ARTISTAS Y OBRAS ENTRE LA CORONA DE ARAGÓN Y EL REINO DE FRANCIA

Francesca Español Bertran
Universidad de Barcelona

La documentación artística de época gótica en los territorios de la antigua Corona de Aragón[1], registra la presencia de artistas franceses en determinadas empresas y subraya su importante papel en la introducción del nuevo modelo formal en torno a 1300. En contraste con lo que acontece en los reinos del occidente peninsular, tanto en Aragón, en área catalana, como en Valencia y en el ámbito de lo que será el efímero reino de Mallorca, el siglo XIII es un período inmerso aún en la tradición tardorrománica. La irrupción a partir de 1300 de un número elevado de artífices foráneos modificará esta situación y determinará el cambio de rumbo acreditado por una serie de proyectos emblemáticos, algunos de ellos impulsados directamente por la monarquía[2].

Si se revisa el desarrollo artístico posterior, el protagonismo áulico y la mirada de sus miembros hacia el reino de Francia, de donde proceden obras y maestros, cobra gran relevancia. Esta no fue la única vía que favoreció la asimilación del modelo gótico septentrional, puesto que a la luz de los documentos la actuación de otros agentes culturales reviste similar trascendencia. No obstante, el valor de los primeros, radica en el carácter ininterrumpido de su actuación en este campo a lo largo de dos siglos. De su mano, lo francés se incorpora a los territorios que gobiernan y esta influencia se registra tanto en la esfera artística como en otros

[1] En nuestro trabajo nos hemos servido de una serie de diplomatarios culturales que citaremos de forma abreviada desde ahora. A saber: J. Coroleu, *Documents historichs catalans del sigle XIV. Colecció de cartes familiars,* Barcelona, 1889. Desde ahora: Coroleu, Documents; H. Finke, *Acta Aragonensia,* 2 vols, Berlin-Leipzig, 1908. Desde ahora: Finke, *Acta*; J. Rius Serra, "Més documents sobre la cultura catalana medieval", *Estudis Universitaris Catalans,* XIII, 1928, pp. 135-170. Desde ahora: Rius Serra, *Més documents;* A. Rubió y Lluch, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval,* 2 vols. Barcelona, 1908-1921. Desde ahora: Rubió y Lluch, *Documents*; J. Vielliard, «Nouveaux documents sur la culture catalane au Moyen Age», *Estudis Universitaris Catalans,* XV, 1930, pp. 21-40. Desde ahora: Vielliard, *Nouveaux documents;* A. López de Meneses, «Florilegio documental del reinado de Pedro IV de Aragón», *Cuadernos de Historia de España,* XIII, 1950, pp. 181-190, XIV, 1950, pp. 183-197, XV, 1951, pp. 170-179, XVI, 1951, pp. 160-171, XVII, 1952, pp. 167-176, XVIII, 1952, pp. 161-172, XIX, 1952, pp. 165-172, XX, 1953, pp. 185-173, XXI-XXII, 1954, pp. 348-354; XXIII-XXIV, 1955, pp. 348-354, XXV-XXVI, 1957, pp. 343-347. Desde ahora: López de Meneses, *Florilegio documental;* A. López de Meneses, «Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,* V, 1952, pp. 668-771. Desde ahora: López de Meneses, *Documentos culturales;* J. Mª Madurell Marimón, «Documents culturals medievals (1307-1485)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* XXXVIII, 1979-1982, pp. 301-473. Desde ahora: Madurell, *Documents*; P. M. de Barcelona, «La cultura catalana durant el regnat de Jaume II», *Estudis Franciscans,* 91, 1990, pp. 213-295; 92, 1991, pp. 127-245, pp. 383-492. Desde ahora: Barcelona, *La cultura catalana.* Los trabajos que reúnen documentación sobre un reinado específico los citaremos en cada caso.

[2] Una panorámica sobre esta cuestión en: F. Español, *El gòtic català,* Barcelona-Manresa, 2002, pp. 39-66. M. Miquel Juan, "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales,* 33-2, 2003, pp. 781-814.

ámbitos que se interrelacionan con ella, se trate de la moda, o de la cultura literaria.

Obras importadas

Los enlaces matrimoniales entre las respectivas casas reales fueron frecuentes[3], singularmente en el siglo XIV, favoreciendo la llegada de objetos suntuosos como parte de los ajuares o como presentes[4]. Esto último, con motivo de las estrenas ofrecidas para festejar el año nuevo. Por este medio, los parientes peninsulares pudieron conocer tanto las innovaciones técnicas surgidas en territorio francés, como las formales incorporadas al campo de la plástica. Por otros cauces llegaron también las novedades arquitectónicas.

Las manufacturas de origen septentrional han dejado un importante rastro en los inventarios de bienes del entorno áulico. Entre los objetos que pertenecieron a la reina María de Navarra (†1347), primera esposa de Pedro el Ceremonioso, por ejemplo, abundan las realizaciones en plata marcadas con el punzón de París[5] y otro género de complementos *a la manera de França*[6]. Lo propio ocurre con reinas y princesas que la preceden o la suceden como Blanca de Anjou (†1310), esposa de Jaime II[7], o Matha de Armanyac (†1378)[8] y Violante de Bar (†1431), que lo fueron de Juan, primogénito del Ceremonioso, cuan-

[3] Un panorama general en: R. Olivar Bertrand, *Bodas reales entre Francia y la Corona de Aragón. Política matrimonial de los príncipes de Aragón y Cataluña con respecto a Francia en el siglo XIV*, Barcelona, 1947. Se estudian casos concretos en: J. R. Castro, "El matrimonio de Pedro IV de Aragón y María de Navarra", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, III (1947-48), pp. 55-156. J. Mª MAdurell i Marimon, "Les noces de l'Infant Joan amb Matha d'Armanyac", *Estudis Universitaris Catalans*, XIX, 1934, pp. 1-57. M. M. Costa, "Joanna d'Aragó (1344-1384)", *Estudis d'Història Medieval*, VI, 1973, pp. 139-209, especialmente pp. 154-168 y apéndice.

[4] La duquesa de Berry y el conde de Armanyac, por ejemplo, envían sortijas a la infanta Matha casada con el futuro rey Juan I (A. L. Javierre de Mur, *Matha de Armanyach, duquesa de Gerona*, Madrid, 1930, pp. 69-70). El Duque de Berry objetos de oro con esmalte opaco (en *ronde bosse*). Los analizamos en capítulo aparte.

[5] En el inventario de bienes levantado a su muerte en 1347, constan piezas marcadas en Aviñón, en Verona, en Perpiñán y Mallorca, en Barcelona, Zaragoza, Valencia y Gerona. Aparte los objetos pertenecientes a una completa vajilla de plata que ostentan la marca de París, se registran diversos vasos litúrgicos y ornamentos de la capilla privativa de la reina (cáliz y patena) con ese mismo punzón. Destaca entre ellos lo que se identifica como una cabeza de plata, con los cabellos dorados "hecha a la francesa", unos términos que parecen referirse a un torso-relicario que un inventario posterior de su hija Juana identifica como torso masculino. Aunque no consta su punzón, tiene que tener ese mismo origen la flor de lis de oro adornada con zafiros (4) y rubíes (18) aparte las esmeraldas (15) y las perlas grandes (24) Publica el documento: F. Idoate, "Inventario de los bienes de la Reina Dª María, esposa de Pedro IV, Rey de Aragón", *Príncipe de Viana*, VIII, 1947, pp. 417-435. El rastro de algunas de estas piezas se sigue en el testamento y en los inventarios de bienes de una de sus hijas, la infanta Juana, de 1360 y 1385. Estudian estos documentos: A. L. Javierre de Mur, "Testamento y codicilio de la Infanta Juana de Aragón", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VI, 1956, pp. 449-466; X. de Salas, "Inventari de bens mobles de l'Infanta Joana", *Analecta Sacra Tarraconensia*, VIII, 1932, pp. 117-126. P. Sanahuja, "Mobiliari de la Infanta Joana filla de Pere III", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XII, 1936, pp. 165-172.

[6] Se catalogan como tales una bolsa de hilo de oro y diversos broches de oro que se registran como bienes de la reina, ya fallecida, en un inventario de 1356. Rubió y Lluch, *Documents* I, p. 172, 177, doc. CLXXIII.

[7] Publica el documento: J. E. Martínez Ferrando, *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*, Barcelona, 1948, vol. II, doc. 57, referencias vol. I, p. 16. En él se registra el relicario que le había regalado su hermano mayor, canonizado poco después, San Luís de Tolosa. También poseyó reliquias del cuerpo de María Magdalena, descubierto por su padre en 1279-1280. Las cedió a Santes Creus, con su capilla, dando origen a un culto muy dilatado y "popular" en el monasterio (Cf. I. Companys i Farrerons, J. Virgili y Gasol, "La capella i confraria de Santa Maria Magdalena al Monestir de Santes Creus, durant l'abadiat de Pedro de Mendoça", en *El retaule de Santa María Magdalena de Santes Creus* <catálogo de exposición> Tarragona, 1977, pp. 70-109. La tercera esposa del Ceremonioso también poseyó numerosos enseres y objetos de lujo de origen francés: M. Anglada Cantarell, M. A. Fernández Tortadés, C. Petit Cibiriain, *Els quatre llibres de la reina Elionor de Sicilia a l'Arxiu de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1992, múltiples referencias.

[8] A. L. Javierre de Mur, *Matha…,* p. 60. Entre sus posesiones destaca una copa francesa, esmaltada, de caprichoso diseño.

do aún era infante y ya como rey. Como veremos, en época de esta última, llegaron a la corte aragonesa desde París, diversos ejemplares de los suntuosos esmaltes opacos aplicados sobre labores de oro que, por las fechas en que se documentan, constituyen una primera avanzadilla de esta técnica en ámbito hispánico[9].

Las cartas privadas y las relaciones de los embajadores enviados a Francia durante los siglos XIV y XV, son bien elocuentes de las alianzas que surgieron de estos enlaces matrimoniales. Ante la legación que visita a Luis XI en 1463-1464, el monarca francés se proclama catalán e invoca sus antecedentes familiares: *sa gran mera era filla de la reyna Violant, muller del rey Joan, la qual nasqué en Barcelona a que axí és cathalà, e ha a curar dels fets de Cathalunya*…[10]. En una misiva a su esposa Violante de Bar en 1390, Juan I, uno de los personajes aludidos en el párrafo anterior, le recuerda los términos afectuosos con los que su homónimo francés se ha referido a él, *com lo rey de França en tots sos dits e gets se demostrà fort amich e ben volent nostre,* según le traslada *Johan de la Tenor que és vengut de París*[11].

Por vía epistolar se comunican nacimientos, muertes y se informa de las novedades a mucha distancia[12]. La muerte de los miembros de la familia política francesa determina el uso de vestidos de luto en la corte aragonesa o la celebración de solemnes funerales de estado[13]. Las cartas son también el vehículo por medio del cual se reclaman personas, animales y productos de toda índole[14]. Los libros circularon frecuentemente de norte a sur (y ocasionalmente en dirección contraria) en época de Juan I y Violante de Bar, y el rastro de este trasiego permanece indeleble en los documentos custodiados en el Archivo Real.

Si se trata de establecer el peso y los cauces por los que transita esta influencia artística a lo largo de los siglos XIV y XV, no podemos dejar de lado que Francia a lo largo del Trescientos acoge cortes de naturaleza dispar pero igualmente importantes: París y Aviñón, entre ellas. De ambas, la papal, favoreció el mestizaje de tradiciones artísticas muy diversas, pero fue a su vez un importante centro en la redistribución de manufacturas de lujo[15]. Los integrantes

[9] Remitimos al apartado consagrado a esta producción en este mismo trabajo.

[10] J. Mª Madurell Marimón, "Embajada catalana a Luís XI (1463-1464). (Notas para su estudio)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1967-1968, pp. 241-242.

[11] E. Martínez Ferrando, *San Vicente Ferrer y la Casa Real de Aragón*, Barcelona, 1955, doc. IX, pp. 139-140.

[12] Cf. *La circulation des nouvelles au Moyen Age,* (XXIVe congrès de la SHMES, Avignon 1993), Paris, 1994.

[13] La infanta Matha viste luto por el Conde de Armanyac, su hermano (Cf. A. L. Javierre de Mur, *Matha…,* p. 67), en 1380 se celebra funeral por el rey de Francia Carlos V en la sala del palacio mayor de Barcelona. Publican el documento: D. Girona Llagostera, "Itinerari de l'Infant Joan, fill de Pere III. 1350-1387", *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (València 1923) vol. II, Valencia, 1923, p. 487, doc. 499. López de Meneses, *Florilegio documental*, doc. LXXXII. Violante de Bar anuncia a sus familiares la muerte del delfín y la del rey, su esposo, a su padre el Duque de Bar en 1396 (Coroleu, *Documents,* pp. 144-145, 150-151). Se publican otros documentos de este género en: S. Sanpere y Miquel, *Les damas d'Aragó*, Barcelona, 1879, pp. 106-242. P. Bofarull, "Generación de Juan I de Aragón", *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 1898, pp. 289-366.

