA CORONA DE ARAGÓN**

**FALSE STORIES, TRUTHFUL PROPOSALS. VISUAL DOMAIN AND PERSUASIVE  
IMAGES RELATED TO THE COURT OF THE CROWN OF ARAGON**

MARTA SERRANO COLL  
Universitat Rovira i Virgili  
mserrano@tinet.org

RESUMEN

Las líneas que siguen proponen, con el fin de constatar el dominio visual y la efectiva utilización de imágenes persuasivas en el entorno áulico, un nuevo acercamiento a determinadas promociones artísticas relacionadas con la monarquía de la Corona de Aragón. El discurso, que irá más allá de la mera preocupación por establecer las tipologías iconográficas empleadas por sus promotores, cuya vinculación con la Casa Real fue muy diversa, replanteará el significado de una serie de imágenes con el ánimo de ofrecer hipótesis que estimulen nuevas propuestas interpretativas. Selectivo por necesidad, este estudio se centrará en las representaciones que manifiestan algún tipo de falsedad para, a través de su análisis, desentrañar el verdadero mensaje y su grado de accesibilidad a un público determinado sin menospreciar, claro está, las circunstancias que envolvieron tanto su promoción como su recepción.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, rey de Aragón, falsificación, promoción artística, Edad Media.

ABSTRACT

With the aim of demonstrating the visual domain and the effective use of persuasive images related to the court of the Crown of Aragon, the following lines propose a new approach to certain artistic works related to the monarchy of the Crown of Aragon. Rather than establishing the iconographical types used by diverse patrons who enjoyed differing relationships with the royal family, this study will reconsider the meaning of some images with the intention of offering hypotheses that will stimulate new interpretations. By necessity, the study has had to

be highly selective and so has focused on images that show certain deliberate falsehoods, the aim being to try to unravel the underlying message of the images and their accessibility to a certain audience, whilst not underestimating the circumstances under which the images were commissioned and received.

KEYWORDS: Iconography, King of Aragon, falsification, artistic promotion, Middle Ages.

El valor de la imagen y su función fue una cuestión que generó enardecidos debates a lo largo de la historia. Si en un principio, aunque no en exclusiva, estos fueron de marcado carácter pontificio, pronto reverberaron en ambientes áulicos según manifiesta, por citar un ejemplo temprano, la corte carolingia, en cuyo seno proliferó abundante literatura con argumentos tan dispares como los protagonizados por Teodulfo de Orleans quien, en su *Opus Caroli Regis*, alegaba una clara superioridad de las palabras y del lenguaje escrito sobre las artes visuales como forma de comunicación<sup>1</sup>, o por Ermoldo el Negro, quien advertía que un gesto era capaz de mostrar claramente, y en un sólo instante, lo que necesitaría muchas palabras para ser descrito<sup>2</sup>.

Dejando al margen las hipótesis alusivas al proceso desarrollado por quienes observaban las imágenes y a cómo éstas suscitaban una serie de contenidos simbólicos en las mentes de sus destinatarios, no hay duda de que los retratos de los soberanos –que son los que aquí nos interesan– promovidos o no por la institución monárquica, sirvieron como elementos visuales que refirieron sobre todo sus virtudes y, a través de ellas, la legitimación y la fortaleza de su poder. Así, podríamos afirmar de acuerdo con Gombrich, heredero de Burchardt cuando afirmaba que nunca debe olvidarse la función que se espera que desempeñe una imagen<sup>3</sup>, que

<sup>1</sup> FREEMAN, A., y MEYVAERT, P. (eds.), *Opus Caroli Regis contra synodum (Libri Carolini)*, [Monumenta Germaniae Historica, Leges (in Folio), vol. 4, conc 2, supplementum i), p. 102], Hannover, 1998; MELLONI, A., “L’Opus Caroli Regis contra Synodum’ o ‘Libri Carolini’”, *Studi medievali*, 29 (1988), pp. 873-886; NOBLE, Th. F. X., “From the ‘Libri Carolini’ to the ‘Opus Caroli Regis’”, *The Journal of Medieval Latin*, 9 (1999), pp. 131-147; MEYVAERT, P., “Medieval notions of publication: the ‘unpublished’ ‘Opus Caroli regis contra synodum’ and the Council of Frankfurt (794)”, *The Journal of Medieval Latin*, 12 (2002), pp. 78-89 (reed. MEYVAERT, P., *The Art of Words. Bede and Theodulf*, Aldershot, 2008, XI, pp. 78-89); FREEMAN, A., y MEYVAERT, P. (eds.), *Theodulf of Orleans: Charlemagne’s Spokesman Against the Second Council of Nicaea*, Aldershot, 2003; MORRISON, K. F., “Anthropology and the use of religious images in the Opus Caroli Regis (Libri Carolini)”, en *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006, pp. 32-45.

<sup>2</sup> Entre otros, O’BRIEN, J. M., “Locating authorities in Carolingian debates on image veneration: the case of Agobard of Lyon’s *De picturis et imaginibus*”, *The Journal of Theological Studies*, 62 (2011), pp. 176-206; GARIPZANOV, I. H., “*Fastigium* as an element of the Carolingian Image of Authority. The Transformation of the Roman Imperial Symbol in the Early Middle Ages”, *Majestas*, 10 (2002), pp. 5-26; GARIPZANOV, I. H., “The image of authority in Carolingian coinage: the image of a ruler and Roman imperial tradition”, *Early medieval Europe*, 8 (1999), pp. 197-218; MCKITTERICK, R., “Text and image in the Carolingian world”, en MCKITTERICK, R., *The Frankish Kings and Culture in the Early Middle Ages* (1995), pp. 297-318; REYNOLDS, R. E., “Image and text: a Carolingian illustration of modifications in the early Roman Eucharistic ‘ordines’”, *Viator*, 14 (1983), pp. 59-74.

<sup>3</sup> Burckhardt deseaba que sus sucesores analizaran las obras de arte como si satisficiesen una demanda: “*Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis*”: “el arte como tarea: este es mi legado”, recordaba GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Singapur, 2003 [1999], p. 6.

las efigies áulicas pretendieron imprimir una serie de contenidos de carácter sancionador en la memoria de su audiencia que, cuantitativa y cualitativamente, pudo ser muy variable. En esta línea, la historiografía no ha cesado en advertir el potencial de las imágenes y su utilización en la Edad Media, entre tantos otros Belting<sup>4</sup> o Palazzo<sup>5</sup>. Por lo que se refiere al objeto del presente estudio, Perkinson<sup>6</sup> y Bedos-Rezak<sup>7</sup> recientemente han engrosado los estudios alusivos a la imagen del rey en la Edad Media.

Constan muy distintos tipos de imágenes en el entorno áulico de la Corona de Aragón (reivindicativas<sup>8</sup>, de índole moral<sup>9</sup>, las que eran entendidas como el mismísimo rey, fundamentalmente las emblemáticas y las exhibidas en la sigilografía<sup>10</sup>, por ejemplo). Sin embargo, lo que propongo aquí es reconsiderar el significado de determinadas imágenes con el ánimo de ofrecer algunas hipótesis que estimulen nuevas propuestas interpretativas. Para ello, centraré el discurso en las representaciones que evidencian algún tipo de falsificación. Me interesa desentrañar el por qué de su argumento sofista y las circunstancias tanto de su promoción como de su recepción por parte de un público determinado.

## LA IMAGEN COMO RECURSO PARA LA MEMORIA Y LA EVOCACIÓN

### *El ámbito áulico y cortesano: emblemas y decoración historiada como instrumentos políticos*

En un discurso relativo a la imagen entendida como estímulo visual que explicita contenidos como la conciencia de posición social o principios ideológicos más o menos complejos,

<sup>4</sup> Recuérdese *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-Londres, 1994, *Imagen y culto*, Madrid, 2009 [1990], o *Antropología de la imagen*, Madrid, 2009 [2001].

<sup>5</sup> Con *L'Évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999. En entorno peninsular, AURELL M. y GARCÍA DE LA BORBOLLA, Á. (eds.), *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Navarra, 2004.

<sup>6</sup> *The Likeness of the King. A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago-Londres, 2009.

<sup>7</sup> Con *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden-Boston, 2011.

<sup>8</sup> Como los sellos de la Unión, que visualizaban el deseo del mantenimiento de fueros y privilegios que se negaba a jurar Pedro IV: *feren segell semblant al nostre*, explicaba Pedro IV, *Crònica*, en SOLDEVILA, F., *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, 1983<sup>3</sup> cap. 4. Zurita especifica que era “un sello grande en el cual estaba la figura de un rey, asentado en su trono real, y debajo de él, su pueblo con las manos alzadas, con semblante de los que piden e imploran justicia”: ZURITA, J. de, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1998, [1562-1569], lib. VIII, cap. VII. Añade: “dentro de la casa y convento del monasterio de los predicadores a donde se celebraban las cortes [...] se quemaron [...] y se rompieron sus sellos”. Idem., lib. VIII cap. XV.

<sup>9</sup> Como las medallas que Alfonso V guardaba: *majorment les medalles de Cèssar, per quant les altres ymatges hi recorts dels emperadors, per antiquitat, eren preferides. Ab les medalles de aquells se despertava a obrar virtuosament, desigós de guanyar glòria semblant a la dels emperadors passats*, BECCADELLI, A., *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Barcelona, 1990, [1538], lib. II, *Ab reverència*.