[14] J. Vielliard, L. Mirot, «Inventaire des lettres des rois d'Aragón à Charles VI et à la cour de France, conservées aux Archives de la Couronne d'Aragon à Barcelone», *Bibliothèque de l'Ecole des Chartres*, 103, 1942, pp. 99-150, esp. p. 107, doc. 9, 110, doc. 20, p. 119, doc. 66, p. 128, docs. 107-108, p. 132, doc. 123, p. 134, doc.135. J. de Bofarull, "Antiguos y nuevos datos referentes al bibliófilo francés Juan de Francia, Duque de Berry", *Revista de Ciencias Históricas*, V, 1887, pp. 23-60.

[15] Un aspecto que pone de manifiesto la documentación artística dada a conocer en los estudios de: R. Brun, "Notes sur le commerce des objets d'art en France et principalement à Avignon à la fin du XIVe siècle", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 95, 1934, pp. 327-346. L. H. Labande, *Les primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, vol. I, Marseile 1932. M. Roques, *Les peintures murales du*

del brazo eclesiástico vivieron o acudieron a la ciudad por razón de sus visitas *ad limia* y sus estancias determinaron la llegada a los territorios de la Corona de todo género de objetos, desde libros a ornamentos litúrgicos. Los ejemplares de la importante biblioteca del maestro de Rodas, Juan Fernández de Heredia, uno de los personajes radicados en Aviñón durante la segunda mitad del XIV que se cuenta entre los bibliófilos más relevantes del momento, son buen ejemplo de ello[16]. En el caso del monasterio de Gerri la Sal, su ajuar se vio incrementado hacia 1362-1363 a raíz de una de estas adquisiciones[17]. También pudo recurrirse a Aviñón para restaurar piezas de orfebrería, según lo confirma la noticia referida a una cruz perteneciente a la catedral de la Seu d'Urgell destruida a finales del siglo XIII y ya de nuevo *in situ* el año 1326[18]. Estas piezas se han perdido en su mayor parte, pero los ejemplares que restan permiten evaluar su calidad de ejecución y diseño. Tiene ese origen el cáliz de plata dorada adornado con esmaltes traslúcidos, ofrecido por el maestre Juan Fernández de Heredia a la colegiata de Caspe, donde dispuso su enterramiento, y las piezas que pertenecieron al papa Benedicto XIII (entre ellas el báculo custodiado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid) o la copa de la parroquia de Traiguera[19] .

Cáliz con punzón de Aviñón (finales siglos XIV). Iglesia de Traiguera, Castellón.

La monarquía se benefició de este estado de cosas y constan adquisiciones regulares de manufacturas suntuosas desde la época de Jaime II[20]. Aviñón también estaba en disposición de proporcionar una rica capilla para el ajuar matrimonial de una infanta. En 1356 se planteó adquirir en ella la de Juana, la hija de Pedro el Ceremonioso y su primera esposa, María de Navarra[21]. Desde la ciudad papal llegaron libros y objetos litúrgicos para las capillas

Sud-Est de la France. XIIIe au XVe siècle, Paris, 1961.

[16] Sobre el personaje y su biblioteca: J. M. Cacho Blecua, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza 1997 y los trabajos reunidos en: A. Egido, J. Mª. Anguita, eds. *Juan Fernández de Heredia y su época*, Zaragoza, 1996.

[17] I. M. Puig i Ferreté, *El monestir de Santa María de Gerri (segles XI-XV),* vol. II, Barcelona, 1991, p. 269, doc. 391.

[18] En la cita que utilizamos se habla del mismo dato en relación a Aviñón y Montpellier y no hemos podido verificarlo. Lo proporciona: P. Pujol Tubau, *Obra completa*, Valls d'Andorra, 1984, p. 592, nota 2.

[19] Se estudian en: J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España 1300-1700,* <catálogo de exposición>, Madrid, 1997, pp. 51-57, núm. cat. 5 a7.

[20] En época de Jaime II se adquieren en Aviñón ornamentos litúrgicos en diversas ocasiones (Barcelona*, La cultura catalana*, p. 427, doc. 380; pp. 430-431, doc. 385). Durante el reinado del Ceremonioso y en los de sus hijos Juan I y Martín el Humano llegan desde la ciudad o se encargan en ella diversos tapices en 1347 y 1356 (Rubió y Lluch*, Documents,* I, p. 141, doc. CXXXV; pp. 170, doc. CLXXI) libros litúrgicos en 1350 y 1386 (*Ibidem*, p. 149, doc. CXLVI; pp. 342, doc. CCCLXXX) o frontales de altar en 1404 (*Ibidem*, p. 374, doc. CCCLXXXIX).

[21] M. M. Costa, *Joanna…,* p. 193, doc. 1. En el documento se enumeran indumentos sacerdotales, de altar, y diversos vasos litúrgicos, un portapaz, además de sendos candelabros, todo en plata; también un misal.

[22] Adquisición en 1352 de un tapiz para la capilla portátil, además de una cruz que un inventario real posterior

del rey[22], también diversos tapices de los ejemplares que conformaron la colección áulica[23], y lujosos complementos de indumentaria, como la cinta francesa adquirida en 1350[24].

Cuando se proyecta la adquisición de estos objetos suntuosos, suelen barajarse dos opciones alternativas: Montpellier o Aviñón. Ambas ciudades fueron importantes centros artísticos de la Francia meridional y destacaron durante el Trescientos en el campo de la orfebrería[25]. Muchos inventarios vernáculos acreditan el impacto de estas realizaciones cuando la platería local aún no ha despuntado. Los bienes registrados a la muerte del gerundense Dalmau de Pontons, al servicio de Jaime II en diversas misiones diplomáticas[26] o de Bernat de Fonollar, señor de Sitges[27], documentan un número elevado de realizaciones marcadas con el punzón de Montpellier.

El papa, por su parte, ofreció objetos suntuosos a los miembros de la familia real que visitaron la ciudad en distintos momentos del siglo XIV[28]. Disponemos de estos datos en relación a los integrantes del séquito que acompañaba a Pedro el Ceremonioso en su segundo viaje realizado el año 1355[29] y fue agasajado de forma similar Martín el Humano al recalar en la corte papal en 1397, a su regreso a la península, desde Sicilia, para suceder a su hermano Juan I[30].

registra (Coroleu, *Documents,* pp. 45, 64).

[23] Sobre las sucesivas compras de tapices para el tesoro real: M. Olivar, *Els tapissos francesos del rei en Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1986. Sobre la presencia de estas manufacturas en Aviñón: D. Vingtain, «Les tentures du Palais des Papes au XIVe siècle», en *Histoires tissées*, <catálogo de exposición>, Avignon, 1997, pp. 127-136.

[24] Coroleu, *Documents*, p. 49.

[25] Es lo que parece justificar el número elevado de plateros domiciliados en Aviñón: B. Guillermain, *La cour pontificale d'Avignon 1309-1376. Etude d'une société*, Paris, 1966, p. 673. Si se comparan los datos fiscales de Toulouse y Avignon a finales del XV se registran 20 plateros en la primera contra los 50 de la segunda, una proporción que resulta muy elocuente. Analiza piezas surgidas de estos talleres: E. Taburet-delahaye, "L'orfèvrerie au poinçon d'Avignon au XIVe siècle", *Revue de l'Art*, 108, 1995, pp. 11-22.

[26] Se trata de las piezas de una vajilla de plata. El inventario data de 1321 y lo publica J. Rius Serra, *Miscelánea…,* pp. 181-182, doc. 1.

[27] Para este inventario: A. Batlle, C. Pares, "El castell de Sitges a la mort de Bernat de Fonollar (1326)", *Fortaleses, torres, guaites i castells de la Catalunya medieval*, ("Acta Mediævalia" Annex 3) Barcelona, 1986, pp. 153-177.

[28] Los viajes se realizaron en 1339 y en 1355. Cf. R. Tasis, "La vida del rei", en *Pere III*, Barcelona, 1961 (2ª ed.) pp. 57, 59, 160. El papa, en el segundo, regaló una copa suntuosa al rey *(Die XXVI mensis decembris… extracta fuerunt de thesauro magne turris unus ciphus auri cum pede et supercupo esmalhato et una chopina auri esmalhata cum perllis grossis, saphiris, balasiis et aliis lapidibus pretiosis, quod dom. Noster Pape dedit Regi Aragonum)* un retablo a la reina Eleonor *(tabernaculum beate Marie argenti deaurati et esmalhati cum crucifixo in superiore parte quod dominus noster misit Regine Aragonum, ponderis XXIX march. V. une cum dimidia argenti. Et fuerun ibi posite plures reliquie de Turri inferiori)* y entregó a un infante: *una chapina argenti esmalhati et laborati…quod dominus noster dedit infanti Alfonso filio infantis Petri de Aragonum facto milite per dom. Regem Aragonum in die Nativitatis Domini in capella domini nostri Pape.* También constan otros obsequios a los miembros del séquito. Publica estos datos J. Rius Serra, *Miscelánea*…, p. 183, doc. 2. Sobre estas visitas reales también: B. Guillermain, *La cour pontificale…,* pp. 517-518.

[29] pere iii, el cerimoniós. *Crónica*, A. Cortadelles, J. N. Hillgarth eds., Barcelona, 1995, pp. 79-81.

[30] El papa le ofreció a Martín la rosa de oro y también una importante reliquia de la Vera Cruz. Probablemente sea también resultado del viaje la presencia del bonete de Pedro de Luxemburgo entre las reliquias del tesoro real, poco tiempo después. Dos fuentes relatan la visita: M. de Alpartil, *Crónica Actitatorum temporibus Bendicti Pape XIII,* J. A. Sesma, M. M. Agudo eds., Zaragoza 1994, p. 25. También la crónica de Bertrand Boysset. Esta última se trascribe en: S. Puis i Puig, *Pedro de Luna, último papa de Aviñón,* Barcelona, 1929, pp. 53-54, nota 5. En el apéndice XI, p. 452 se transcribe la donación papal. Sobre la estancia real más datos en: *Ibidem*, págs. 53-56. También trata esta cuestión: A. Torra, "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón* (Jaca 1993), tom. I, vol. 3, Zaragoza, 1996, pp. 500 y 514-515. Asimismo: F. Español Bertran, "El Tesoro Sagrado de la Corona de Aragón", *Maravillas de la España medieval* <catálogo de exposición>, I. Bango dir., León, 2001, pp. 269-293. El papa también obsequió a Martín con una: *copa de madre cum pede de auro coperte cum tribus margaritis in summitate et uno saphiro pro rege Aragonum* (J. Rius Serra, *Miscelánea…,* p. 187, doc. 5).

Aviñón incluso pudo actuar como centro redifusor de artífices y destaca en este sentido el caso de un miniaturista activo en tierras catalanas durante la primera mitad del XIV. Su nombre, *Johannes Anglicus*, proclama un origen insular, pero llega a Cataluña tras haber recalado por un tiempo en Aviñón y se instala en Lérida donde se le documenta en 1335, 1347 y 1348[31]. En la ciudad se ha creado en 1300 la primera universidad de la Corona de Aragón y atraídos por ella llegan copistas y miniaturistas. *Johannes Anglicus* ejecuta allí, en fecha indeterminada, un ejemplar de lujo del "Breviario de Amor" de Matfre Ermengaud. El manuscrito se conserva en San Peterburgo, en la Biblioteca Nacional de Rusia, y un explícito colofón proclama su procedencia: *Johannes de Avigniona, nationis Inglicorum, scripsit hunc librum in civitate Ilerdensi*[32].

Por lo que respecta a París, las embajadas enviadas al rey de Francia y los desplazamientos por razón de estudios, fueron la ocasión para adquirir estas mismas manufacturas, como sucede con los tapices[33]. La documentación de cancillería registra la presencia de códices litúrgicos de ese mismo origen en manos de la familia real aragonesa desde fechas muy tempranas[34]. Entre otros, una serie de biblias y libros de horas que poseyeron Pedro el Grande, la reina Blanca de Anjou o el infante Juan de Aragón, patriarca de Alejandría y arzobispo de Toledo y Tarragona. En época de Jaime II también llegan desde la capital francesa libros de medicina y durante el reinado del Ceremonioso, crónicas históricas y textos literarios, aunque, en este caso, desconocemos si corresponden a ejemplares iluminados[35].

No obstante, estas importaciones se acrecientan con la primogenitura del infante Juan y con su acceso al trono y es consecuencia directa de las relaciones familiares que propiciaron sus sucesivos matrimonios. Como veremos en el apartado que dedicamos a este período, aunque aparentemente de los diversos códices de lujo documentados no sobreviven más que algunos ejemplares, la fluida relación epistolar que se estableció por entonces con los miembros de las casas de Armanyac y Bar, con el rey de Francia o con el duque de Berry, al tiempo que con el conde de Foix, ayuda a evaluar el alcance que tuvo este intercambio entre la Corona de Aragón y la Francia septentrional (o la meridional), si bien no todos eran códices lujosos y muchos de ellos o están por identificar o se han perdido.

No es el caso de la espléndida biblia glosada en once volúmenes que pertene-

[31] Dimos a conocer estas referencias inéditas en: F. Español Bertran, "La catedral de Lleida: Arquitectura y escultura trecentistas", en: *Congrés de la Seu Vella* (Lleida 1991), Lleida, 1991, pp. 181-213, esp. 198-199, nota 205.

[32] Sobre este punto vid. F. Español Bertran, *El gòtic...*, pp 174-176.

[33] Véase el trabajo de M. Olivar citado en la nota 23 .

[34] Compila muchos de estos datos: I. Escandell Proust, "Los libros a través de la documentación de la Cancillería real de Jaime II de Aragón (1291-1327)", en: M. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico, eds., *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 327-335. Analiza la miniatura en Cataluña en estos años: I. Escandell Proust, "Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336), en: J. Yarza ed. *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, 2007, pp. 95-143. Véase la nota que sigue.

[35] Noticias sobre libros franceses en el archivo real o petición de ejemplares para consulta o copia en: Rubió y Lluch, *Documents*, I, pp. 114-115, doc. XCVII (libro de ejemplos); pp. 117-118, doc. CI (Melidux, Crónicas de los reyes de Francia, 1339); pp. 118-119, doc. CIII (bel libro francés, 1339); pp. 126-127, doc. CXIV (Gestorum, 1343); pp. 196-198, doc. CC (Crónicas de los reyes de Francia, 1361); p. 228, doc. CCXXXVI (libro francés no especificado, 1370); pp. 231, doc. CCXXXVIII (libro francés no especificado, 1371); pp. 231-232, doc. CCXXXIX (libro francés no especificado, 1371); Rubió y Lluch, *Documents*, II, p. 21, doc. XXVI (libros adquiridos en París, 1311). Los que posee Juan como infante y como rey y los de Martín el Humano los tratamos en capítulo aparte.

Biblia glosada de Scala Dei. Tarragona. Biblioteca del Seminario, vol. VII, fol. 137v.

ció al patriarca Juan de Aragón y que fue donada a su muerte a la cartuja de Scala Dei, donde se había educado. Se custodia en el Archivo Capitular de Tarragona[36]. Su formato y riqueza permiten relacionarla con un documento de 1331[37]. Ese año se pagaron a un ciudadano de Barcelona 2825 sueldos barceloneses a cuenta de los 2260 torneses de plata que había prestado a un framenor para comprar en París la *Bibliam grossam* de Juan de Aragón[38]. El documento, aunque conservado en el fondo de Montserrat, nada tiene que ver con los manuscritos que poseyó el monasterio. Siendo así, la interpretación del dato como alusivo a la biblia que poseyó el arzobispo Juan de Aragón y que fue legada por él a la cartuja tarraconense es más que verosímil. Aunque tradicionalmente se ha barajado otro origen[39], el formato y ejemplares que la integran, no sólo encajan con el apelativo que recibe en el documento, *grossam*, sino con el elevado precio pagado por ella. La biblia no incorpora las armas del prelado como lo hace el Salterio de la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 1759) que también le perteneció[40]. Esto permite presuponer que se trató de una adquisición y no de un encargo, de ahí que el desfase cronológico entre las fechas que se apuntan para la ejecución del manuscrito y su compra en 1331 no constituya un obstáculo en nuestra argumentación.

No sólo viajaron libros. Las cortes intercambiaron músicos[41] y en el capítulo de la cinegética lebreles o azores[42]. Numerosos artífices también realizaron el camino norte sur. Es el mismo itinerario que recorrieron las reliquias. En este capítulo, diversas noticias que se escalonan a lo largo del siglo XIV corroboran el alcance de un presente cuya virtud apreciaba sobremanera el hombre medieval. Particularmente, los miembros de la familia real francesa, puesto que el carácter cristológico de la colección que custodiaba la Sainte-Chapelle, su oratorio privativo, les proporcionaba un prestigio con el que no podían competir las restantes casas reinantes; estas últimas porqué buscaban emularla. Son precisamente los testimonios de la pasión de Cristo, y singularmente la corona de espinas adquirida por San Luis al emperador bizantino en 1239, lo que los monarcas franceses distribuirán entre sus aliados y parientes a partir de entonces[43]. El propio San Luis envió a la península, entre otras, las Santas Espinas que se veneraron en Toledo o en el convento dominico de Santa Cata-

[36] I. Escandell Proust, "Manuscritos de la Cartuja de Scala Dei. Noticia de una biblia inédita", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* LVII, 1994, pp. 67-92.

[37] F. Español Bertran, El gòtic…, p. 83.

[38] A. Mundó, «Notes sobre la cultura montserratina del segle XIV», *Analecta Montserratensia,* VIII, 1954-55, p. 475, doc. 2 y p. 472.

[39] Se ha interpretado como una donación de San Luís de Tolosa a su sobrino Juan de Aragón. Véase lo que se apunta al respecto en el trabajo citado en la nota 36.

[40] A. J. Soberanas Lleo, "Nota sobre dos manuscritos tarraconenses de la Biblioteca Central", *Biblioteconomia*, XV, 1958, pp. 135-141, especialmente pp. 135-138.

[41] Cf. M. C. Gómez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, Barcelona, 1979.

[42] Entre otros: J. Vincke, "Sobre la caça amb falcons pels reis de Catalunya-Aragó en els segles XIII i XIV", *Estudis d'Història Medieval*, V, 1972, pp. 55-70.

[43] Los usos del rey francés son los mismos que previamente había adoptado el emperador bizantino: Cf. A. Frolow, *La Relique de la Vraie Croix*, Paris, 1961.

lina de Barcelona[44]. Ya en el siglo XIV, llega desde allí la que poseyó Leonor de Sicilia[45], esposa del Ceremonioso, y se solicitaron otras[46].

Contar con un importante tesoro sagrado acrecentaba el prestigio de la dinastía puesto que contribuía a su sacralización. De ahí que podamos advertir las implicaciones de su ostentación ante los visitantes ilustres. La información que proporcionan las anotaciones de uno de los embajadores enviados por la ciudad de Barcelona a la corte de Luís XI en 1463-1464[47], al respecto del tesoro custodiado en la Sainte-Chapelle de París resultan especialmente interesantes. Se trata de un documento de gran interés, puesto que refleja el impacto que causaron a los catalanes los edificios y las ciudades francesas que hallaron a su paso. El texto lo subraya: *molt bella ciutat* (Lyon), *molt bell Castell* (Semur), *molt singular fortalesa* (Vicennes)[48]. Junto a todo ello se describen las Santas Capillas de algunas residencias nobiliarias y las catedrales de Bourges, Chartres y París, destacando la magnitud de sus fábricas, la belleza de sus vidrieras o la riqueza de sus tesoros. De Saint-Denis, donde están: *les sepultures de tots los reys de França,* se enumeran las reliquias, lo mismo que en el caso de la Sainte-Chapelle parisina.

Estas últimas fueron mostradas especialmente a los embajadores barceloneses por indicación del monarca, en presencia del rey de Navarra. El despliegue del poder áulico ante los extranjeros, comprendía la exhibición de un tesoro sagrado que por su composición no tenía equivalente en el orbe cristiano. Las reliquias cristológicas que lo integraban se registran por este orden: *la meytat de la Corona de Spines de Jesuchrist, dos trossos de la cadena ab la qual Jesús és stat liguat o tenia en lo coll, lo ferro de la lança ab la qual fou alensejat en lo costat, la sponge ab la qual li fou donat fel e vinagre, e de la sanch miraculosa la qual li isqué del seu gloriós Cors, e moltes altres relíquies de molts còssors sants*.

Como veremos, la Corona de Aragón se benefició de sus relaciones con Francia en materia artística pero, aunque más puntualmente, también existió un camino inverso de obras y artífices. La cerámica va-

[44] Para la Santa espina de Toledo: J. F. Rivera Recio, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media s. XII-XV*, Toledo, 1969, p. 54. La donación data de 1248 y comprendió una porción del *Lignum Crucis*, la Santa Espina, y diversos fragmentos de tejidos asociados a la Infancia y a la vida pública, pasión y muerte de Cristo. La referencia sobre la Santa Espina del convento barcelonés la proporciona su necrologio: L. Alcalde, "El *Liber Anniversariorum* de Santa Catalina", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XII, 1936, pp. 519-538, p. 538. Entre los relicarios conservados en España, algunos corresponden al formato más antiguo documentado en Francia e Italia en la veneración de la reliquia. Estudia estos últimos ejemplares: E. Taburet-Delahaye, «Reliquaires de Saintes Épines données par saint Louis», *Cahiers Archéologiques*, 47, 1991, pp. 205-214. En España lo siguen, entre otros, los pertenecientes a las catedrales de Valencia y Gerona. Remitimos a nuestro trabajo sobre el culto a la Santa Espina en España.

[45] La solicitud se cursó por medio de un embajador al rey francés, Juan el Bueno, en 1356. U. Deibel, "La Reyna Elionor de Sicilia", *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X, 1928, p. 386. Las reliquias llegaron a la corte aragonesa por cuanto constan entre los bienes que posee la reina al dictar su testamento en 1374, (*Ibidem*, p. 391). Para otra de las Santas Espinas en manos de los miembros de la familia real que fue legada testamentariamente (1358) al monasteiro de Poblet. A. Ivars, "Testamento del infante Fr. Pedro de Aragón O.F.M.", *Archivo Ibero Americano*, XV, 1921, pp. 102-113.

[46] Es el caso de las cristológicas solicitadas al rey de Francia y al duque de Borgoña por Martín el Humano el 10 y 12 de mayo de 1397 (J. Vielliard, L. Mirot, *Inventaire des lettres...*, p. 132, doc. 123). Volvió a insistir sobre ello al duque de Borgoña en octubre del mismo año. En el documento especifica cuales quiere: una anilla de la cadena que le aprisionó, esponja, lanza, sudario, cetro y clavo) (Rubió y Lluch, *Documents,* I, pp. 403-404, doc. CCCCLIII).

[47] J. Mª Madurell Marimón, *Embajada catalana...,* pp. 189-307.

[48] *Ibidem*, pp. 208-243, doc. 1.

lenciana se exporta desde el siglo XIV[49] y a mediados del XV en la residencia que el tesorero del rey de Francia, Jacques Cœur, posee en Montpellier, se registra una vajilla de este origen[50]. Los pavimentos cerámicos levantinos irrumpen en Aviñón a partir de 1362 de la mano de dos alfareros de Manises, Juan Albalat y Pascasio Martín[51]. Un mudejar, *Jehan de Valance*, *le Sarrazin*, lo hace en los dominios del Duque de Berry avanzado el siglo XIV. Las noticias que tenemos de él corresponden a 1382-1385 y le sitúan en Bourges y en Vivonne, cerca de Poitiers[52]. Los hallazgos arqueológicos realizados en el Palacio de Justicia en 1935 de esta última ciudad, permiten vincular a su actividad una serie de piezas de pavimento conservadas[53]. El arquitecto de la catedral de Tortosa, Benet d'Alguaire, viaja a Aviñón en 1345 para trabajar en la ciudad[54]. El darocense Juan de la Huerta trabaja junto a Claus Sluter en Dijon[55]**.** Sin embargo, en su conjunto, estos datos resultan irrelevantes en contraste con el abultado número de los que poseemos en la dirección contraria. En las páginas que siguen vamos a evaluarlos en sus testimonios más sobresalientes.

Artífices franceses en la corte aragonesa: de Jaime II a Pedro el Ceremonioso

Cuando el rey Jaime I se dirigió al concilio de Lyon en 1274 para ser coronado por el papa, llevaba consigo la preceptiva insignia, que es descrita minuciosamente en su crónica: *feta ab aur ab peres precioses que valia pus de cent mil.lia sous de torneses*[56] . El monarca, a diferencia de sus sucesores, no dispuso de un tesoro relevante[57], pero tanto esta pieza como alguno de los objetos en plata que integran su ajuar litúrgico, entre los cuales se hallaban varios retablos y la cruz adornada con un camafeo que por testamento legó al monasterio de Poblet[58], pudieron ejecutarse según los dictados del arte francés. De este

[49] Raimon Roch, mercader de Narbona, en 1333 se compromete a cobrar en especie la venta de una tela de color morado a cuatro alfareros sarracenos de Manises (*operis terre quod sufficiant ad solvendum debitum nostrum supradictum, scilicet opus dauratum.* (Cf. G. Romestan, "Els mercaders llenguadocians en el Regne de València durant la primera meitat del segle XIV", en: A. Furió, ed., *València, un mercat medieval,* València, 1985, p. 222)

[50] M. Mollat, *Les Affaires de Jacques Cœur. Journal du Procureur Dauvet*, vol. I, Paris, 1953, p. 169: *Item, cinq platz et cinq potz de terre, ouvrage de Valence*.

[51] Publica los documentos: G. J. de Osma, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia*, Madrid, 1923. En 1362 Juan Albalat y Pascasio Martí, azulejeros de Manises, contrataron con el representante de un cardenal ir a Aviñón para trabajar en la obra de azulejos (pp. 94-95, doc, 2). Otro documento se relaciona con el anterior (p. 96, doc, 3).

[52] Recoge las diversas noticias documentales dadas a conocer por los historiadores franceses sobre este maestro y añade otras dos inéditas: M. Olivar, "Fonts documentals inèdites per a l'estudi de la ceràmica valenciana medieval", trabajo recogido en: Idem, *Obra dispersa. Llibre en homenatge en el seu 90é aniversari,* Barcelona, 1991, pp. 147-151, p. 156, doc. 4. Este documento, por su interés, lo recogemos en el apéndice.