<sup>10</sup> Lo que explica la solemnidad con que se abrían ciertos documentos: *donà la carta a misser Mateu de Térmens, e posà-la's al cap, e puis, ab gran reverència, besà lo segell e obrí-la en presència de tuit*: MUNTANER, R., *Crònica*, cap. XCIX. La práctica de romper las matrices tras la muerte del titular es ilustrativa: Jaime II, el día de su defunción, ordenó a su notario y guardasellos que tras su expiración inutilizara y rompiera sus tres sellos y que los entregara, destruidos, al futuro heredero. Esta ceremonia se llevó a cabo sobre un yunque al pie del catafalco donde se encontraba el ataúd del rey: MENÉNDEZ PIDAL, F., *Apuntes de sigilografía española*, Guadalajara, 1993, p. 135. La documentación de la época ofrece otros pasajes ilustrativos: *Ceremonial de cosas antiguas notables*, Archivo Municipal de Barcelona, I, fol. 30 según cita SAGARRA, F. de, *Sigilografía catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, vol. 1, Barcelona, 1916-1932, pp. 93-94; ZURITA, *Anales*, lib. XX, cap. XXVII.

es conveniente referirse a los emblemas, y todavía más en una disertación cuyo argumento gira en torno al arte áulico, en este caso de la Corona de Aragón. Asimilados al soberano desde que era investido como tal<sup>11</sup>, los emblemas no sólo protagonizaron episodios en nombre del monarca sino que, también, fueron objeto de ceremonias que expresaban, al conmemorar algún acontecimiento relacionado con el rey, sentimientos de júbilo o aflicción; quizás la ceremonia de *córrer les armes* sea la más representativa en este sentido<sup>12</sup>.

Las crónicas advierten de los múltiples significados que se atribuyeron al señal real, entre los que destacan la proclamación regia<sup>13</sup> y también su naturaleza representativa al tener la extraordinaria capacidad de encarnar, en su ausencia, al mismísimo rey<sup>14</sup>, lo que explica su valía como botín de guerra<sup>15</sup>. A este valor como instrumento de autorepresentación hay que sumarle el que confirma su papel como testimonio visual de apoyo a la institución monárquica, significado que se constata, sobre todo, a nivel textual: al margen de las decenas de ejemplos que describen cómo se engalanaban las ciudades con señeras y pendones con el señal real<sup>16</sup>, destaca el episodio que describe cómo, “en señal de amor y singular devoción” el común de Milán propuso a Alfonso V cuartelar sus armas con las reales<sup>17</sup>. Razón distinta, e interpretada de forma diversa según las fuentes, es la que llevó a Carlos de Anjou a incorporar en su heráldica el emblema del rey de Aragón en el marco de los graves conflictos con Pedro III relativos al reino de Sicilia y que se hicieron extensivos a los territorios catalanes. Conforme a Muntaner, quien hace constar en su crónica que fue testimonio ocular<sup>18</sup> como si, a modo de notario, fuese

<sup>11</sup> En la ceremonia en la que se armaba caballero al futuro rey, previa a la de la coronación. Las *Ordenaciones* de Pedro IV explican que el señal formaba parte de las *armas*: “yes a saber, el pendón real, el escudo a su senyal con el yelmo con su timbre”: SAN VICENTE PINO, A., “El código y su transcripción”, en VICENTE DE VERA, E. (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., Zaragoza, 1992, p. 213.

<sup>12</sup> Remito a LONGARES, M., *Les funeralies dels reis de Aragó. Fetes e ordenadas per hun monge del monestir de la Verge Maria de Poblet mestre en theologia, quis ditu Maestre Miquel Longares* (edición DE BOFARULL Y SARTÓRIO, M., *Funerals dels Reys d'Aragó á Poblet. Transcrit i publicat per Manuel Bofarull y Sartório*, Barcelona, 1886, pp. 11-57); MANOTE, M. R., “Córrer les armes. Cerimònia dels funerals dels reis d'Aragó, representada en un relleu procedent del monestir de Santa Maria de Poblet”, *Lambard*, VII (1993-1994), pp. 89-117; MANOTE, M. R., “Círculo de Pere Joan. Ceremonia de Correr las armas”, en *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV. Museo del Prado. Del 22 de abril al 8 de junio de 1997*, Barcelona, 1997, pp. 158-160; ESPAÑOL, F., “Relieve del «Córrer les armes»”, en BANGO, I. (dir.) *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. I. Estudios y Catálogo, Madrid, 2000, pp. 139-140. Idem, “El ‘córrer les armes’. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), pp. 867-905.

<sup>13</sup> Donde la utilización de los emblemas como decoración arquitectónica fue uno de los recursos más habituales: los Reyes Católicos marcaron un hito al respecto.

<sup>14</sup> Numerosos pasajes cronísticos lo ilustran, como evidencian los términos utilizados por Corral Llança a los tunecinos: *que veus aquí lo seu estendart qui representa la sua persona. E així, que ell sia amb nós, e la gràcia de déu e d'ell nos ajudarà e ens darà victòria*: MUNTANER, *Crònica*, cap. XIX.

<sup>15</sup> Las crónicas ponen de manifiesto el interés por la defensa del pendón y la cantidad de banderas arrebatadas a los enemigos: ZURITA, *Anales*, lib. IV, caps. XXIV, XCV y CXIX, lib. V, cap. XLVII, o lib. IX, cap. XXV.

<sup>16</sup> Como Tarragona, Barcelona, Colliure, Valencia, etc.: JAIME I, *Llibre dels feyts del rei en Jacme*, pár. 107; DESCLOT, *Crònica*, cap. XLVI, XLIX; PEDRO IV, *Crònica*, cap. 3; ZURITA, *Anales*, lib. X, cap. LI, lib. VI, cap. XXXIX, o lib. XIX, cap. XVI.

<sup>17</sup> ZURITA, *Anales*, lib. XV, cap. LII.

<sup>18</sup> “*Jo, mon cors, viu [...]*”. MUNTANER, R., *Crònica*, cap. XXXVII. O “*e així per vista, no per oïda, vos puc dir açò*”.

depositario de la *fides pública*<sup>19</sup>, el de Anjou montó sobre una silla que “*portava a quarters lo senyal del rei d’Aragó [...] e en l’altre quarter lo seu senyal de les flors*”<sup>20</sup>. Si el cronista catalán interpretó esta asociación de emblemas, que según su testimonio también realizaría el aragonés, como una señal de amistad entre ambos<sup>21</sup>, la *Crónica de San Juan de la Peña* ofrecía una versión muy distinta: *el dito Carlos se fizo nombrar rey de Aragón e mescló su sennyal con el del rey de Aragón, assí como si en plena et acabada posesión fues de los regnos del dito rey don Pedro*<sup>22</sup>. Entendía que esta apropiación plasmaba plásticamente la reclamación de un territorio que el angevino consideraba suyo conforme a un sistema idéntico al que utilizaría Eduardo III cuando, años después, reclamase el trono de Francia<sup>23</sup>. Por tanto, manifestaba visualmente una adquisición territorial que, aunque deseada, era falsa.

Aunque ambas eran el resultado de una clara instrumentalización política, a todas luces planteaban dos lecturas muy distintas y contradictorias para una sola imagen, en este caso de carácter emblemático, gestada a raíz de los enfrentamientos entre Carlos de Anjou y el rey de Aragón. Estos conflictos, por otra parte, generaron otras promociones artísticas pensadas, claro está, con voluntades diversas. Muestra de ello son los dañados murales del palacio de la calle Basea de Barcelona. La identificación de uno de los representados con Romeu de Marimón corroboraría la hipótesis pues, como argumentó en su día Alcoy, fue miembro del *Consell de Cent* y funcionario real y municipal, permaneciendo al lado de Pedro III cuando procedía a reforzar las murallas de la ciudad ante el peligro franco en 1285<sup>24</sup>. Aunque hay quien silencia esta asociación<sup>25</sup>, es indudable de que los conflictos en torno al reino de Sicilia inspiraron, en Francia y en el reino de Aragón, diversas obras textuales<sup>26</sup> e iconográficas de carácter con-

<sup>19</sup> A modo de notario, remarcando su presencia como garantía de autenticidad de su relato. La *fides pública* hace referencia a que el contenido del documento confeccionado por persona competente se tiene por verdadero hasta que, en su caso, se pruebe su falsedad en proceso penal: FERNÁNDEZ DE BUJÁN, A., “*Fides pública e instrumenta publice confecta en Derecho Romano*”, *Revista de Estudios Latinos*, I (2001), p. 189.

<sup>20</sup> MUNTANER, *Crònica*, cap. XXXVII. Este cuartelado se describe idéntico al que presenta el escudo pendiente de la colección Alex-Brunet, que Dionnet fechaba en 1366 en el marco del matrimonio de Jaime III de Mallorca con Juana I de Anjou, reina de Nápoles. Esta pieza formó parte de *L’art du blason*, París, 1995, n° 123, pp. 72-73 y *Quand le duc s’appelait Louis*, Château d’Angers, 1998 (BRUNET, A., “*Pendant de harnais*”, en *L’Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, París, 2001, p. 313). No comparto la interpretación que se ha dado de este escudo: podría haber pertenecido a Ramón Berenguer, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou, príncipe de Aragón, conde de Prades y barón de Entenza, y conde de Ampúrias, quien ostentó uno idéntico: RIQUEUR, M. de, *Heràldica catalana. Des de l’any 1150 al 1550*, Barcelona, 1983. Su llegada a Nápoles podría haberse debido a su matrimonio, hacia 1328, con Blanca de Tarento, hija de Felipe I y Thomar Angelina Comneno.

<sup>21</sup> *Si que l’amor fo així coral entre abdosos com pot esser entre dos frares que jo, mon cors, viu que el rei de França en les sues selles que cavalcava portava a quarters lo senyal del rei d’Aragó per amor d’ell, e en l’altre quarter lo seu senyal de les flors; e així mateix se feia lo senyor rei d’Aragó*. MUNTANER, *Crònica*, cap. XXXVII.

<sup>22</sup> PEDRO IV, *Crònica*, cap. 36, 469-472.

<sup>23</sup> En sus sellos, a partir de 1337, Eduardo III cuartelará su escudo con el sembrado de lises sobre azul: DELAROCHE, P., (dir.), *Sceaux des rois et reines d’Angleterre. Trésor de numismatique et de glyptique ou Recueil général de médailles, monnaies, pierres gravées, bas-reliefs, etc. tant anciens que modernes*, París, 1858, pl. VII.

<sup>24</sup> Fechadas en el último tercio del siglo XIII. ALCOY, R., “*Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona*”, en VV.AA., *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, pp. 107-110.

<sup>25</sup> MASPOCH, M., “*Els murals del carrer de Basea de Barcelona*”, en *L’Art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, 2001, pp. 58-59.