[53] Se reproducen algunos de estos ejemplares en: *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V* <catálogo de exposición> Paris, 1981, pp. 415-416. Véase: Ch. Norton, «Le mécénat du duc de Berry Philippe le Hardi et de ses frères dans le domaine des carrelages», *Actes des Journées internationales Claus Sluter,* (Dijon 1990), Dijon, 1992, pp. 211-231.

[54] V. Almuní Balada, *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa, 1991, p. 59.

[55] P. Quarre, "Le retable de la capilla de los Corporales de la Colegiata de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), vol. I, Granada, 1975, pp. 455-464.

[56] jaume i, *Crònica*, cap. 56, p. 406.

[57] B. Palacios, "El tesoro real de la Corona Aragonesa y su función económica. Epoca de formación", en: *Homenaje a don J. Mª. Lacarra,* vol. II, Zaragoza, 1977, pp. 279-303.

[58] Esta información se encuentra en el primer codicilo del rey dictado en 1276. Publica el documento: A. Udina i Abelló, *Els testaments dels comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2001, pp. 153-158, doc. 22, especialmente p. 158. El rastro de la cruz se sigue con posterioridad ya que seguía en el tesoro áulico en 1313, momento en que fue empeñada por Jaime II (Barcelona, *La cultura catalana,* pp. 128-129, doc. 104).

ambiente procedía un orfebre de sugerente nombre, París, a quien el monarca favorece con diversas donaciones en el transcurso de la campaña valenciana[59], afirmándose por este medio los vínculos existentes entre uno y otro. A pesar de ello, se trata de un dato aislado que resulta poco relevante en el contexto general del siglo XIII.

En cambio, la documentación de la primera mitad del siglo XIV expurgada hasta ahora proporciona una nómina muy significativa de artífices activos en los territorios de la Corona de Aragón, en la que sobresalen los de origen francés e italiano copando los proyectos más emblemáticos, muchos de ellos auspiciados por la monarquía. Si los segundos destacan en el campo de la orfebrería y fabrican para el monarca vasos y mobiliario litúrgico, pero también las matrices para las monedas y para los sellos áulicos[60], los primeros lo hacen en el ámbito de la arquitectura y de la escultura[61]. Nombres tan elocuentes como Nicolau d'Autun[62], Pere Bonhuil, Joan de Tournai, Jacques de Francia, Pere de Guines, Aloi de Montbrai[63] etc., surgen aquí y allá, junto al de otros como el Guillermo Inglés maestro mayor de la catedral de Huesca[64], o Reinard des Fonoll[65], este último identificado como *anglicus lapicida* en el documento que le vincula a la obra del monasterio de Santes Creus en 1331. En su conjunto, nos ilustran sobre la situación "artistica" de los territorios de la Corona desde el entorno de 1300, en contraste con el panorama dominante a lo largo del siglo XIII, monopolizado mayoritariamente por maestros vernáculos a quien debemos el mantenimiento de las formas de tradición románica en el campo de la plástica y en el de la arquitectura.

Los escultores franceses introdujeron el léxico del gótico septentrional, al igual que los plateros y algún que otro escultor y pintor contemporáneos lo hicieron con el propio del modelo italiano. Este doble ascendente formal domina en la plástica de la Corona de Aragón a lo largo del Trescientos, para desaparecer a finales de siglo con la llegada del "gótico internacional". En ese momento y al incorporarse algo más tarde el modelo septentrional (el denominado gótico hispano flamenco), los artífices foráneos vuelven a intervenir decisivamente y la documentación nos descubre sus significativos nombres y apelativos de origen. Ahora quienes llegan del norte actúan en cualquier campo artístico, desde la orfebrería, a la pintura, la miniatura o la escultura, y lo hacen junto a maestros locales relevantes.

Este período coincide con los reinados de Juan I, Martín el Humano, Fernando de Antequera y Alfonso el Magnánimo. Tras este último monarca que aunque gobierna desde la distancia, mantiene la política artística en sus territorios peninsulares, se abre un período bastante convulso

[59] J. Miret i Sans, *Itinerari de Jaume I el Conqueridor,* Barcelona, 1918, p. 484, entre otras fuentes.

[60] Los nombres son inequívocos: Mino de la Seta / Ceca, Jannuario Bonasenya, Tuxio de Sens (Siena) etc. Reunimos los datos de todos ellos en: F. Español Bertran, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya,* Lleida, 1995, pp. 161-163.

[61] Compiló la nómina de estos artífices: M. Durliat, «Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIVe. siècle», *Pallas,* VIII, 1959, pp. 91-103.

[62] Se trata del maestro de obra que inicia la catedral de Valencia en 1300, a quien el monarca proporcionó protección en 1305 y del que resta el interesante documento de vinculación al proyecto. Cf. E. Tormo, *La catedral gótica de Valencia*, *III Congreso de Historia de la Corona de Aragon* (Valencia 1923), vol. I, Valencia, 1923, pp.32-33, nota 18. Barcelona, *La cultura catalana*, pp. 129-130, doc. 106; p. 203, doc. 229.

[63] De todos ellos tratamos más adelante. Vid. *infra*.

[64] Documentado en 1338, se le atribuye el tímpano de la puerta mayor de la Seo. A. Duran Sanpere, J. Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica*, Madrid, 1956, pp. 275-276

[65] J. Puig i Cadafalch, "Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VII, 1921-1926, pp. 123-138.

para alguno de los dominios de la Corona. Cataluña vive una guerra civil que concluye con el triunfo de Juan II y su entrada triunfal en Barcelona en 1472. Esta etapa no estuvo exenta de iniciativas por parte de quienes fueron reconocidos como reyes por la totalidad, o por una pequeña parte de la confederación, como sucede con Pedro, Condestable de Portugal, entre cuyos artífices se registra alguno de ascendente septentrional[66].

Según acabamos de ver, a lo largo de los siglos del gótico las empresas artísticas de la monarquía ocuparon a artífices vernáculos y a otros foráneos, entre los cuales la nómina de los franceses es relevante. Muchas veces la vinculación de estos últimos a los proyectos del rey parece circunstancial, pero no siempre es así.

El reinado de Jaime II ofrece algunos datos interesantes al respecto. En primer lugar, resulta muy significativa la presencia del escultor Pere Bonhuil al frente del sepulcro que el monarca hace construir para si y su primera esposa Blanca de Anjou en Santes Creus entre los años 1313-1316. La empresa se encuadraba en un proyecto ideado años antes por el propio monarca, tendente a convertir la iglesia monacal en panteón dinástico[67]. Aunque sus sucesores desvirtuaron el plan inicial (trasladando esta importante función a Poblet), Jaime II lo había concebido bajo esos parámetros. Por ese motivo trajo pórfidos en su viaje de regreso desde Sicilia en 1291 para el monumento de su padre Pedro el Grande y cuando, a la muerte de su esposa, concibió el segundo mausoleo, conociendo la rareza del material y las dificultades para obtenerlo, escribió al Duque de Atenas para conseguir una piedra parecida. No hubo respuesta a ninguna de sus dos cartas y ante esa situación impulso la ejecución del sepulcro en piedra local, si bien mantuvo los rasgos característicos del diseño precedente. Un baldaquino que se inscribe en la tradición del gótico radiante francés cobija el monumento de Pedro el Grande y se incorporó este mismo elemento al nuevo mausoleo. Aunque existen divergencias entre ellos, puesto que el segundo es un sepulcro doble y su cubierta está presidida por las imágenes yacentes del rey y la reina, mientras que el anterior no incorpora simulacro corporal alguno, el baldaquino, actúa como elemento unificador. Por medio de él, los dos monumentos, instalados en la zona previa al transepto de la iglesia monacal, a uno y otro lado de la nave mayor, proyectan un perfil similar[68].

Sabemos que el rey confió el diseño del sepulcro paterno a maestro Bartomeu de Gerona y el segundo a un artífice que al concluir el proyecto permanecerá en el monasterio trabajando en la obra de un nuevo claustro auspiciado por la pareja real en sustitución del primitivo. Su nombre, Pere Bonhuil, y su léxico, apuntan al norte de Francia, y dadas las fechas tempranas en que se incorpora a los territorios de la Corona de Aragón, no puede descartarse que su llegada haya podido auspiciarla el propio monarca. En este sentido resulta muy sugerente la relación existente entre Jaime II y Blanca de Anjou[69] y una promotora de

[66] Entre los que intervienen en las obras de reforma del palacio real barcelonés es el caso del entallador Henric o del maestro vidriero Joan Perri. Cf. J. E. Martínez Ferrando, *Pere de Portugal. Rei dels catalans*, Barcelona, 1936. pp. 155-156, 195.

[67] Han ido publicando esta documentación: A. Giménez Soler, "Los panteones reales de Santes Creus", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II, 1903-1904, pp. 190-191. Finke, *Acta,* II, pp. 905-907; Diversas noticias en: Rubió y Lluch, *Documents,* I; Rubió y Lluch, *Documents,* II; Barcelona, *La cultura catalana.*

[68] Su análisis tipologico y estilístico en: J. Vives y Miret, "Els sepulcres reials de Santes Creus", *Studia Monastica*, VI, 1964, pp. 359-379. F. Español Bertran, *Els escenaris del rei,* Barcelona-Manresa, 2001, pp. 160-162. También en Idem, *El gòtic*…, pp. 39-47.

[69] J. E. Martínez Ferrando, *Jaime II de Aragón….,* vol.

las artes de la categoría de Mahaud de Artois[70]. El documento que la confirma es una carta del rey agradeciendo los presentes enviados por Mahaud, en la que le notifica el fallecimiento de Blanca y el destino que ha dado a las joyas recibidas. Que los promotores a través de sus homónimos solicitaran los servicios de determinados artífices o información sobre ellos, fue usual[71]. Puede que la llegada de Bonhull a Cataluña se encuadre en ese mismo contexto.

Si este escultor ejecuta un modelo funerario de gran originalidad e inicia un claustro totalmente innovador, no sólo en ámbito catalán sino en el conjunto de los territorios de la Corona, debemos a otro que hallamos al servicio del monarca, algo más tarde, la introducción en el campo del relieve escultórico de una técnica de ascendente parisino. Nos referimos a Joan de Tournai que hacia 1324 trabaja con otro maestro de origen septentrional, Jacques de Francia, en el sepulcro de la reina María de Chipre, la segunda esposa de Jaime II inhumada en el convento franciscano de Barcelona[72]. Sólo se ha conservado su imagen yacente, ahora en el MNAC. Al tratarse de un elemento aislado se hace difícil ponderar el valor que las realizaciones del escultor tuvieron a los ojos de sus contemporáneos y potenciales clientes, familiarizados aún con las formas de tradición románica.

En cambio, el sepulcro de San Narciso custodiado en la iglesia de San Félix de Gerona, otra de sus obras documentadas, sí que exhibe el acabado rutilante que constituye su rasgo distintivo y permite evaluar en qué medida introdujo unos recursos novedosos en el panorama artístico de su época. En primer lugar, ha recurrido al alabastro de Beuda, un material que acaba de irrumpir en el campo escultórico y que va a convertirse en un excelente aliado

Jean de Tournai. Sepulcro de San Narciso. Iglesia de San Félix de Gerona.

de los maestros góticos a lo largo de los siglos XIV y XV, pero lo economiza en la misma medida que los maestros de los talleres parisinos de comienzos del XIV lo hacen con el mármol[73]. Así, en el sepulcro santo, la cubierta es de piedra local, lo mismo que el sarcófago, y sobre este material se incorporan en forma de escultura de aplique una serie de elementos labrados en alabastro; a saber, la figura yacente vestida de pontifical del obispo mártir, y los relieves que recrean su leyenda hagiográfica en torno al arca. Estos últimos destacan sobre una costra de vitrificado azul, uno de los recursos más afortunados del escultor, que contribuye a transformar el sepulcro santo en la versión monumental de un arca metálica esmaltada. Este extremo lo subrayan también las piedras de vidrio de diversos

II, p. 43, doc. 66.

[70] Cf. Los datos aportados por: J.-M. Richard, *Une petite nièce de Saint Louis. Mahaud, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887.

[71] Entre muchos otros, es el caso de los musulmanes que se desplazan a Francia para fabricar pavimentos cerámicos para el duque de Berry, según el documento publicado por M. Olivar. Véase la nota 52. Analiza esta cuestión en fechas posteriores: F. Robin, "L'artiste de cour en France. Le jeu des recommandations et des liens familiaux (XIVe - XVe siècles) en: X. Barral i Altet ed., *Artistes, artisans et production artistique eu Moyen Age*, vol. I, París, 1986, pp. 537-554.

[72] F. Español Bertran, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* XXXIII, 1994, pp. 379-432. Idem, *El gòtic*…, pp. 94-98.

[73] Son elocuentes una serie de realizaciones que figuraron en la exposición: *Les Fastes du gothique…,* pp. 74-76.

colores incrustadas en la indumentaria que luce Narciso, tanto en su imagen yacente como en los relieves.

El sepulcro de la reina María de Chipre pudo incorporar también este acabado rutilante, pero lo que resta de él impide confirmarlo. No obstante, sabemos que constituyó la carta de presentación del maestro francés, según lo confirma otra de sus realizaciones. Nos referimos al sepulcro del arcediano Huc de Cardona, procedente de la capilla de san Antonio de la catedral de Barcelona, ahora en el MNAC.

Jaime II es el primer monarca de la Corona de Aragón en ponderar el importante rédito que lleva implícita la promoción artística. A su regreso en 1291 desde Sicilia, donde ha sido rey y ha estado en contacto con un escenario áulico de excepción, no sólo emprende la obra del panteón dinástico en Santes Creus, sino que inicia la renovación sistemática de sus residencias, comprendida la erección en ellas de sus capillas[74].

En el contexto de una política artística ambiciosa, incorpora, además, la figura del artista real. Reciben este apelativo los maestros de obra responsables de la restauración y mantenimiento de sus palacios en Barcelona, Zaragoza, Lérida etc., pero también otros artífices que trabajan para el monarca casi en exclusiva como sucede con Bernat Gonter, el miniaturista (y pintor) radicado en Aragón y más tarde en Valencia, para quien puede plantearse un posible origen francés Gonter/Gontier, según propusimos en un trabajo anterior[75]. La documentación expurgada permite reconstruir el periplo de *suo magistro Bernardo illuminatori*, a lo largo de sus diez años (1306-1316) de vinculación al rey y establecer los márgenes de esta relación laboral[76]. A pesar de identificarse también como pintor, en calidad de artista áulico sólo parece haber ilustrado manuscritos, particularmente libros litúrgicos y devocionales destinados a la reina y a otros miembros del clan familiar. Por el momento, ninguno de estos códices se ha identificado, pero si admitimos el origen propuesto, el carácter de sus miniaturas no estaría muy alejado del que ostentan los códices surgidos en los talleres franceses por esas fechas.

Además de monopolizar a determinados artífices (los de origen italiano van a trabajar para el monarca en todo lo que atañe a la orfebrería, desde matrices para monedas y sellos, pasando por el repertorio privativo del mobiliario litúrgico o las realizaciones profanas) puede nombrarlos "domésticos" o "familiares", una distinción de origen siciliano, con la que va a significar a sus colaboradores en muchas y variadas esferas[77]. Desde su reinado, los artistas del entorno áulico, vernáculos o foráneos, podrán ser designados como tales y el platero Garciol, de Valencia, es uno de los primeros documentados (1308)[78].

Los gobiernos de Alfonso el Benigno y de Pedro el Ceremonioso coinciden con la actividad de nuevos maestros de origen francés que tras establecerse en la Corona de Aragón, trabajan bajo los auspicios de la monarquía. Aunque muchos de ellos tienen

[74] F. Español Bertran, *Els escenaris*..., pp. 9-16, 160-164; Idem, *El gòtic*..., pp. 39-66.

[75] *Ibidem*, p. 66.

[76] Han ido publicando esta documentación: Finke, *Acta*, pp. 928-929; Rubió y Lluch, *Documents*, I, pp. 57, 59-61, docs. XLV, XLIX, L, LI; Rubió y Lluch, *Documents,* II, p. 24, doc. XXXI; Barcelona, *La cultura catalana,* docs. 115, 116, 143, 150, 205, 264, 266, 267, 281, 282, 283, 289, 290, 297, 298, 305 Analiza estos datos: I. Escandell Proust, *Los libros...*, pp. 327-335.

[77] H. Schadek, "Die Familiaren der sizilischen und aragonischen Könige im 12. und 13 Jahrhundert", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft,* 26, 1971, pp. 201-348.

[78] Barcelona, *La cultura catalana,* p. 471, doc. 457.

fijada su residencia en Barcelona, se desplazan a distintos puntos del territorio por orden del rey. Es el caso de Pere de Guines y de Aloi de Montbrai. El primero, procedente del área del Artois, había recalado previamente en Mallorca. Será el encargado de ejecutar el sepulcro paterno en el convento franciscano de Lérida entre 1337 y 1341[79]. Con posterioridad se le encomienda la obra de los primeros sepulcros reales en Poblet junto con Aloi de Montbrai, pero su vinculación al proyecto es efímera[80].

Este último, procedente del lugar que le da nombre en la costa Atlántica francesa, parece suceder en su dimensión empresarial a Joan de Tournai y como éste monopolizó a lo largo de su dilatada carrera destacados proyectos[81]. Vinculado estrechamente a las empresas del Ceremonioso durante años, a su vejez (1353) el monarca le nombró custodio del castillo real de Tarragona[82]. Trabajó para él en el mausoleo de la madre y unos hermanos del Ceremonioso en el convento franciscano de Zaragoza[83] y más tarde fue reclamado para intervenir en la obra del panteón real de Poblet[84]. No obstante, compatibilizó estos encargos con otros proyectos ajenos a la monarquía. En Cataluña realizó sepulcros, imágenes devocionales, retablos etc., para una clientela dispar; en Valencia intervino en los mausoleos de Nuestra Señora del Puig y también constan obras indeterminadas en el área del Rosellón.

Aunque la producción de Guines y Aloi de Montbrai sigue estando sujeta a debate, la actividad de estos artífices canalizó la llegada de novedades al panorama artístico de la Corona. Puede que una se las más significativas, el recurso en los sepulcros a la doble imagen yacente, cuyos antecedentes

Elisenda de Montcada. Figura yacente de la reina en la fachada del sepulcro contiguo a la iglesia. Monasterio de Pedralbes, Barcelona.

pueden rastrearse en el norte de Francia. La formula se siguió en Poblet en los simulacros de Alfonso el Casto y Jaime I, y también se adoptó en el sepulcro de la reina Elisenda de Montcada en el convento de Santa María de

Elisenda de Montcada con el hábito de clarisa. Fachada del sepulcro real contiguo a la clausura. Monasterio de Pedralbes, Barcelona.

Pedralbes. Esta modalidad permitió traducir iconográficamente sobre las cubiertas lo que la institución de la *traditio corporis et animæ* había consolidado en el interior de los sarcó-

[79] Publican los documentos relacionados con el encargo: Rubió y Lluch, *Documents,* II, pp. 62-66, doc. LXV; Rius Serra, *Més documents,* p. 150, doc. XXXI, p. 151, doc. XXIV, p. 161, doc. LV.

[80] Sobre Poblet y los mausoleos reales reúne toda la documentación: F. Marés, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, 1952. Analiza el proceso de obra: A. Altisent, *Història de Poblet*, Poblet, 1974, pp. 262-296.

[81] Cf. F. Español Bertran, *El gòtic*…., pp. 224-233.

[82] López de Meneses, *Florilegio documental*, p. 360, doc. CXXIV.

[83] Rius Serra, *Més documents,* pp. 149-150, doc, XXX, XXXII.

[84] Cf. trabajos citados en la nota 80.

fagos desde época altomedieval[85]. Por medio de ella, el laico, al expiar, era recibido como miembro de la comunidad monástica y adquiría el derecho a vestir el hábito y, lo más importante, accedía a los beneficios espirituales reservados a sus miembros. Durante el gótico, esta práctica va a determinar que se represente al difunto sobre ciertos túmulos mediante un doble retrato: como laico y como integrante de la orden de la que ha pasado a formar parte. En los monumentos de Poblet citados, uno de los simulacros corporales de Alfonso el Casto y Jaime el Conquistador los muestra con indumentaria real, el segundo, vestidos con hábito cisterciense. En el caso de Elisenda de Montcada, la figura yacente que preside el sector del sepulcro situado dentro de la clausura, viste como clarisa y se ciñe con el cordón franciscano; y en la zona del sarcófago que es visible desde la iglesia, aparece coronada y con la indumentaria preceptiva del rango.

Como ya lo hiciera Jaime II, Pedro el Ceremonioso se refiere a los artífices que trabajaron regularmente para él en términos inequívocos. A Aloi de Montbrai, por ejemplo, lo califica de *ymaginatorem de domo nostra*[86]. No obstante, muchos de ellos, ante las dificultades económicas en las que se vio inmersa la monarquía durante buena parte de su reinado, no actuaron como tales y desatendieron estos proyectos en favor de otros que les garantizaban la obtención de las cantidades pactadas, al concluirlos, un comportamiento que rige tanto entre los artífices foráneos como entre los locales.

[85] Cf. F Español Bertran, "*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval", *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval,* J. Aurell, J. Pavón eds., Pamplona, 2002, pp. 95-156, esp. 141-144; F. Español Bertran, "Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final", *Vestiduras ricas,* <catálogo de exposición>, J. Yarza, comisario, Madrid, 2005, pp. 73-88, esp. 78-80.

[86] López de Meneses, *Documentos culturales*, p. 675, doc. 7.

La atmósfera cortesana del entorno de Juan I y Martín el Humano. Usos, indumentos y divisas

Havia muller francesa et era tot francés. En estos términos alude a Juan I la reina María de Luna, esposa de Martín el Humano, en una carta que dirige al rey de Inglaterra en 1397[87]. La biografía del monarca corrobora esta apreciación que fue resultado de sus sucesivos matrimonios. Aunque el enlace con Juana de Valois, hija del rey de Francia, no se consumó, al morir la novia en su viaje a Cataluña, su boda con Matha de Armanyac y, en especial, su unión con Violante de Bar[88], influyeron poderosamente en su personalidad. La designación del primogénito como "delfín"[89], o el deseo de Juan I de enterrar su cuerpo en Montserrat y su corazón y entrañas en Poblet, un aspecto que desarrollaremos más adelante, tienen sus antecedentes en Francia. Es el mismo horizonte que se advierte, según veremos, en ciertas iniciativas relacionadas con el tesoro de reliquias, su culto y ostentación.

En la casa del infante y después rey se apreciaron los vinos borgoñones (se alaba especialmente el de Beaune). La mesa se apareja para los banquetes con fuentes, naves y copas cuyo diseño revela débitos

[87] G. Llabrés, *Estudi històrich y literari del Cançones dels Comtes d'Urgell*, Barcelona, 1909, p. 41.

[88] Sobre Violante de Bar: J. Vielliard, «Yolande de Bar, reine d'Aragon», *Revue des Questions historiques*, 63, 1935, pp. 39-55. C. Ponsich, «Violant de Bar (1365-1431). Ses liens et réseaux de relations par la sang et l'alliance», en: *Reines et princesses au Moyen Age*, *Cahiers du CRISIMA* 5, Montpellier, 2001, pp. 233-276. Idem, «L'espace de la reine dans le palais. L'exemple de la conféderation catalano-aragonaise (fin XIVe-début XVe siècle)», en M.-F. Auzépy, J. Cornette, *Palais et pouvoir. De constantinople à Versailles*, Vicennes, 2003, pp. 183-267.

[89] J. Riera i Sans, «El Dalfinat de Girona (1387-1388), *Annals de l'Institut d'Estduis Gironins*, XIX, 1987, pp. 105-128.

franceses[90] y también se introdujeron usos en ella que tienen ese mismo origen[91].

Este afrancesamiento ya se empieza a detectar durante el reinado de Pedro el Ceremonioso. En una carta enviada a su hermana María en 1339 a la que reclamaba un "bel libro frances", reconocía que "en leyr tales libros trobemos plazer e recreación"[92], una atmósfera que se respiraba en otras esferas. La indumentaria es una de ellas. Durante el siglo XIV se consolidan los complementos con ese ascendente, sean puñales, o bolsas y broches femeninos.

Entre estos últimos, se cuenta uno inventariado a la muerte de la reina María de Navarra adornado con la inicial de su nombre "M"[93]. En la Corona de Aragón este recurso ornamental va a tener eco en la indumentaria real y en la de los miembros del estamento nobiliario. Asimismo, al igual que en Francia[94], también en las suntuosas cámaras que poseen los primeros, Violante de Bar luce bordada en sus vestidos la inicial de su nombre "Y"[95], y marca con las siglas "SYRA" los objetos de orfebrería que le pertenecen, como la diadema ofrecida a la custodia de la catedral del Barcelona que aún sigue integrada en ella. La abreviatura corresponde a su tratamiento *Serenisima Yoland Regina Aragonum*[96]. Otras noticias confirman la incidencia de esta práctica, como la relativa a la suntuosa cámara registrada entre los bienes de Alfonso el Magnánimo que según la descripción se adornaba con la letra "L", probablemente la inicial de su madre, Leonor de Alburquerque[97].

La receta, como distintivo de mantos o cubiertas de cama en la pintura gótica de la Corona de Aragón, es parte del territorio común a los artistas del período[98]. Sin embargo, a los ojos del espectador vernáculo, el código es descifrable por tratarse de una formula recurrente en la vida material de la esfera aristocrática. Se detecta en la producción de los hermanos Serra a finales del siglo XIV (retablo de Manresa y Abella de la Conca) y, durante el período internacional, entre los pintores barceloneses, le-

[90] Los inventarios y otros documentos de cancillería describen estas piezas, entre las que destaca la fuente llamada "castillo de amor". Analiza las tipologías de estos objetos en inventarios franceses: F. Robin, «Le luxe de la table dans les cours princièrs (1360-1480)», *Gazette des Beaux Arts,* 1975, pp. 1-16. Idem, «Art, luxe et culture: L'orfevrerie et ses décors à la cour d'Anjou (1378-1380)», *Bulletin Monumental*, 141, 1983, pp. 337-374.