<sup>26</sup> Como las crónicas francesas de Saint Denis o Saint Bertín, o la de Guillaume de Nangis; las sicilianas como las de Bartolomeo de Neocastro, Nicolao Speciale o el anónimo siciliano; las italianas como las de Saba Malaspina, Giovanni

memorativo y laudatorio: no en vano, el propio Carlos de Anjou afirmaba que el combate y los pactos habían sido divulgados *per universum Orbem*<sup>27</sup>. Esta sentencia la pudo confirmar Armari cuando, antes de mediar el siglo XIX, constató el alto número de copias que existía de los *Manifestos* firmados por los seis caballeros de confianza de cada uno de los litigantes y que establecían las condiciones del combate<sup>28</sup>.

Del repertorio iconográfico conservado, una de las obras más conocidas es la que se encuentra en la techumbre del palacio del marqués de Llió, (Fig. 1) en la calle Montcada de Barcelona: entre un decorado que alude a combates entre moros y cristianos y un completo muestrario de embarcaciones típicas de finales del XIII, se encuentra lo que Ainaud identificó como el enfrentamiento entre Pedro III y Carlos de Anjou<sup>29</sup>. Las contiendas entre el aragonés y el francés nacieron a raíz de la proclamación del anjevino como rey de Sicilia una vez murió Federico II en 1250. Coronado en Roma en 1266 y tras vencer a Manfredo I de Hohenstaufen en la batalla de Benevento en ese mismo año y a Conradino en la de Tagliacozzo en 1268<sup>30</sup>, ejerció como soberano provocando gran malestar en Sicilia a causa de sus decisiones. El clima opresivo avivó una revuelta en la isla instigada por quienes veían en Pedro el Grande la figura del heredero ideal por ser esposo de Constanza, hija del difunto Manfredo I. Todo ello desencadenó disturbios, luchas y guerras que desembocaron en la retirada de Carlos de Anjou



Fig. 1. Viga del palacio del marqués de Llió (Barcelona). Hacia 1295

Villani, Giachetto Malespini y el Salimbene; las castellanas como la continuación de la *Historia General* de Alfonso X; y las catalanas como las de Desclot, Muntaner, o las *Gesta Comitum Barcinonensium* de Ripoll: SOLDEVILA, F., *El desafiament de Pere el Gran amb Carles d'Anjou*, Barcelona, 1960, p. 15.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> GAETANO ARMARI, M. B., *La guerra del vespro siciliano, o Un periodo delle istorie siciliane del sec. XIII*, 2 vols., París, 1843.

<sup>29</sup> Primero los identificó con Federico de Sicilia y un caballero de la casa Anjou (AINAUD, J., *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona*, Barcelona, 1969, p. 193). Luego supuso que podrían ser Pedro III y Carlos de Anjou: AINAUD, J., "La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VI (1991-1993), pp. 189-196.

<sup>30</sup> Episodios que tuvieron también eco iconográfico, como muestran los murales de Pernes-les-Fontaines, de la segunda mitad del siglo XIII, por ejemplo.

de la isla y la entrada de Pedro III en Palermo un feliz 4 de septiembre de 1282<sup>31</sup>. El ataque perpetrado por el Grande en Sicilia fue considerado por el de Anjou desleal por la ausencia del desafío previo (“*jo dic que ell és entrat en la terra de Sicília malvadament e no deguda*”, según la crónica de Desclot<sup>32</sup>), lo que derivó en el acuerdo de un combate que debía celebrarse el 1 de junio de 1283 en Burdeos con cien caballeros por bando<sup>33</sup>.

Aunque algunos cronistas advierten que el enfrentamiento no se produjo por incompatibilidad del angevino<sup>34</sup>, la documentación exhuma que la causa real fue el incumplimiento de una de las cláusulas de los *Manifestos*; en concreto la que aludía al lugar donde debía celebrarse la lucha, que, además de neutral, debía garantizar la seguridad de ambos ejércitos. Estas exigencias resultaron imposibles al haber sido librado el lugar al rey de Francia y, por tanto, al rey Carlos, por lo que el senescal de Burdeos no pudo avalar a Pedro III ni la imparcialidad del territorio ni la salvaguarda de sus caballeros<sup>35</sup>. No obstante, pese a la frustración del combate convenido, nada impide que sea este el episodio representado en la viga barcelonesa, puesto que la heráldica parece corroborarlo: a la derecha, un jinete ataviado con cota de malla, perpunte, cervellera blasonada y con el cuartelado de Aragón y Sicilia, el supuesto Pedro III, arremete contra otro quien, con sembrado de lises y lambel de gules (emblema de Carlos de Anjou), se encorva violentamente para caer abatido<sup>36</sup>. Sin duda no es casual la disposición de ambos jinetes, porque responde, a mi juicio y en última instancia, a la sigilografía: los sellos franceses disponían, siempre, al caballero a la derecha, mientras que los aragoneses los presentaban, hasta tiempos del Ceremonioso, a la izquierda<sup>37</sup>. Es cierto que Pedro III no empleó nunca este cuartelado en sus sellos, uno de los más importantes elementos que lo simboliza-

<sup>31</sup> Síntesis en SALRACH, J. M., *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, vol. I, Barcelona, 1982, p. 448.

<sup>32</sup> DESCLOT, *Crònica*, cap. C, p. 486. *Rei d'Aragón, lo rei carles nos tramet a vós, e tramet-vos a dir, per nós, que la vostra fe val menys perquè li sots entrat en la sua terra sens desafiar*, explica MUNTANER, *Crònica*, cap. LXXII.

<sup>33</sup> *Així con cascun d'ells eren de la pus alta sang del món, que no tanyia que sols se combatessen, ne deu per deu, ne cinquanta per cinquanta, mas que es combatessen ab lo major nombre, ço és a saber, que fosen cent per cent; e que portia hom dir que en aquell camp, com abdosos hi fossen entrats, cascun ab cent companyons, hauria los mellors dos-cents cavallers del món*. Idem., cap. LXXIII.

<sup>34</sup> El primero en recoger esta falsedad histórica fue Pere Miquel Carbonell, seguido por Lucio Marineo Sículo, Zurita y Narcís Feliu de la Penya. SOLDEVILA, *Desafiament*, p. 58.

<sup>35</sup> Muy ilustrativa es la carta, escrita en Bayona por el rey y enviada a sus caballeros el 1 de junio de 1283 (día del desafío) para ordenarles que no acudiesen a Burdeos: “Pedro, por la gracia de Dios de Aragón y de Sicilia rey, a los amados nuestros ricos hombres y caballeros nuestros de Aragón y Catalunya, salud. Os mandamos y os decimos que, visto lo presente, sin tardar, os volváis, si fuera estáis de nuestra tierra para acudir a Burdeos, porque nosotros hemos estado personalmente y hemos hecho lo que al hecho conviene, y de aquí en adelante todo hombre nuestro estaría en gran peligro en todo lugar que el rey Carlos y el rey de Francia tuviesen poder. Y sabed que el senescal de Gascuña ha mandado de parte del rey de Inglaterra a toda Gascuña que obedezcan al rey de Francia y hagan todo aquello que harían para el rey de Inglaterra. Y porque no tengo a mano nuestro sello, las hacemos sellar con el sello de Bernat de Belvis, caballero nuestro. Hechas fueron en Gascuña, Bayona, el primer día del mes de junio año del Señor M.º CC.º LXXX.º IIIº”: Idem., p. 41 (traducción al castellano mía).

<sup>36</sup> No llevan corona: son los emblemas los que hacen reconocer la categoría regia de los personajes, algo habitual en las imágenes bélicas de la Corona de Aragón.

<sup>37</sup> Con Pedro IV, tras la conquista de Mallorca, se alternan ambas direcciones: SERRANO, M., “El arte áulico mallorquín y su reflejo en los proyectos artísticos de Pedro IV el Ceremonioso”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, Intercambios y Recepción Artística (De las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, 2008, vol. I, pp. 175-185.

ban a ojos de cualquier súbdito. Será necesario esperar hasta Jaime II para encontrar este tipo emblemático, en concreto a 1295, fecha de la primera impronta conservada<sup>38</sup>. Así pues, las pinturas deben ser, necesariamente, de ese mismo año o muy poco posteriores.

Es verdad que el 20 de junio de 1295 se firmaba el tratado de Agnani, con el que el rey de Aragón cedía Sicilia a la Santa Sede. Pero se recordará que los conflictos no habían llegado todavía a su culmen: apoyado por sus súbditos insulares, Federico II, hermano menor de Jaime II, se negó a devolver el control de la isla a los franceses, dilatándose la lucha hasta 1302<sup>39</sup>. Precisamente, este ambiente de hostilidades generadas por la política expansiva del rey de Aragón<sup>40</sup> –donde la división entre partidarios y contrarios a la intervención militar era un hecho– constituye el marco en el que comprender el encargo de estas pinturas, por otra parte ejecutadas en un momento en el que los torneos o los desfiles de caballeros fueron temas recurrentes para las decoraciones de las mansiones<sup>41</sup>. Con toda probabilidad, en este período concreto se apeló a la evocación de las gestas del pasado para instruir, justificar y enaltecer el presente<sup>42</sup>. El promotor de la obra, cuya identidad aún hoy se desconoce<sup>43</sup>, quiso rememorar este episodio, de características épicas y caballerescas, que caló hondo en la sociedad del momento, pese a la falsedad histórica que suponía su representación. Las narraciones de Desclot y Muntaner son un claro síntoma<sup>44</sup>, así como también, ya en ámbito italiano y con consecuencias iconográficas, la *Cronaca figurata* de Giovanni Villani quien, partidario del papa, se refería a un acontecimiento similar aunque dando la victoria al angevino. El capítulo *Come lo re d'Araona fu sconfitto e fedito da'Franceschi, della quale fedita poi morio*<sup>45</sup> es ilustrativo. Sin embargo, en realidad, quien lo representó se inspiró en un combate distinto librado cerca de Gerona el 15 de agosto de 1285, en el que Pedro III estuvo a punto de ser alcanzado por una lanza

<sup>38</sup> SAGARRA, *Sigil·lografia*, núm. 40.

<sup>39</sup> La contienda, que provocó la muerte de Federico II, finalizó con la firma del Tratado de Catalbellotta en 1302.

<sup>40</sup> El tratado de Agnani se ha considerado un éxito de la diplomacia del Justo: resolvió la cuestión de Mallorca, reestableció las bases para la solución de los conflictos fronterizos con Francia y mantuvo abiertos los caminos de la expansión mediterránea de sus reinos. Obtuvo derechos para la conquista de Cerdeña, base marítima que compensaba la pérdida de Sicilia y, si abandonó Sicilia a su suerte, fue con la convicción de que resistiría el ataque de los angevinos y se mantendría en manos de su hermano. Sigo a SALAVERT, V., “El tratado de Agnani y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón”, *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, V (1952), pp. 209-360.

<sup>41</sup> En nuestro entorno y en los reinos ultrapirenaicos. Francia ofrece amplio muestrario; además de las de Saint Jacques des Guérets (Loir et Cher), Saint Floret (Puy-de-Dôme), Montalcon (Isère) o Cindré (Allier), son muy ilustrativas las de Tour Ferrande (Pernes, Vaucluse), con el combate de Guillermo de Orange e Ysoré, o las de Pernes-les-Fontaines, con la muerte de Manfredo: DESCHAMPS, P. y THIBOUT, M., *La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe August à la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, París, 1963.

<sup>42</sup> Sirvan de ejemplo los murales del Palacio Real o los del Palacio Aguilar, donde se representa la conquista de Mallorca con aires legitimadores. Entre otros, AINAUD, J., “Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona”, *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, 1969; COLL, G., “Batalla de Portopí (del ciclo de la Conquista de Mallorca)”, en VV.AA., *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992; SUREDA, J., *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, Barcelona, 1989 o BARRAL, X., “Pintures del Palau Berenguer Aguilar de Barcelona”, en BARRAL, X., *Tresors artístics catalans*, Barcelona, 1994.

<sup>43</sup> Pese al escudo de la composición, aún hoy sin identificar.

<sup>44</sup> MARTINES, V., “Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval”, en *El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*, tom. 1, vol. 3, Zaragoza, 1996, pp. 347-356.

<sup>45</sup> *Alla fine, come piacque a-Dio, i Franceschi sconfissono il re d'Araona, e egli fu fedito duramente nel viso d'una lancia, e fu ritenuto e preso per le redine di suo cavallo. Il detto re con tutta la fedita ch'avea, fu accorto, e colla*

enemiga<sup>46</sup>. El miniaturista cayó en una grave falsificación histórica al afirmar que a raíz de esta herida, que nunca se produjo, Pedro III perdió la vida. Este ejemplo italiano, como ocurre también con el de la viga del palacio de la Ciudad Condal, evidencia que la ficción puede ilustrarse de manera convincente. La evocación de un acontecimiento imaginario, por más que no se tomara como una descripción de un suceso real, pretendía generar una empatía alusiva a las virtudes del soberano y a sus consecuencias en el pasado y en el presente. En el caso barcelonés este aspecto se centra sobre todo en la expansión política mediterránea que no sólo tuvo un profundo impacto en la sociedad, sino también en la retórica de la realeza aragonesa, como tan bien pudo constatar Cawsey<sup>47</sup>. La huella del episodio, que reflejaba la sobresaliente dignidad del soberano pese a no haberse celebrado el combate final, también se constata en la biografía de sus sucesores. Es muy significativo que Pedro IV, siguiendo el ejemplo de Pedro III, desafiase del mismo modo, en combate singular, a su hermano Jaime de Urgell, quien, en contra de los propósitos del rey, lideraba la Unión aragonesa<sup>48</sup>.

No pasaré por alto el hecho de que la viga barcelonesa, que exhibe una escena que nunca se produjo –aunque rememoraba un asunto político todavía por resolver–, se encuentra entre un conjunto de motivos decorativos que parecen referirse a las acciones militares ofensivas llevadas a cabo por el rey Pedro III en el mediterráneo central: Sicilia, como se ha visto, y también, sugerida con la viga que presenta la lucha contra un caballero musulmán, Ifriquiya o Marruecos, territorios que el soberano quería someter en vasallaje; todo ello complementado por el conjunto de embarcaciones que evocaría la flota de la Corona, tan imprescindible para dichas empresas de marcado carácter marítimo. Teniendo en cuenta la localización de las pinturas en un palacio de la calle Montcada, que enlazaba el barrio comercial de la Bòria con el marítimo de Vilanova del Mar, y a la luz de su programa iconográfico, conforme con los intereses de la Corona, me pregunto si esta techumbre podría haber pertenecido a la estancia de algún linaje relacionado con los acaudalados comerciantes del barrio del mar. Eran estos quienes traficaban con numerosas mercancías procedentes de ambos territorios y con las que tanto se beneficiaban. Recuérdese que, a partir del tratado de Agnani, firmado en el año que debe considerarse la fecha *post quem* de las pinturas, Jaime II no cesó en trabajar para el mantenimiento y la intensificación de la influencia catalana en el Magreb oriental. Añadamos que desde 1297 y hasta 1300 la flota catalana demostró su supremacía en el canal de Sicilia cons-

---

*spada tagliò le redine al suo cavallo, e diegli degli sproni, e uscì della pressa, e fuggì con sua gente; alla quale battaglia rimasono morti da C buoni cavalieri araonesi e catalani, e molti fediti. Lo re Piero tornato a Villafranca, non habbiendo buona cura della sua fedita, e per alcuno si disse ch'egli giacque carnalmente con una donna non essendo salda né guerita la piaga, onde poco appresso ne morio, a dì VIII del mese di novembre, gli anni di Cristo MCCLXXXV, e fu soppellito in Barzellona nobilmente. Nuova Cronica, di Giovanni Villani, edizione critica a cura di Giovanni Porta, 3 vols., Parma, 1991, Cap. CIII del libro 8°. La miniatura se recoge en la versión de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Fondo Chigi L VIII 296.*

<sup>46</sup> Soldevila constata esta confusión en otras crónicas gibelinas, como la de Primat, Guillaume de Nangis, la crónica de Saint Bertin, Ptolomeo de Luca, etc.: SOLDEVILA, F., *Grans cròniques*, notas al cap. CLIX.

<sup>47</sup> CAWSEY, S. F., *Reialesa i propaganda. L'eloqüència reial i la Corona d'Aragó, c. 1200-1450*, València, 2008, p. 27.

<sup>48</sup> *Nós vos diem que açò fets alment e falsa e com a gran traïdor que vós sots, e açò us entenem a combatre cors per cors, guarnit o menys de guarniment, o que en gonella vos ho combatrem ab coltells, e que us farem per la vostra boca mateixa dir que ço que havets fet havets fet desordenadament, e renunciarem a la dignitat reial que havem e a la e a la primogenitura, e us absolrem de la feeltat que ens sots tengut.* PEDRO IV, *Crònica*, cap. IV, 31.

tatando que, si bien la isla no pertenecía a la Corona, ésta se mantenía soberana del mar siciliano<sup>49</sup>. Creo que sería lícito interrogarse si, como ocurre con otras evidencias murales coetáneas de la Ciudad Condal<sup>50</sup>, nos encontramos ante un programa laudatorio que confirma la pujanza barcelonesa y el dominio de la Corona de Aragón a raíz de las ofensivas militares y diplomáticas emprendidas por sus reyes más inmediatos. Las pinturas de este artesonado evidenciarían, en última instancia, un claro interés de su promotor no sólo de proclamación propia, sino también de exaltación de la realeza en un momento especialmente proclive. A fin de cuentas, como se sabe, fue este un período de marcada afirmación institucional y monárquica<sup>51</sup>.

### *La imagen en los libros: precisión y potenciación discursiva en el reino de Mallorca*

La constatada función mnemotécnica que juegan algunas imágenes puede enriquecerse con otros contenidos que, más o menos veladamente, enriquecen y potencian su discurso visual. Un ejemplo representativo podría ser la compilación jurídica conocida como *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*<sup>52</sup>, código realizado (aunque inacabado) entre 1334 y 1341 a instancias de los *Jurats* de la Universitat de Mallorca a raíz de sus relaciones frías y tensas con el rey insular quien, por necesidades financieras, ponía en peligro la estabilidad de estos instrumentos privilegiados que tanto les favorecía (Fig. 2).

Ya la lectura del preámbulo constituye una declaración de intenciones: se realizaba el código *per haver memòria*<sup>53</sup> y, así, defender y reivindicar los derechos de esta institución. Urgell<sup>54</sup> llamó la atención sobre la mención de los monarcas, *los molts alts prínceps reys de Malorques*, quienes no sólo quedan diluidos entre los términos del preámbulo, sino también asimilados a *los molts impugnadors e pochos defenadors* de estos *privilegis, immunitats e franqueses* que pretendían conservarse, o mejor, reivindicarse, con la compilación. No obstante, resulta evocadora la manifiesta contraposición entre estas primeras líneas introductorias y el resto del manuscrito jurídico, donde el protagonismo del rey de Mallorca, en algunos casos también de Aragón<sup>55</sup>, resulta indiscutible a nivel textual e iconográfico. En principio y a la postre, el monarca es la principal fuente del derecho privilegiado<sup>56</sup>.

Dejando a un lado el aspecto literal, el repertorio figurativo del *Llibre dels Jurats*, realizado por Joan Loert en asociación quizás con otros artistas como Martí Mayo y Arnau Boas<sup>57</sup>, despliega

<sup>49</sup> SALRACH, *Països catalans*, p. 512.

<sup>50</sup> Como las pinturas de la calle Basea, las del Palacio Aguilar, o las del Palacio Real Mayor.

<sup>51</sup> A título ilustrativo, las cortes de Barcelona de 1283 tuvieron un marcado carácter económico al instituirse las constituciones *statuim encara*, expresamente dedicadas a mercaderes y hombres de las ciudades. Sobre los cambios institucionales llevados por Jaime II remito a HINOJOSA, J., *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*, San Sebastián, 2006, en especial pp. 259-284.

<sup>52</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. Còdex núm. 1. Reciente estudio en URCELL, R., (dir.), *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2010.

<sup>53</sup> Parte latina fol. 14r-14v; parte catalana fol. 223r-223v, conforme a URCELL, R., “Estudi arxivístic i codicològic”, en URCELL (dir.), *Llibre dels reis*, pp. 82-83.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 83.