[91] Juan I se interesa por el hábito de lavarse las manos antes de abandonar la mesa (Cf. J. Mª. Roca, *Johan I…,* p. 184).

[92] Rubió y Lluch, *Documents,* I, pp. 118-119, doc. CIII.

[93] Data de 1348 y en él se registran dos broches, uno adornado con la letra "A", otro con la "M" (F. Idoate, *Inventario…*, p. 431). Se trata de un recurso frecuente en la orfebrería. Cf. D. Gaborit-Chopin ed., *L'inventaire du trésor du dauphiun futur Charles V 1363. Les débuts d'un grand collectionneur,* Nogent-le-Roi, 1996, p. 66 nota 551.

[94] J. P. Jourdan, «La lettre et l'étoffe. Ëtude sur les lettres dans le dispositif vestimentaire à la fin du Moyen Age», *Mediévales*, 29, 1995, pp. 23-46.

[95] Cuando hay que preparar el ajuar para la novia, se encargan indumentos en Barcelona y en París con la inicial bordada en ellos. J. Mª. Roca, *Johan I…,* p. 100.

[96] Aunque Percy Schram interpretó estas siglas como alusivas a la ciudad de Siracusa y vinculadas al Infante Martín (P. Schram, *Las insignias de la realeza en la Edad Media Española,* Madrid, 1960, pp. 108-111) corresponden al tratamiento de Violante de Bar, según lo sostuvimos en el estudio sobre la diadema inserta en la custodia de la catedral de Barcelona: F. Español Bertran, "Las coronas de la custodia barcelonesa", en: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía,* I. Bango dir. <catálogo de exposición> León, 2001, pp. 100-102.

[97] E. González Hurtebise, "Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, pp. 148-188, especialmente p. 178, núm. cat. 308*: Item .i. parament de lit qui son .iiii. peces, ço es dosser, sobrecel, cortina de paret, la qual es foradada a la .i. canto e cubertor de drap de seda vert lavorat o sembrat de letres de* (dibujo) *ab una corona vermella en cascuna L ab tovallons del dit drap forrats de taffeta vert ab flocadura blava e negre. Item mes. ii. cortines corredices de taffeta vert.*

[98] B. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts,* Bern, 1967.

ridanos, etc. Recurren a ella Joan Mates y Guerau Gener. Entre las obras del primero, se aprecia en el retablo de san Martín y san Ambrosio de la catedral de Barcelona y en la tabla de San Bartolomé y san Bernardo custodiada en Vic; el segundo aplica la receta en el retablo mayor del monasterio de Santes Creus (tablas conservadas en la catedral de Tarragona). También la advertimos en retablos leridanos del entorno de Jaume Ferrer II (en el de Santa Elena de Benavarre, o en las tablas del Museo de Cleveland), así como en una Dormición de la Virgen de Pere García de Benavarre. Las iniciales varían, pero resulta significativa la "M", coronada, presente en los mantos marianos o sobre la cubierta del lecho donde muere la Virgen, puesto que corresponde a la inicial de su nombre y la corona subraya su rango de reina del cielo. No obstante, es evidente que María de Luna, la mujer de Martín el Humano, pudo lucir indumentos equivalentes. Cuando la inicial es una "S", como sucede con el manto de la Virgen en el retablo de Abella de la Conca, o una "A" (retablo mayor de Santes Creus) es evidente que se alude a la Salve o a la salutación angélica. Les sirve de paralelo la figura homónima que preside una tabla del conocido como "maestro de Nardi". En ella, la túnica inferior de la Virgen con el Niño aparece constelada con las inicales de los versículos de la Salve "A"ve "M"aria "G"ratia "P"lena "D"ominus "T"ecum[99].

Violante de Bar, aparte sus iniciales, adopta otras novedades propias del fin de siglo y adorna sus velos con hojas de oro según leemos en un documento de 1391 relativo al pago a un orfebre de: *CCXII fulletes dor ab cadenetes en cascuna fulla…qui…porta sembrades en lo cap per los vels*[100]. Uno de los relieves del retablo de la catedral de Tarragona, obra de Pere Joan, nos permite apreciar la sofisticación de este complemento. Por lo que respecta a Juan, en sus años de Infante no sólo se interesa por los arreos franceses y en especial por uno relacionado con la silla de montar[101], sino que lleva bordada su divisa sobre las vestiduras. La última de las que adoptó correspondía a la empresa de la "doble corona" que es evocada en la descripción que Bernat Metge ofrece del soberano en su "Somni": *vestit de velut pelós carmesí, sembrat de corones dobles d'aur, ab un barret vermell en lo cap*[102].

Pere Joan. Predela del retablo mayor de la catedral de Tarragona. Detalle de la predicación de san Pablo y conversión de santa Tecla.

[99] Cf. *Histoires tissées…,* pp. 122-123

[100] Rubió y Lluch, *Documents,* II, p. 326, doc. CCCXXXVII.

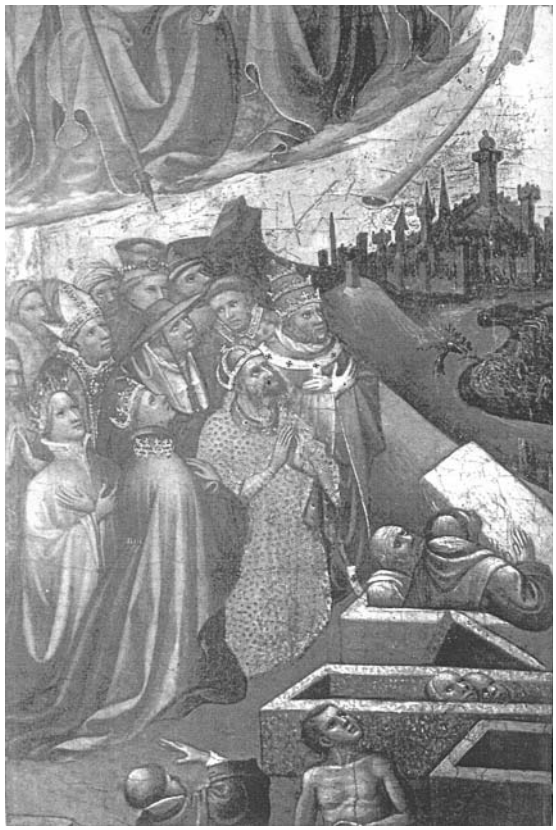
[101] *Nos havem ara entes que tots los grans senyors en França porten en lo arçó de la sela un carner. Per que com nos n i vullam portar aximeteix, vos manam que ns façats cercar en Barchinona un dels plus jolius que trobar s i puxen, qui sia de cuyr marroqui.* (D. Girona, *Itinerari de l'Infant en Joan…,* doc. 637).

[102] M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, Barcelona, 1959, p. 166.

[103] Reúnen datos y analizan este tema: G. J. de Osma, *Las*

Las divisas, otro signo de época y con importantes antecedentes en el reino de Francia, irrumpieron con fuerza en la Corona de Aragón avanzado el siglo XIV[103]. Juan I tuvo especial predilección por ellas y empleó hasta tres sucesivas. La más antigua documentada corresponde a la de los "collares", por el momento sin identificar. La usaba en 1382 y la hizo pintar sobre un blandón votivo ofrecido ese año a la Virgen del Puig[104]. Otros datos posteriores confirman que la compartía con la reina, puesto que ambos condecoran con ella a diversas damas de la corte[105]. Por lo que respecta al "águila de oro" se registra en 1387 y en 1388. Preparando la coronación que nunca llegó a solemnizarse[106], hizo ejecutar en la primera fecha un ejemplar para uno de los invitados[107]. La edad del beneficiario de la divisa, labrada por el orfebre valenciano Bartomeu Coscollà, lleva a sospechar la posible razón del encargo. En la ceremonia de coronación se armaban caballeros y podría tratarse de alguno de los destinados a recibir el espaldarazo. La segunda referencia implica al platero barcelonés Francesc Vilardell a quien se paga el águila de plata dorada que ha realizado[108]. En 1391 ordena al maestro racional incorporar los emblemas heráldicos reales (los suyos y los de Violante) así como la empresa *de la aguila e del sinyell* en todo cuanto se labre desde entonces, se sobreentiende que esto contempla desde la indumentaria, el ajuar personal, el palacio o la encuadernación de libros[109].

Por último, adoptó la "doble corona" en 1392. En sucesivas cartas enviadas a su hermano ese año le anuncia el cambio de divisa y le recomienda la nueva, indicándole que se entregará dorada a los caballeros y plateada a los escuderos[110]. Se llevaba en torno al cuello como lo muestra la figura real que aparece arrodillada en primer término en el Juicio Final de Gerardo Starnina procedente de Mallorca, ahora en el Museo de Munich[111]. Al estar codificada su posi-



Gerardo Starnina: Juicio Final. Munich Alte Pinakothek. Rey aragonés con la divisa de la "doble corona" alrededor del cuello.

divisas del Rey en los pavimentos de "obra de Manises" del castillo de Nápoles, Madrid, 1909. A. VAN DE PUT, "La corona doble aragonesa y la divisa dels Borjes o Borgias", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 6, 1909-1913, pp. 349-383. J. RIERA SANS, " Els heralds i les divises del rei Martí (1356-1410)», *Paratge*, 14, 2002, pp. 41-61.

[104] D. GIRONA, *Itinerari de l'Infant en Joan…,* p. 518, doc, 546.

[105] J. RIERA SANS, *Els heralds…*, p. 44.

[106] Se preparaba para el 25 de abril de 1388, después para 10 de junio del mismo año, para pasar al 29 de octubre y posponerse hasta 1391 (S. SANPERE Y MIQUEL, *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*, Gerona 1878, p. 208 ss)

[107] Publica el documento: MADURELL*, Documents*, pp. 327-328, doc. 42.

[108] *Ibidem*, pp. 330-331, doc. 46.

[109] COROLEU*, Documents*, p. 111.

[110] *Ibidem*, pp. 111-112.

[111] Para las vicisitudes de esta tabla y su origen: G. LLOMPART, *Pintura medieval mallorquina*, Palma de Mallorca, 1978, vol. III, pp. 93-95.

ción, el rey reprendió al conde de Foix, su yerno, por llevarla en el brazo[112]. No obstante, la luce en ese mismo lugar el donante representado a los pies de la Virgen en un tríptico mallorquín, ahora en el Museo

Francesc Comes. Tríptico mallorquín. Boston, Isabella Steward Gardner Museum. Donante con la divisa de la "doble corona".

Isabella Stewart Gardner de Boston[113]. La soberbia imagen funeraria de Gómez Manrique, procedente del monasterio de Fresdelval (Museo de Burgos), ostenta la divisa de la "jarra" instituida por Fernándo de Antequera[114], según la posición prescrita para la "doble corona" y para otras más de las que trataremos. Una correa en la que destacan las "jarras" privativas ciñe su cuello.

El personaje arrodillado a los pies de la Virgen en el tríptico mallorquín no ha sido identificado[115]. No obstante, dado el origen de la pintura, atribuida convincentemente a Francesc Comes[116], puede que la posesión de la empresa por parte del anónimo donante retratado tenga que ver con la estancia del monarca en la isla el verano de 1395, pocos meses antes de su muerte.

Juan I intercambió su divisa con el rey de Francia. Obtuvo el *cerf volant*[117] en 1388 y envió el "águila y el *cinyell*" en 1391[118]. Por lo que respecta a Violante de Bar, adoptó la que denomina de la "Servia" (¿una cierva?) y en 1396, la concedió a una dama valenciana[119].

A imagen de Juan I, Martín el Humano también fue afecto a las divisas. Como duque de Montblanc concedió varias veces la cruz de la orden de San Jorge instituida por su padre[120]. Parece corresponderle la que pende del rico collar que ostenta la imagen funeraria de un Queralt en el sepulcro familiar existente en la iglesia de Santa María de Belloc, en Santa Coloma (Tarragona), ejecutado entre 1368-1371[121].

---

[112] S. Sanpere y Miquel, *Las costumbres….,* p. 238. G. J. de Osma*, Las divisas del rey…*, p. 63, nota 3.

[113] A. van de Put, "A primitive at Boston and the Double Crown of Aragon", *Art in America*, 20, 1932, pp. 51-59. G. Llompart, *Pintura medieval…,* vol. III, pp. 72-73.

[114] Una excelente reproducción en: A. Duran Sanpere, J. Ainaud Lasarte, A. Duran Sanpere, *Escultura…,* fig. 120.

[115] Ha sido interpretado como un retrato del rey pero la hipótesis resulta muy poco verosímil. Además, la posición heterodoxa de la "corona doble" en el brazo del personaje, casa mal con tal propuesta y los escudos emplazados en la zona superior que ostentan estrellas como emblema, apuntan en una dirección distinta.