<sup>55</sup> Como Jaime I y Alfonso III.

<sup>56</sup> Aunque también se recogen otras disposiciones.

<sup>57</sup> Consta que estos autores tenían una sociedad, para la que alquilaron un inmueble, que se disolvió hacia 1340. Esta sociedad podría estar relacionada con la ejecución del cartulario: LLOMPART, G. y ESCANDELL, I., “Estudi historicoartístic”, en URCELL (dir.), *Llibre dels reis*, p. 118.

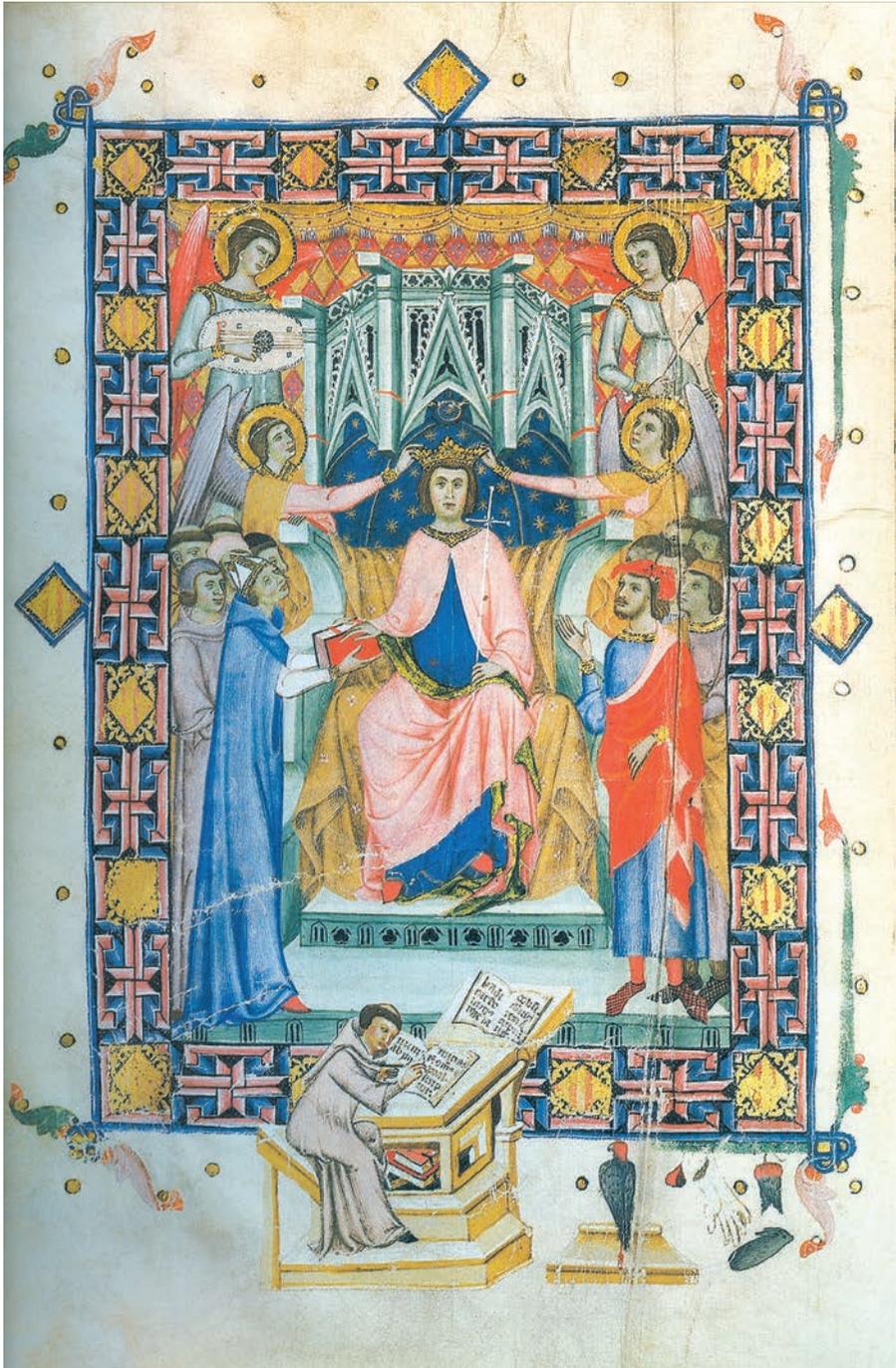


Fig. 2. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca, o Llibre dels Jurats, fol. 13v. Arxiu del Regne de Mallorca, Còdex núm. 1 (Palma de Mallorca). Hacia 1334-1341

una serie de miniaturas muy sugerentes si se tiene en cuenta el ambiente de confrontación en el que fueron realizadas. Al margen de las *drôleries* y de las abundantes iniciales, llama la atención, para el asunto que aquí atañe, la miniatura del frontispicio del fol. 13v que inicia la versión latina del compendio jurídico. Llupart y Escandell, los mejores conocedores de la iconografía del códice, han advertido recientemente que, con el fin de destacar que la otorgación y confirmación de privilegios era una prerrogativa real sólo asumida tras la ceremonia de coronación, el artista se vio impelido a crear una imagen *ex novo* que presentaba estos dos actos –otorgar y confirmar– que el monarca efectuaba, no obstante, entre un margen de tiempo a veces considerable<sup>58</sup>. Esta licencia, que se justificaría por el significado que se habría querido dar a esta imagen sin precedentes, viene acompañada por una supuesta falsificación: conforme a estos mismos autores, la presencia del soberano es un claro error histórico porque el rey nunca juraba personalmente, sino que era un miembro del *consell reial*, en general un caballero, quien lo llevaba a cabo<sup>59</sup>.

Ciertamente, puede extrañar que el protagonista sea el soberano, porque en el entorno áulico de la Corona de Aragón es posible encontrar imágenes en las que son delegados quienes consuman una actividad en nombre del rey, sea ésta de carácter litúrgico o gubernamental. Sirvan como ejemplos la inicial del fol. 72v del *In excelsis Dei Thesauris*<sup>60</sup>, de hacia 1276-1290, o las viñetas que, de 1292, encabezan los cinco *Capbreus* del Rosellón<sup>61</sup>, donde son funcionarios del poder ejecutivo (jueces en el caso de la compilación aragonesa, y el procurador del reino de Mallorca en el caso de los documentos roselloneses) quienes actúan en nombre del soberano siguiendo un esquema compositivo similar: a la derecha se desarrolla la acción y a la izquierda, donde se inicia la lectura de la escena y en compartimento autónomo, la autoridad máxima; esto es, la efigie del monarca que, con una iconografía que deriva a todas luces de un soporte de altísimo valor legal como es la sigilografía<sup>62</sup>, tiene el sentido de autorizar a quienes lo representan al tiempo que constata visualmente que hay quien vela por su buen comportamiento. Quizás en este punto resida la explicación para la creación de esta imagen *ex novo*: teniendo en cuenta que en el preámbulo del libro se asimila a los monarcas con los *molts impugnadors e pochos defenadors*, no sería lógico que se utilizara este esquema preexistente, por muy arraigado que estuviese en la memoria visual de los artistas, que estimulaba la percepción del soberano como buen gobernante.

<sup>58</sup> En el caso de Jaime III pasaron 11 años entre ambas ceremonias. Coronado en 1324, no confirmó los privilegios hasta su mayoría de edad. QUADRADO, J. M., “El códice de los reyes, o sea, el rey de los códices en el Archivo de Mallorca”, *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Artes*, vol. III, 10 (1886), p. 373. La coincidencia de dos actos en una misma miniatura tiene antecedentes remotos: recuérdese una de las miniaturas de la *Crónica Skilytzès*, con la coronación y la aclamación del emperador.

<sup>59</sup> La presencia de delegados que actuaban en nombre del rey era habitual, como demuestran los actos de vasallaje, por ejemplo.

<sup>60</sup> También conocido como *Vidal Mayor*. Paul and Getty’s Museum (Malibú), Ludwig, XIV, 4. Sobre esta miniatura, KAUFFMANN, C. M., “Vidal Mayor. Ein spanisches Gesetzbuch aus dem 13. Jahrhundert in Aachener Privatbesitz”, *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, 29 (1964), pp. 108-138. Citado en LACARRA, M. C., “Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico”, en VV.AA., *Vidal Mayor. Estudios*, Huesca, 1989, p. 123.

<sup>61</sup> De Argelès, Clayrà y Millàs, Saint Laurent de la Salauque, Colliure y Tautavel. Archivos Departamentales de Perpignan (Ms. B. 29-34). Todos muestran el momento en el que diversos terratenientes declaran sus posesiones y prestan juramento ante el procurador del reino de Mallorca: DURLIAT, M., *L’art en el regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1989.

<sup>62</sup> El tipo iconográfico ya se advierte en los sellos mayores de Pedro III de 1281.

Por otra parte, a tenor de la función última del código y de las circunstancias conflictivas y amonestadoras en las que fue creado, se podría conjeturar que nos encontramos, en realidad, ante una ceremonia de coronación y el consiguiente acto de dotación de privilegios más que del de confirmación, por lo que la falsificación quedaría descartada. Con esta lectura hipotética, quien estaría presente es el auténtico protagonista: el rey quien, fuente del derecho privilegiado, autoriza y, por tanto, sanciona el contenido del código que, una vez concluido, va a utilizarse en los sucesivos actos de confirmación.

Puede sorprender la suntuosidad y el esplendor con los que ha sido representada la ceremonia de coronación que, según expresión de Yarza, siguiendo una composición derivada de la *Maiestas* sienesa, roza la blasfemia aunque se adecua a las intenciones de la corona<sup>63</sup>. Damos por sentado que con esta iconografía se refrenda la sacralidad del rey y su valor sobrenatural, dimensión divina que se convirtió en objetivo casi obsesivo, invocando a Raynaud, de las monarquías medievales<sup>64</sup>. Sin embargo, quiero añadir algunas observaciones que pueden justificar la inclusión de una escena de estas características en este cartulario realizado en un momento en que los conflictos entre los promotores (quienes pugnaban por el mantenimiento de sus privilegios y franquicias) y la institución monárquica (quien los otorgaba y luego debía confirmarlos) habían llegado a su culmen.

No cabe duda de que esta imagen, donde son seres angélicos quienes coronan al rey, reafirma en primera instancia a la monarquía mallorquina, puesto que le da solidez y prestigio en un período especialmente crítico por las desavenencias con el rey de Aragón, quien ya había puesto en entredicho la legitimidad de los reyes insulares. Pero creo que también es posible leer esta imagen en clave de autoafirmación del propio organismo de los *Jurats* en el caso de aceptar que el monarca representado sea Jaime I, a quien se alude en las primeras líneas del texto<sup>65</sup>. Es cierto que el Conquistador nunca protagonizó una ceremonia de coronación. Sin embargo, se recordará que, tras la conquista, al tiempo que añadía a sus nuevas piezas sigilares la intitulación *Rex Maioricarum*, lo hacía, por vez primera, junto a los términos *Rex gratia Dei*<sup>66</sup>. No en vano, Jaime I había conquistado el reino insular con el constatado beneplácito de Dios Padre, quien había enviado a un delegado divino, san Jorge, para asistir a sus huestes. Por otra parte, y quizás sea más significativo, fue precisamente el Conquistador quien, mediante un privilegio fechado el 7 de julio de 1249 y emitido en Valencia<sup>67</sup>, instituía este organismo municipal que, a la postre, se regía por el régimen de la Carta de Privilegios y Franquicias otorgada

<sup>63</sup> YARZA, J., "La pintura española medieval. El mundo gótico", en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.), *La pintura española*, vol. I, Milán, p. 87.

<sup>64</sup> RAYNAUD, Ch., "La représentation du pouvoir dans le langage iconographique de l'enluminure française au debut du XV<sup>e</sup> siècle", *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*, 9 (1989), p. 152.

<sup>65</sup> Como interpretó DURLIAT, *Mallorca*, p. 256. Otros lo identifican con Jaime II o de Jaime III. La última hipótesis aboga por el rey de Mallorca a nivel genérico: LLOMPART y ESCANDELL, *Estudi*, pp. 134-135.

<sup>66</sup> SAGARRA, *Sigil·lografia*. MATEU, F., "Rex Aragonum. Notas sobre la intitulación real diplomática en la Corona de Aragón", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Herausgegeben von ihrem spanischen Kuratorium. Heindrich Finke (+), Wilhelm Neuss, Georg Schreiber. Gesammelte aufsätze zur Kulturgeschichte spaniens*, 9 (1954).

<sup>67</sup> Arxiu del Regne de Mallorca, Pergamins reials, Jaume I, núm. 10: URGELL, *Llibre dels reis*, pp. 77-78. En el *Llibre dels Jurats* figura: "Privilegi en què es concedeix als prohoms i a la Universitat de Mallorca que sis jurats puguin fovernar, administrar i regir tota l'illa, amb facultat d'eleger un consell". Texto latino: fols. XXIV-XXIII. Texto catalán: fols. XXV-XXII.

por este mismo rey en 1231<sup>68</sup>. ¿No habría que ver entonces aquí a don Jaime, como fundador, por la gracia de Dios, del nuevo reino cristiano insular, en el instante de otorgar los privilegios que instituían a los propios *Jurats*? Conforme a esta suposición, quizás no sea casual que sean seis los personajes que se ubican a su izquierda, acaso representación de los *sex iuratos*<sup>69</sup> que otorgaba el rey a los prohombres y a la Universidad de Mallorca, número que no se repite en el resto de figuraciones del código.

Por otra parte, en íntima relación con el instrumento textual, en concreto con la expresión *imperpetuum*<sup>70</sup>, creo que es posible explicar la enigmática presencia, en la miniatura, de los enseres de cetrería, tipo de cacería con aves rapaces que consta practicaron tanto Jaime II como Jaime III. Este, en sus *Lege Palatinae* promulgadas en 1337, establecía el oficio de halconero mayor y el de algunos subordinados<sup>71</sup>. Estos utensilios cinegéticos se encuentran en el mismo nivel que la efigie de Romeu des Poal, compilador del código. Me pregunto si no habría que ver en ellos un pretendido nexo de unión visual que procurase una asimilación entre el rey rememorado, Jaime I, primer soberano de Mallorca desde 1229 e instaurador de los *Jurats*, con el rey Jaime III, coetáneo a la ejecución de este manuscrito y quien debía, precisamente por estas disposiciones promulgadas por su antecesor, confirmar estos privilegios. Plantear esta hipótesis puede esclarecer otras implicaciones del código.

Así, como sucede con otras representaciones reivindicativas, como por ejemplo el más tardío *Liber Instrumentorum*<sup>72</sup> de la catedral de Valencia, el anacronismo de efigiar juntos a un rey del siglo XIII, conquistador de Mallorca y primer dotador de privilegios, y al compilador, que ejerció su cargo antes de mediar el siglo XIV a instancias de los promotores del código, explica el significado político de la imagen. Con esta representación se buscaba la legitimación y reafirmación del compromiso asumido por el primer rey de Mallorca. Ese mismo pacto debía ser respetado por sus sucesores, en concreto por Jaime III. A éste se alude con la presencia de los instrumentos de caza que, por su localización en la imagen, tienen que asociarse necesariamente al entorno regio coetáneo a la actividad pictórica de des Poal<sup>73</sup>. La imagen del soberano fue evocada en un plano distinto a la del compilador, con lo que se introduce un relato dentro de otro (o una representación dentro de otra representación). La representación fue claramente utilizada en favor del interés de los *Jurats* promotores del manuscrito. Nos encontramos, pues, ante una muestra más del poder extraordinario de las imágenes que, además de ayudar a propagar un ideal de gobierno, enriquecen los discursos textuales.

#### **PENSAR EN IMÁGENES COMO RECURSO LEGITIMADOR: LA FALSIFICACIÓN COMO INSTRUMENTO POLÍTICO**

*Lo sobrenatural en lo cotidiano: la promoción de san Jorge en el ámbito áulico*

Sabido es que el derecho de primogenitura fue suficiente para que los reyes de Aragón pudiesen ejercer sus tareas de gobierno sin protagonizar ninguna ceremonia de Coronación

<sup>68</sup> El documento fecha en 1 de marzo de 1231. *Idem.*, p. 77, n. 17.

<sup>69</sup> *Sis jurats* en texto catalán.

<sup>70</sup> *Totstemp*s en texto catalán.

<sup>71</sup> *Jaume III Rei de Mallorca: Lleis palatines*, Palma, 1991.

<sup>72</sup> ALEIXANDRE, F., "Liber instrumentorum", en *La luz de las imágenes*. vol. II. Valencia, 1999, p. 280.

<sup>73</sup> Estos elementos tienen que asociarse a un entorno nobiliario y principesco: LLOMPART y ESCANDELL, *Estudi*, p. 134.

en la que el Santo Padre, o un metropolitano en Zaragoza<sup>74</sup>, sancionara, ante los súbditos, su regia condición. En este sentido, el caso Jaime I resulta paradigmático. Su negativa a aceptar la renovación de la infeudación instaurada por su padre suponía la imposibilidad de protagonizar esta solemnidad que, al mismo tiempo, visualizaba el vínculo del poder real con el celestial a través del reconocimiento eclesiástico. Es cierto que el derecho de conquista, que se reduce a la afirmación de que la tierra es de quien la ha conquistado, supuso un medio de legitimación monárquica en los territorios recién adquiridos<sup>75</sup>. Sin embargo, no dudo en señalar la laicización que supuso este derecho porque, con él, los lazos de la monarquía con la divinidad eran inexistentes. Tampoco creo equivocarme si afirmo el deseo, por parte de la monarquía, de recuperar, o reestablecer, esta conexión. En mi opinión es significativo que, en los sellos abiertos por Jaime I tras las conquistas de Mallorca y Valencia, se declare verbalmente esta vinculación con lo sagrado. Como queda dicho, los términos *Dei gratia regis* circundaron la imagen mayestática del soberano por vez primera en la sigilografía del rey de Aragón<sup>76</sup>. Pero, ¿cómo podía justificar el soberano esta expresión ante la total ausencia de representantes eclesiásticos en su advenimiento al trono en estos reinos recién conquistados por los que se proclamaba rey por derecho de conquista?

Para explicarlo conviene recurrir a un hecho milagroso, que gozó de eco literario e iconográfico, y que tiene que ser entendido bajo un prisma legitimador derivado de los problemas de coronación: el auxilio que san Jorge brindó a Jaime I y a sus huestes durante las conquistas de Mallorca y de Valencia<sup>77</sup>. En un estudio reciente<sup>78</sup> puse de manifiesto que, en tanto que emisario y delegado de Dios Padre, su sacro auxilio no tenía otra función que la de sancionar y testificar, a modo de beneplácito, la autenticidad y legitimidad del derecho del rey don Jaime para ejercer su soberanía. De esta gracia, la relación de la institución monárquica con lo sagrado quedaba, por fin, reestablecida.

El eco iconográfico de este suceso quedó reflejado en la predela de un retablo que la nueva cofradía de san Jorge de Mallorca<sup>79</sup> encargó en 1468 a Pere Nisart (Fig. 3). Más interesante para este discurso es la obra atribuida a Marzal de Sax y realizada hacia 1410-1420<sup>80</sup> conocida como *Retablo del centenar de la Ploma*, cofradía de infantería constituida mediante privilegio otorgado por Pedro IV<sup>81</sup> y así bautizada en recuerdo a las tropas que, de Jaime I,

<sup>74</sup> Conforme a las disposiciones de Inocencio III recogidas en una carta de 1205. PALACIOS, B., *La coronación de los reyes de Aragón. 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*, Valencia, 1975, pp. 77-78.

<sup>75</sup> PALACIOS, B., “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada”, en *VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 274-296.

<sup>76</sup> Sí fue habitual en las signaturas diplomáticas: MATEU, *Rex Aragonum*, pp. 117-143.