[116] Recordemos que este artífice fue el encargado de realizar dos retratos (el del rey de Inglaterra y el del duque de Lancaster) para Juan I (G. Llompart, *Pintura medieval…,* vol IV, Palma de Mallorca, 1980, pp. 110-111, doc. 196). Se recopilan sus datos documentales en: *Ibidem*, vol. I, Palma de Mallorca, 1970, pp. 69-71.

[117] Sobre la divisa del rey francés: C. Beaune, «Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge: Les devises royales vers 1400», *Revue des Sciences humaines*, LV, 1981, pp. 125-146, esp. 128ss.

[118] Las noticias documentales relativas al intercambio de estas divisas en: J. Vielliard, L. Mirot, *Inventaire des lettres…,* p. 107, doc. 9 (1387); p. 110; doc. 20 (1388); p. 119, doc. 66 (1389). Se transcribe el segundo documento en: Coroleu*, Documents*, pp. 110-111.

[119] No parece que tuviera mucha fortuna. Da a conocer la noticia: S. Sanpere y Miquel, *Las costumbres...,* p. 238. Publica el documento: G. J. de Osma*, Las divisas del rey…,* p. 64.

[120] *Ibidem,* pp. 59-61. También: J. Riera Sans, *Els heralds…,* pp. 53-54.

[121] En mis estudios anteriores sobre el sepulcro, (F. Español Bertran, "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *D'Art*, 10, 1984, pp. 125-176) he manifestado extrañeza ante la cruz que pende del collar. Sin embargo, creo que es verosímil interpretarla en el sentido propuesto. En el caso de la cruz de San Jorge, según los estatutos iniciales debía de ser roja y ostentarse sobre manto blanco, según lo muestra la imagen yacente

Durante el reinado de su hermano, antes de promover la fundación de una orden propia que denominó "de la correa" y de la que trataremos inmediatamente, adoptó sucesivamente el "águila" y la "corona doble" de Juan I. Esta última, además, la mantuvo por tiempo hasta el punto de identificarse como privativa en algunos documentos que manejamos. Se confirma en el registro de los bienes de su hijo (1409): *Item una alquela de drap de managues de alcandora de seda blancha barreiada per lonch e per traves de altre seda pus blancha brodada de diverses brots, papallons, legostres e clavells, orlada de terçanels vermells ab diverses fullatges ab la divisa del rey Martí d'Aragó, ab corones dobles ab floquedura de seda de grana ab senyals a les armes de Sicilia, e de Arago*[122]. Unos años antes (1401), al fabricarse un collar de oro para la reina María de Luna, esta misma divisa se identifica como: *de la corona dobla del senyor Rey de Sicilia*[123].

Las divisas pudieron bordarse sobre los vestidos, aplicarse a las gualdrapas de los caballos, adornar collares etc.[124] Lo evoca Bernat Metge en su retrato del rey Juan I al indicar que las *corones dobles d'aur* sembraban la indumentaria del monarca. También adornaban sus dagas. A su muerte, la nueva reina, María de Luna, empeñó algunas de sus pertenencias (1396) y el inventario registra puñales *ab la empresa de la corona*[125]. El inventario levantado en 1409, al fallecimiento de Martín el Joven, también contiene descripciones elocuentes: *Item una manta de ressaga de cavall de vellut vermell e blanch fetes a barres ab divises de corones dobles dargent, ab flocadura de seda vermella e blancha*[126].

Como apuntamos, el Duque de Montblanc adoptó las divisas del hermano primogénito, pero dispuso de otras privativas. Desde 1377, por ejemplo, se registra la de la "Lleoparda" que se acompañaba del título ALTRE NE VUY ("otra quiero"). La incorporó en forma de esmaltes a su indumentaria, la lucía en las piezas de su arnés, en las lujosas sillas de montar que poseyó y la ostentaban los cobertores de su cama. En 1405 ordenó al platero valenciano Bartomeu Coscollà modificar su sello, sustituyendo en él los ángeles tenentes por leopardos[127].

Con motivo de su expedición a Sicilia, el aún duque de Montblanc fundó una orden constituida inicialmente por trece miembros a la que denominó "de la correa" por la divisa que distinguía a sus integrantes[128]. Se ha identificado en el folio 17v de su Breviario custodiado en París, (BNF, Ms. Rothschild 2529, 17v), precisamente bajo la miniatura que reúne cuatro episodios de la historia del rey David, una de los "modelos" áulicos más arquetípicos. La co-

---

de Bernat Guillem de Foixà, (se reproduce en M. de Riquer, *L'arnès del cavaller*, Barcelona, 1963, fig. 123). No obstante, en el sepulcro de los Queralt, se reproduce el collar asociado a menudo a las divisas y del que pende su emblema privativo. La documentación corrobora que fue muy frecuente entregarlos.

[122] R. Closas, "Inventari dels bens que foren de la marmessoria del rey Marí II de Sicilia", *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910, pp. 399-408, p. 404.

[123] A. L. Javierre Mur, *María de Luna…,* p. 235, doc. LXV.

[124] C. Beaune, *Costume et pouvoir…*, p. 138.

[125] M. Vilar Bonet, "Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna (1396), *Medievalia*, 8, 1989, pp. 329-348, esp. p. 331, núm. inv. 6, 7.

[126] R. Closas, *Inventari…*, p. 406.

[127] Reúne todos estos datos: J. Riera Sans, *Els Heralds…,* pp. 45-47.

[128] H. Bresc, "*L'empresa de la Correge* et la Conquète de la Sicile: Le Royaume errant de Martin de Montblanc", *Anuario de Estudios Medievales,* 23, 1993, pp. 197-220. Asimismo: J. Riera Sans, *Els Heralds…,* pp. 48-53. La bibliografía artística ha pasado por alto este detalle. Los estudios dedicados al breviario son muy sumarios, pero entre los más extensos (véase el trabajo citado en la nota 195) tampoco se ha prestado ninguna atención, ni a la divisa, ni a la inscripción que la acompaña.

[129] *Ibidem*, p. 49.

Breviario del rey Martín el Humano. Paris, Bibliothèque National de France, Ms. Rothschild 2529, 17v. Divisa de «la correa» acompañada del título "AS A FAR FASSES".

incidencia no parece casual[129]. Corresponde a una correa flexible en la que está inscrito el título AS A FAR FASSES ("haz lo que debas hacer"), apta para ceñirla al cuello, como las citadas anteriormente. Aunque la orden estaba vinculada en origen a la campaña siciliana y sus trece integrantes (doce nobles cuyas identidades conocemos, más el infante Martín) constituían, según se ha planteado, el estado mayor de esta empresa militar[130], pronto se banalizó. Se sobrepasó el número de miembros previsto en los estatutos (que se conservan), y se admitieron mujeres. Al regreso de Martín desde Sicilia, tras la muerte de Juan I, María de Luna, la nueva reina, la distribuye entre damas nobles[131] y la concede también a su velera favorita[132], denominándola *nostre empresa e divisa apellada e figurada de la Correja.*

Martín el Humano aún adoptó la divisa de la "Garrotera" con posterioridad a su coronación en Zaragoza el año 1399. Consistía en una correa ceñida a la pierna izquierda, sobre el tobillo[133]. Creemos haber identificado un testimonio no señalado hasta ahora. Lleva lo que puede interpretarse como tal, uno de los Reyes Magos de la Epífanía del Museo de Bellas Artes de Valencia, pintada por Antoni Peris.

Tras Martín el Humano, los reinados de Fernando de Antequera, Alfonso el Magnánimo, Pedro de Portugal y Juan II certifican la vitalidad de las divisas personales y de las empresas en la Corona de Aragón[134]. No vamos a detenernos en ellas

[130] *Ibidem,* p. 49.

[131] *Ibidem*, pp. 51-52.

[132] A. L. Javierre Mur, *María de Luna…,* p. 142.

[133] J. Riera Sans, *Els Heralds…,* pp. 54-55.

[134] Por lo que respecta a la "jarra con azucenas", corresponde a la divisa de la orden de la jarra y el grifo fundada por Fernando de Antequera en 1403 (G. J. de Osma, *Las divisas….,* 64ss.; J. Torres Fontes, "Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca", *Miscelánea Medieval Murciana*, V, 1980, pp. 83-120). La jarra la podremos ver bordada o prendida de una estola cruzada sobre el pecho, o de una correa alrededor del cuello. La documentación la describe incorporada a toda suerte de objetos (telas, tronos, collares, broches, arneses, espadas y fundas de espada arreos de caballos, naves para adorno de la mesa de aparato). En la coronación de Fernando I en Zaragoza tuvo un gran protagonismo, tanto en la indumentaria real y aderezo de los espacios destinados al banquete, como en los entremeses que se escenificaron (Cf. A. Mackay, "Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa Maria", *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. II, Murcia, 1987, pp. 949-956). Alfonso el Magnánimo utilizó la divisa paterna y los enseres inventariados en 1412 y en 1424 lo corroboran (E. González Hurtebise, *Inventario de bienes…,* pp. 148-188, núm. cat. 92, 94, 138, 178, 187, 190, 254, 255, 337). A partir de un determinado momento, no obstante, fue adoptando divisas personales: el libro abierto, el haz de espigas y el sitio peligroso. Se estudian estas divisas: en: G. J. de Osma, *Las divisas…,* pp. 70-86. F. Español Bertran, "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova. (British Library, Ms. Add. 28962)", *Locus Amœnus*, 6, 2002-2003, pp. 91-114, esp. pp. 109-111. La esposa del Magnánimo, la reina María de Castilla, empleó como divisa personal una olla (Cf. J. Toledo Girau, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, 1961, p. 20, núm. cat. 20). Por lo que respecta a Pedro de Portugal, recurrió a la filacteria con el título *Paine pour joie* que incorporó al palacio real mayor barcelonés, al nuevo retablo destinado a la capilla de esta residencia (J. Huguet), a sus ofrendas a la Virgen de Castelló d'Empuries (corona) y de Montserrat (cruz de los condes de Foix), respectivamente, así como a sus objetos personales (Cf. J. E. Martínez Ferrando,

puesto que nos adentramos en el siglo XV y lo que interesaba era poner de manifiesto el momento en que se incorporan estos usos, de donde proceden, a la par que analizar su funcionamiento. Los datos reunidos revelan que las divisas penetraron con fuerza en el entorno áulico y señorial, tanto en ámbito femenino como masculino, y descubren las diversas técnicas artísticas que les sirvieron de soporte y contribuyeron a su ostentación. Entre las reinas, resulta elocuente que Violante de Bar haya sido la primera en adoptarlas.

Juan I que es uno de sus grandes impulsores, pudo observar estas novedades en los personajes que llegan a la corte aragonesa desde Francia, en los peregrinos "de calidad" que están de paso por ella en su camino a Compostela[135], o al propio rey de Navarra que visita Barcelona en diversas ocasiones (1372, 1391, 1436)[136]; por su parte, los embajadores que regresan desde París le transmiten sus impresiones sobre la ciudad, sus usos y los hombres que la habitan. Juan I se manifiesta muy atento a todo ello. Incluso se hace eco de las observaciones de sus bordadores brabanzones, a propósito de un pintor parisino a quien por ser capaz de *pintar figures de persones e resemblar fisonomies de cares* reclama a la corte. Se trata de una noticia que, como veremos, ha tenido una gran fortuna historiográfica[137].

Proyectos de la monarquía después del Ceremonioso: La Santa Capilla

Las actuaciones en el campo de la promoción artística de Juan I como primogénito y ya como rey tienen menos relevancia que las de sus predecesores. Los grandes proyectos de la monarquía se han trazado en época del Ceremonioso o durante el gobierno de Jaime II, a comienzos del siglo XIV, de modo que las obras de reforma o de construcción *ex novo* de los palacios reales o de sus capillas ya se han ejecutado. Estos espacios litúrgicos cuentan, además, con el mobiliario preceptivo. Un caso aparte lo constituirá la residencia áulica de Bellesguart, levantada por Martín el Humano y el manoir de Valladura, auspiciado por el mismo monarca, en el área contigua a Barcelona[138]. Incluso en el panteón de Poblet los sepulcros destinados a Juan I y sus dos esposas se concluyen durante el largo reinado del padre.

Con Martín el Humano van a realizarse intervenciones en el palacio real mayor de Barcelona y en su jardín[139] que

Pedro de Portugal…, pp. 171-173). Juan II, empleó un carro triunfal con una dama sentada sobre él, bajo dosel, con un título desplegado alrededor. En 1466 la divisa se empleó para adornar unas gualdrapas de caballo y se describe detalladamente en el contrato (J. Sanchís Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pp. 155-156).

[135] J. Vielliard, «Pélerins d'Espagne à la fin du Moyen Âge», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel.lània d'Estudis Literaris Històrics i Lingüistics,* vol. II, Barcelona, 1936, pp. 265-300. H. Courteault, «La fuite et les aventures de Pierre de Craon en Espagne», *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* 52, 1891, pp. 431-448. El cronista Froissart incluso transcribe la carta de Violante de Bar al rey francés a propósito de esta cuestión *(Historiens et chroniqueurs du Moyen Age,* A. Pauphilet ed. Paris 1938, p. 670).