<sup>77</sup> Este santo había participado en la toma de Huesca por Pedro I, pero la alusión a este suceso se incluye por vez primera en la *Crónica de San Juan de la Peña* compuesta a instancias de Pedro IV entre 1369 y 1372.

<sup>78</sup> SERRANO, M., “Art as means of legitimization in the Kingdom of Aragon: Coronation problems and their artistic echoes during the reigns of James I and Peter IV”, *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 5 (en prensa).

<sup>79</sup> Instituida en 1460 por Juan II, aunque existía, cuanto menos, desde 1420: LLOMPART, G., “Ideal caballeresco y escuela de esgrima en Mallorca en el siglo xv”, *Jerónimo Zurita. Cuadernos de Historia*, 29-30 (1976-1977), p. 151.

<sup>80</sup> MIQUEL, M., “El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 335 (2011), pp. 191-213.

<sup>81</sup> Redactó unos estatutos en los que resonaban los términos de Jaime I: BISSON, Th. N., *The Medieval Crown of Aragon: a Short History*, Oxford, 1986, p. 119 y D'ARCY, J. D., *The Knights of the Crown*, Woodbridge, 1987, pp. 279-287.



Fig. 3. Retablo del Centenar de la Ploma. *Panel central*. Victoria and Albert Museum (Londres). Hacia 1410-1420

asediaron Valencia<sup>82</sup>. Uno de sus paneles exhibe la ayuda de san Jorge en la batalla del Puig gracias a la cual, según la leyenda, el rey de Aragón conquistó Valencia. La crónica pinatense es el primer texto en mencionar este auxilio divino<sup>83</sup>, si bien especifica que el rey no participó en el combate<sup>84</sup>, por lo que su presencia en la escena constituye una evidente falsedad histórica. Serra explicaba esta inclusión por la mitificación que sufrió el Conquistador poco después de su fallecimiento<sup>85</sup>, mientras que Yarza<sup>86</sup> llamaba la atención sobre el compromiso de san Jorge en la guerra de los reyes contra los musulmanes que, en este caso concreto y conforme a la heráldica identificada, se concretiza con la conquista de Valencia. Por su parte, Molina<sup>87</sup> proponía, ante lo desacostumbrado de la imagen caballeresca de rey santo en el marco de la Corona de Aragón, que las representaciones que ostentaban el especial favor de san Jorge en las batallas contra el infiel fortalecían el protagonismo de la monarquía y, entre todos sus miembros, a Jaime I, el más poderoso, popular y rodeado ahora de una aureola beatífica. En este sentido, añadía, 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 santos<sup>88</sup>. Pero a esta hipótesis que evidentemente comparto, se debe asociar, necesariamente, el papel que jugó, con el objetivo de estrechar los vínculos con lo divino, la propia institución monárquica, entre cuyos miembros destacan Jaime I y Pedro IV.

Llama la atención el contraste entre la buena acogida social de esta tradición y el escaso eco que tuvo en el ámbito eclesiástico. Los prelados se mostraron reacios a reconocer estas creencias populares porque su vía de aprobación era otra. Desde el siglo XI el papado había contribuido a impulsar la autoridad de los monarcas. Los pontífices encumbraron a los soberanos como interlocutores privilegiados de las instancias eclesiásticas y, por ahí, en receptores de la legitimación que se derivaba de ser instrumentos de Dios para la expansión de la cristiandad<sup>89</sup>. No hay que olvidar que lo que se aceptaba es que san Jorge había socorrido al soberano para la toma de Mallorca y Valencia, precisamente los reinos en los que Jaime I se consideraba rey

<sup>82</sup> NARBONA, R., "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval", *Saitabí*, 46 (1996), p. 317.

<sup>83</sup> [...] *non tan solament ayudavan a él quando avía batallas con los moros, mas encara ayudavan a sus vasallos quando por él se combatian con los moros; porque se dize que como él avies enviado algunos nobles et caballeros en el regno de Valencia [...] en un pueyo qui agora es clamado Santa María del Puig et toda la morisma vinies contra ellos en la batalla, qui entre ellos fue muyt gran, les apareció Sant Jorge con muytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningún christiano no hi murió.* ORCÁSTEGUI, C., *Crónica de San Juan de la Peña, (versión aragonesa)*, Zaragoza, 1986, cap. 35, lins. 230-239.

<sup>84</sup> También señalado en ZURITA, *Anales*, lib. III, cap. XXVII.

<sup>85</sup> SERRA, A., "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, 41, XVII (2002), p. 25.

<sup>86</sup> YARZA, "La pintura española medieval", p. 104.

<sup>87</sup> MOLINA, J., "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio" *Analecta Sacra Tarraconensia*, 70 (1997), pp. 5-24.

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p. 5.

<sup>89</sup> Es ilustrativo LALIENA, C., "Guerra sagrada y poder real en Aragón y Navarra en el transcurso del siglo XI", en DESWARTE, Th. y SÉNAC, Ph. (Dirs.), *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, Turnhout, 2005, pp. 97-112.

por derecho de conquista y por los que no debía rendir sometimiento a nadie. En este sentido, parece lógico que la iglesia no reconociese dicho auxilio, del mismo modo que habría que sospechar, más bien, que en el origen de la leyenda se escondían los deseos de plasmar una justificación divina para suplantarse el reconocimiento eclesiástico que, en principio, se le exigía al monarca para ejercer su soberanía.

Ya se ha visto que a pesar de que las instituciones eclesiásticas no reconocieron este socorro y no apoyaron la difusión de este prodigio, las evidencias iconográficas indican que el milagro fue asumido y celebrado a lo largo del siglo xv. Además de las obras analizadas, lo evidencian otros ejemplos como el retablo dedicado a san Jorge de Xèrica, datado hacia 1423, o la desaparecida muestra en pergamino que pintó Gaspar Bonet en 1484<sup>90</sup>. Razones de extensión me impiden profundizar aquí sobre los otros mecanismos que la monarquía generó para contrarrestar la laicización de su poder, que culminó, a mi modo de ver, en tiempos de Pedro IV. La redacción del tantas veces aludido *Ceremonial de Coronación de los reyes de Aragón* hacía evidente, incluso iconográficamente, el carácter autocrático que se estaba dando a sí misma la monarquía al eliminar todo lo que podía enturbiar la imagen de su plena soberanía. Aunque no puedo justificarlo aquí con el detenimiento exigible, no es casual que sea precisamente en este momento cuando la sigilografía adopte unas imágenes mayestáticas cuajadas de referencias sacras; porque también aquí habría que ver una pretensión, por parte de la institución monárquica, de vincularse con lo divino sin la mediación eclesiástica<sup>91</sup>, y de ejercer como intermediarios privilegiados entre Dios y los hombres<sup>92</sup>. Recuérdese que los dos retablos, donde se mostraba, enseñaba, y se despertaba la empatía del espectador, y donde se transformaba lo maravilloso en cotidiano a través de una narración visual que se pretendía fehaciente, fueron encomendados por cofradías fundadas por los reyes. A través de las máquinas pictóricas se pretendería revivir los acontecimientos como si estuvieran sucediendo ante la audiencia, conforme a lo que Gombrich enunció como el “principio del testigo”<sup>93</sup>.

### *Las genealogías*

Como es bien sabido, más que procurar una verdadera imagen de los efigiados, la mayor parte de las imágenes figurativas incluidas en genealogías de los reyes de la Edad Media respondían a razones genealógico-institucionales<sup>94</sup>. El ámbito áulico de la Corona de Aragón ofrece

<sup>90</sup> Referencia en PUIG I CADAVALCH, J. y MIRET, J., “El Palau de la Diputació General de Catalunya”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, III (1909-1910), pp. 385-480.

<sup>91</sup> En cuanto a la utilización política de la imagen de culto, es clarificador el estudio de García Avilés que advierte que Alfonso X, tan piadoso como desconfiado con lo eclesiástico, consideraba las imágenes como válidos mediadores de comunicación con lo sagrado, por lo que no eran sino un medio para poner en duda la inevitabilidad del establecimiento clerical para mediar con lo divino y, quizás también, para enfatizar el estatus privilegiado del rey frente a sus nobles. Todo por falta de instrumentos similares a los de otras monarquías europeas que evidenciaban la sacralidad de la realeza: GARCÍA AVILÉS, A., “Este rey tenno que enos ídolos cree: imágenes milagrosas en las *Cantigas de santa María*”, en FERNÁNDEZ L. y RUIZ SOUZA, J. C. (dir.), *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María, vol. II, Códice Rico, Ms. T-1-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, pp. 523-559.

<sup>92</sup> En este proceso, el mecenazgo artístico aparece como fundamento esencial: PALAZZO, *L’Évêque*, en especial el capítulo II “l’art au service des évêques”, pp. 51-71.

<sup>93</sup> GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 2002 [1982].

<sup>94</sup> MARTINDALE, A., *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988, pp. 8-9.

algunos ejemplos de series dinásticas, algunas muy conocidas como la galería del salón del Tinell de Aloi de Montbrai cuya primera mención documental fecha en 1342<sup>95</sup>. De ella se ha destacado, ante todo, su función institucional, entre otras, como indicaba Verrié, la autocomplacencia y el interés por la tradición histórica, que Pedro el Ceremonioso, su comitente, se complacía tanto en subrayar al considerarse parte integrante de ella<sup>96</sup>. El valor moral, en sentido platónico<sup>97</sup>, que adquirirían estas esculturas vendría sancionado por ser foco de inspiración para sus sucesores, quienes verían en ellas modelos a seguir, a modo de *exemplum principis*<sup>98</sup>. De igual forma, recordaba Falomir<sup>99</sup>, se fortalecería el poder real, entonces condicionado por su política exterior encaminada a recuperar los territorios de Mallorca que el rey consideraba despojados del tronco principal de la dinastía aragonesa y de los que se sentía legítimo heredero<sup>100</sup>. No puedo profundizar, pero sí apuntaré un nuevo argumento que deriva del cometido principal del retrato en serie, que no es otra cosa que pensar en imágenes con el fin de mostrar, en términos monumentales, la continuidad de una institución, en este caso la monárquica, mediante la disposición serial. Al hilo de la suposición, recordaré que el año en el que esta genealogía se encargó, 1342, coincide con el momento en el que este mismo soberano encargó el *Libro de horas de María de Navarra*, parte de cuya iconografía alude, precisamente, a sus deseos de prolongación dinástica<sup>101</sup>.

<sup>95</sup> Transcrito en ADROER, A. M., *El palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1978, p. 32.

<sup>96</sup> VERRIÉ, F. P., “La política artística de Pere el Cerimoniós”, en *Pere el Cerimoniós i la seva època. Anuario de Estudios Medievales*, 24 (1989), p. 181.

<sup>97</sup> El principal interés de Platón por las artes se centraba, a nivel instructivo, en su aspecto moral y en su poder sobre la mente humana; como recordaba Gombrich, en *Utopía* se confunden las leyes de la estética con las de la política: GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Madrid, 2003 [2002], p. 11. Carderera recordaba de Cornelio Scipión que: “cuantas veces contemplaba los retratos y estatuas de sus antepasados, se inflamaba vehementísimamente su ánimo a las virtuosas acciones”. CARDERERA, V., “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”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1899, p. 202. Es llamativa la reflexión de Alfonso V: *res no tenia en menys stima que la glòria e la lahor del linatge*, aunque reconocía que *la laor aquella no era sua, mas de sos antecessors [...] Cascun rey deu procurar per si mateix atènyer glòria y no per la virtut dels seus antecessors*: BECCADELLI, *Dels fets*, lib. II: *Ab modèstia*.

<sup>98</sup> Como sería el caso de otras genealogías como la del Alcázar de Segovia que Alfonso X inició tras la reconstrucción del edificio. Las 38 estatuas de reyes y reinas de Oviedo, León y Castilla ilustrarían las nociones de legitimidad y de poder de la realeza, aunque quizás también estuviera detrás del proyecto su deber, como soberano, de preservar, defender y divulgar la buena fama de sus antepasados: FALOMIR, M., “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “pintor de corte” en la España bajomedieval”, *Boletín de Arte*, 17 (1996), p. 182, n. 13. También TORMO, E., *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916, pp. 17-29.

<sup>99</sup> Sus súbditos verían una representación del poder dinástico en un recinto emblemático al que tendrían acceso los grandes magnates del reino: FALOMIR, *Orígenes del retrato*, p. 180, n. 14.

<sup>100</sup> Esta voluntad guió la redacción de su crónica: *Nos [...] havem pensat e proposat que aquelles hajam o dejam en escrit posar e fer-ne llibre, no pas a jactància nostra ne llaor, mas per tal que els reis, succeïdors nostres, lligent en lo dit llibre, oint que diverses perills e multiplicades guerres de poderosos enemics nostres, per ferma esperança e fe, ab paciència ensems, que havem haüda en la gran bondat e misericòrdia del nostre Creador, havem passats e son-me estats deslliurats ab gran honor e victòria, prenguen eiximpli, que, en llurs tribulacions, deuen esperar e confiar en lo llur Creador, de qui vénen tots béns, victòries e gràcies e suportar e sofrir les dites tribulacions amb gran paciència que fa, segons mossèn sent Jacme en la sua Canònica la obra acabada e perfecta [...]*. PEDRO IV, *Crònica*, próleg, pár. 5.

<sup>101</sup> Su fol. 15v exhibe a la reina María en oración ante la *virgo lactans* en alusión a sus deseos de ser madre de un hijo varón que garantizase la sucesión dinástica: YARZA, J., “María de Navarra y la ilustración del libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana”, en *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, pp. 93-256.

Otras genealogías son menos conocidas. En la desplegada en el *Aureum Opus* de Alcira las iniciales que inauguran cada uno de los privilegios concedidos hasta Pedro el Ceremonioso tienen que entenderse como una verdadera saga dinástica ilustrada: arranca con Jaime I, asimilado como rey David<sup>102</sup> con el fin de glorificar, mediante el argumento del mito dinástico<sup>103</sup>, la estirpe regia en los territorios de Valencia. Quizás no es casual que fechen en el último tercio del XIV, momento cercano a las cortes de Pedro IV en Tarragona donde el Ceremonioso, entonces en conflicto abierto con el obispo y el capítulo de la catedral de la ciudad<sup>104</sup>, asimió al rey de Aragón con este soberano veterotestamentario<sup>105</sup>. Añádanse las iniciales del ya mencionado *Llibre dels privilegis del regne de Mallorca*. Aunque la galería de retratos que presentan sus folios –repetitiva y con evidentes afinidades físicas entre todos los protagonistas de la dinastía privativa<sup>106</sup>– no constituyen una genealogía propiamente dicha, sí reconozco en ella una velada saga monárquica con probables tintes reivindicativos conforme a la intencionalidad última del manuscrito. La secuencia fisonómica pretendería enlazar visualmente, como habría sucedido aunque con otro mecanismo en el frontispicio del fol. 13v, el primer rey de Mallorca con el último de ellos: procuraba asociar a Jaime I, que instituyó y concedió los privilegios de los *Jurats*, con Jaime III, renuente a confirmarlos. Parece muy probable que el creador, o creadores, del programa iconográfico del código pensase en una asimilación figurativa entre todos los miembros de la estirpe real allí dispuesta con la intención de, acentuando el parecido fisonómico entre el primer rey privativo y el último de ellos, redundar en el objetivo último de los promotores del código: el de legitimar la vindicación de continuidad de la concesión jurídica.

Más conocida, aunque sólo documentalmente, es la genealogía que debía ornar la espada de coronación que Pedro IV confió al platero valenciano Pere Bernés en 1360. Conforme al instrumento contractual, su hermosa vaina debía mostrar *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 Barcinona passats e la nostra*<sup>107</sup>. No tengo ninguna duda de que en el transcurso de este encargo tuvo mucho que ver la conquista, por las armas, del reino de Mallorca que, bajo el cetro del Ceremonioso, quedó definitivamente bajo

<sup>102</sup> Rey con el que se identificaba él mismo: *Nostre Senyor nos havia fet regnar al seu servií pus de seixanta anys, mes que no era en memoria, ne trobaria hom que negun rei, de David o de Salomó ençà, hagués tant regnat; e que amàs sancta Església; e en qual manera haviem haüda amor e dilecció generalment de tota nostra gent, e com nos érem honrat ab ella*. Jaime I, *Llibre dels feits*, p. 562. SERRANO, M., “La imagen como instrumento: el rey al servicio del código, el código al servicio del rey”, en *Libros con arte, arte con libros*, Cáceres, 2007, pp. 661-663.

<sup>103</sup> Luego escenificado en la entrada de Martín I en Valencia (1402). Expresaría la voluntad de afirmación política, considerada en continuidad con todo lo excelso de su estirpe, y el prestigio de la institución que representaba: MASSIP, F., *La monarquía en escena*, Madrid, 2003, p. 83.

<sup>104</sup> Graves conflictos que hallaron eco iconográfico y no sólo en la ciudad de Tarragona.

<sup>105</sup> Explicó que el rey David había tenido que probar su valor y su adecuación para la realeza antes de que Dios lo hiciese gobernar sobre Israel. Y señaló que, en las conquistas de sus predecesores, éstos se habían mostrado convenientes para su magisterio: *Parlaments*, p. 44 y pp. 47-48 según CAWSEY, *Reialesa*, p. 169.

<sup>106</sup> Se rompe en tres casos: Federico de Sicilia, Pedro de Portugal y Fernando IV de Castilla. Advertido también en LLOMPART y ESCANDELL, *Estudi*.

<sup>107</sup> Firmado en Tarazona el 28 de febrero de 1360. RUBIÓ, A., *Documents per a la història de la cultura catalana mig-aval (edició facsímil de l'any 2000)*, Barcelona, 1908 [2000], vol. I, doc. CXCIII, pp. 191-192.

el dominio del rey de Aragón. Tras la anexión del reino insular, *per justitia* conforme a don Pedro, el rey confirmaba y relanzaba el valor de esta arma defensiva que representaba desde antaño el derecho de conquista como base de la soberanía y que, con la decoración genealógica dispuesta sobre su vaina, adquiriría un claro sentido sancionador. Con esta espada ceremonial, Pedro IV lograba legitimar doblemente una problemática anexión: primero, a través del objeto *per se*; segundo, y de ahí su inclusión en este discurso<sup>108</sup>, mediante el recurso figurativo expresamente elegido para decorarla. A través de la iconografía esmaltada se mostraba, plásticamente, una línea dinástica continuista, sin interrupciones, y por tanto falsa, en los territorios donde el nuevo rey iba a ejercer su soberanía tras la solemne liturgia de la coronación.

Es posible rastrear la utilización de la imagen con idénticos tintes legitimadores en tiempos de los Trastámara, quienes no dudaron en utilizar el argumento genealógico con intención sancionadora en, entre otros espacios representativos, Santa María de Poblet. Con la llegada de sus despojos mortales, el panteón genealógico o familiar de la Casa de Aragón quedaba reconvertido en panteón regio de los reyes de Aragón donde ahora se incluían dos linajes distintos pero con lazos de consanguinidad, principio legitimador que Fernando I proclamó, insistentemente, a través de distintos mecanismos a lo largo de su gobierno<sup>109</sup>. La falta de espacio me impide desarrollar el asunto, pero no concluiré sin afirmar que la evolución de este conjunto funerario a partir de la llegada de la rama castellana sólo puede comprenderse en su totalidad si se tiene en cuenta la relación, confusa a veces, de las nuevas tumbas con las preexistentes. Sólo a través de este análisis emergerá la compleja concepción política que estos monarcas concretizaron a través de estas imágenes. Sepulcros y efigies vuelven a constatar la efectiva utilización de falsas historias con proposiciones certeras y, por tanto, corroboran el dominio visual y la utilización de imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón en el epílogo de la Edad Media.

<sup>108</sup> Más detalles en SERRANO, “Art as means of legitimization” (en prensa).

<sup>109</sup> MASSIP, F., “Imagen y espectáculo real en la entronización de los Trastámara (1414)”, en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas, vol. III, Zaragoza, 1996, pp. 372-386; y MASSIP, F., *A cos de Rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d’Aragó*, Valls, 2010, pp. 97 y sig.