[136] J. Mª. Roca, *Johan I…,* p. 147. La visita de 1436 la registran diversas fuentes. Una de ellas, la crónica municipal de los funerales de Leonor de Castilla (A. Duran i Sanpere, J. Sanabre eds. *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, vol. I, Barcelona, 1930, p. 69 ss.). Sobre las relaciones de Aragón con Navarra y los viajes reales, otras referencias en: A. López de Meneses, "El Canciller Pedro López de Ayala y los reyes de Aragón", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII, 1967, pp. 189-264.

[137] Coroleu, *Documents*, p. 108.

[138] F. Carreras Candi, "Bellesguart, real sitio de Martín I", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II, 1901, pp. 55-65. J. Mª Madurell y Marimón, "La Casa reial de Valldaura", *Estudis d'Història Medieval*, II, 1970, pp. 45-67.

[139] F. Carreras Candi, "Lo Palau Reyal y la obra de la Seu, regnant Martí I", en: *Homenatge a la Memòria del Rei Martí. V Centenari de la seva mort*, (*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXIII), Barcelona,

continúan en plena guerra civil bajo los auspicios del efímero rey de los catalanes, Pedro de Portugal[140]. Con Alfonso el Magnánimo se renueva el palacio real valenciano[141]. En estas empresas no abundan los artistas franceses. Si están presentes, en cambio, en la obra del palacio que Martín el Humano impulsa en el monasterio de Poblet, bajo la dirección del arquitecto Arnau Bargués. Françoi Salou, a quien se atribuye la bella escultura arquitectónica encuadrada plenamente en el gótico internacional, parece tener ese origen"[142].

Cuando en 1387 Juan I sucede a su padre, podría haber promovido fundaciones religiosas como lo hizo en su etapa como infante, su hermano Martín, o la esposa de éste, patrocinadores, respectivamente, de la cartuja de Valldecrist, en Castellón, y del convento franciscano de Sagunto.[143]. Violante de Bar favoreció la instalación de jerónimos en las laderas de Collserola, un lugar habitado hasta entonces por eremitas, dando origen al monasterio de San Jerónimo del Valle Hebrón[144]. De no haber muerto tan pronto, entre las iniciativas vinculadas al reinado de Juan I los historiadores ponderarían esta fundación. Sin embargo, todas las noticias relativas al período inicial de la casa, corroboran que no alcanzó la categoría propia de una empresa real y el motivo fue económico. Su despegue no llegará hasta años después de fallecer Violante de Bar, de la mano de la reina María de Castilla, esposa del Magnánimo.

En este panorama destaca, no obstante, un proyecto cuyo alcance es más ideológico que artístico, pero que tiene como horizonte un modelo francés que ya ha tenido incidencia en los dominios del efímero Reino de Mallorca en los años iniciales del siglo XIV. Nos referimos a la Sainte Chapelle de París. La transformación del oratorio del palacio mayor de Barcelona en Santa Capilla, en época de Martín el Humano, no afectó, según veremos, ni a la arquitectura, ni siquiera a la composición del tesoro sagrado que se había ido acumulando. Pero el modelo arquitectónico adoptado en París a mediados del siglo XIII[145], explica las características de la capilla construida en el palacio real de Perpiñán que se da como concluida en 1309[146]. Se trata de un edificio con dos niveles, de los cuales el superior está consagrado a la Santa Cruz, en honor a la reliquia que se veneraba en él, y el inferior a Santa María Magdalena. Aunque la historiografía ha sido algo remisa en este punto, hay que admitir que se trata de la misma idea expresada en el oratorio

1913, pp. 137-152. Uno de los espacios incorporados es el oratorio dedicado a San Miguel situado en lo alto del palacio, un espacio que no se había contemplado en la historiografía y que reviste un gran interés dada su topografía y función y por destinarse a su decoración mural un modelo iconográfico tomado del oratorio papal en Aviñón (las famosas pinturas angélicas), así como un retablo flamenco (F. Español Bertran, "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la Capilla de los Angeles del Palacio Papal", en: *El Mediterráneo y el Arte Español.* (XI Congreso Nacional de Historia del Arte, Valencia, 1996), Valencia, 1998, pp. 58-68. H. Bresc, "Le Jardin de l'Empire: le Palais de Barcelone et la Sicile (1397-1410)", *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón* (Jaca 1993), Tom. I, vol. 3, Zaragoza, 1996, pp. 375-386.

[140] Véase la nota 66.

[141] Véase: L. Arciniega García, A. Serra Desfilis, "Cort y palau de Rey: el Palau Reial en época medieval", en: J. V. Boira Marques coord., *El Palau Reial de València. Els plànols de Manuel Cavallero (1902*), Valencia, 2006. pp. 83-90.

[142] Publica el libro de obra: Mª. R. Terés Tomas, "El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau", *D'Art*, 16, 1990, pp. 19-39.

[143] Fr. A. Ivars, "Fransciscanismo de la reina de Aragón doña María de Luna (1396-1406), *Archivo Ibero-Americano*, 34, 1931, pp. 568-594.

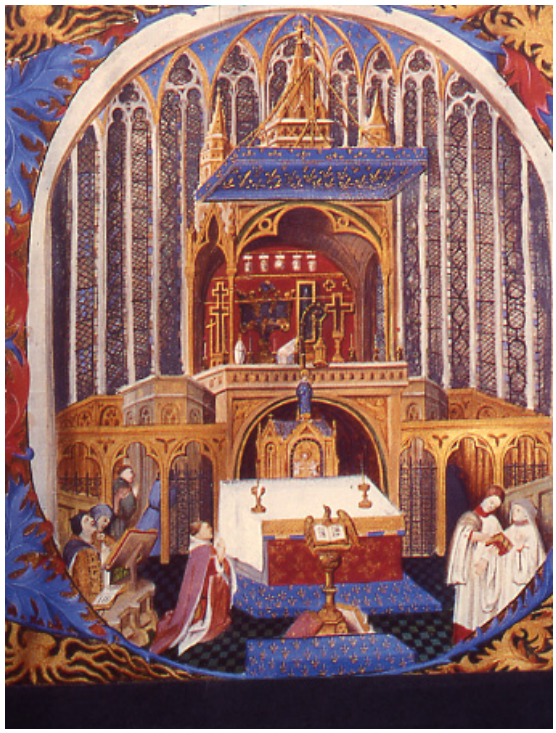
[144] J. F. Cabestany Fort, "Fray Ramón Juan, prior de San Jerónimo del Valle de Hebrón (1419-1458)", en*: VI Centenario de la Orden de San Jerónimo. Studia Hieronymiana I*, Madrid, 1973, pp. 225-251.

[145] I. Hacker-Sück, «La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Age en France», *Cahiers Archéologiques,* XIII, 1992, pp. 217-257.

[146] M. Durliat, *L'art al Regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1964, p. 166.

real parisino erigido para acoger la corona de espinas adquirida al emperador bizantino en 1239 por San Luis de Francia y a la que se sumaron muy poco después (1241) otros vestigios cristológicos igualmente notables. El prestigio de este tesoro entre sus contemporáneos y la suntuosidad del envoltorio arquitectónico creado para él, explican el eco de la receta en Francia, tanto en oratorios nobiliarios como episcopales[147]. Entre los últimos, el erigido en Narbona bajo los auspicios del obispo Pierre de Montbrun hacia 1273-1276. La fundación parisina organizó la liturgia en torno al tesoro de reliquias, cuya ostentación revestía gran solemnidad. Esta práctica será adoptada fuera de Francia en capillas de similar naturaleza, como la real de Praga y también en la del palacio mayor barcelonés.

Sin embargo, antes de referirnos a esta última, debemos tratar otra cuestión donde la Sainte-Chapelle de París se presenta de nuevo como horizonte. Uno de los elementos más interesantes de su interior, tenía que ver con el baldaquino instalado en la capilla superior para exhibir el tesoro. Aunque se ha perdido, lo reproduce una miniatura[148]. Estaba ordenado en dos niveles gracias a lo cual los relicarios ocupaban una posición elevada que contribuía a su *mise en valeur,* puesto que eran visibles desde cualquier punto de la capilla. Por encima de este nivel que funcionaba como ostensorio se situaba la cubierta del baldaquino, un complemento usual en este contexto. Además, al tratarse de un dispositivo abierto, era posible circular por la zona baja, una particularidad importante en este contexto. En la miniatura lo que acabamos



Dispositivo pora ostentar las reliquias de la Sainte-Chapelle de París. Copia del Pontifical y Misal propiedad de la biblioteca de la ciudad de París que se quemó en 1871. Museo de Cluny, fol. 81 v.

de describir se percibe con claridad, lo mismo que la corona de orfebrería, continente de la de Cristo, la Vera Cruz y otros relicarios, lo mismo que las lámparas que iluminaban permanentemente el tesoro.

Un sepulcro santo del entorno de 1300 que pervive en la iglesia pirenaica de Vallcabrere, cerca de Comminges, repite en piedra la misma ordenación. El sarcófago de los santos Justo y Pastor se sitúa en alto, sobre una estructura emplazada tras el altar de planta cuadrangular y abovedada. La zona baja también es practicable y permite "pasar" por debajo de los cuerpos santos de acuerdo con uno de los rituales más extendidos en el contexto del culto a las reliquias[149]. El dispositivo también re-

[147] Cl. Billot, «Les Saintes-Chapelles, approche comparée de fondations dynastiques», *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, LXXIII, 1987, pp. 229-248.

[148] Copia de la miniatura que ilustraba el fol. 81 vº de un Pontifical y Misal propiedad de la biblioteca de la ciudad de París que se quemó en 1871. La copia pertenece al Museo de Cluny.

[149] F. Español Bertran, "El sepulcro de Santo Domingo en relación con la escultura de la cabecera", en: *La cabecera de la Catedral Calceatense y el Tardorrománico hispano*, (Santo Domingo de la Calzada 29-31 enero 1998), Catedral Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 207-282, esp. pp. 258-264.

mata en lo alto en forma de baldaquino. El monumento de Vallcabrere, dada su cronología, parece confirmar que el diseño del expositor de la Sainte-Chapelle pudo divulgarse en ámbito francés, al igual que lo hizo el modelo arquitectónico. Invocamos este hecho por cuanto la descripción que proporciona un inventario de la capilla del palacio real de Mallorca de 1361[150] respecto al emplazamiento del arca de reliquias, parece apuntar una disposición parecida. El hecho es significativo, dados los débitos de la capilla real de Perpiñán con respecto a la Sainte-Chapelle, en lo arquitectónico.

En texto del inventario mallorquín en relación al retablo mayor apunta: *Item l'altar de Sent Anna, ab son retaule gran pintat e ab I gran cortina blava davant lo dit retaule ab I verga de ferre*. Más adelante, al tratar sobre las reliquias de la capilla, hallamos el párrafo que nos interesa:

Item alt, damunt lo retaule I cayxa de fust, semblant de monument, dins la qual ha I altra cayxa de cristall, bella, guarnida d'argent esmaltat, ab molta ossa de sants. Item I test de cap de persona, cubert de çendat vermell lo qual es intitulat Praxedis, dins la qual cayxa de fust ha I tros de çendat vermell e I tros de diaspre vermell (…) Item alt ,detràs lo dit retaule, I custodia d'argent de VIII puntes, qui està sobre homens de coure e es tota de senyals reyals esmaltats e babuins d'argent ab pedres vermelles e blaves e II ymages d'argent a lats de la dita creu, ço es I de Madona Sancta Maria e altra de Sent Joan. La qual custodia fo uberta ab II claus petites d'argent e trobam so que es segueix: Primo I bell reliquiari d'argent daurat e de cristall, ab son peu d'argent, fet ab IIII compassos e sis migs compassos e esmalts reyals e'l dit peu el canó sta gravat ab I creueta d'argent dalt. En lo reliquiari hi ha diverses reliquies de sants, ço és de Senta Anna, de Senta Maria Magdalena e de Sant Jacme, segons que's mostren per escriptures dins lo dit cristall.

El registro sigue describiendo otros tres relicarios y en las anotaciones posteriores se menciona la cortina de lino pintada con una Crucifixión con la que se cubría el retablo y otras dos, blancas, sujetas a varas de hierro a ambos lados del altar. El dispositivo que se describe es el común a muchos espacios cultuales de época gótica y permitía aislar la mesa en momentos litúrgicos precisos. En cambio, para todo lo referente a la posición de las reliquias en alto, si bien se documenta en Francia, Alemania etc., disponemos de menos datos en ámbito peninsular.

Los diversos relicarios enumerados están ubicados por encima del retablo. Recordemos que se trata del contratado por Ferrer Bassa en 1345 que concluye Ramon Destorrent en 1358[151] y del que restan sólo dos tablas. La principal, con una imagen de la santa Ana titular (Museo de Lisboa) y la que se situaba por encima de ella, que es la posición destinada al Calvario, de ahí el formato triangular de su remate superior (Sociedad Arqueológica Luliana, Palma de Mallorca). El retablo, de acuerdo con el formato usual en la producción de Ferrer Bassa que podemos evocar por medio del de san Marcos que ejecuta su hijo Arnau, ahora en la Seo de Manresa, , obligaba a ubicar las reliquias como poco a casi tres metros del suelo. Recordemos que las medidas del mueble son 226 x 250 m.

[150] G. Llompart, "Inventarios de templos y particularidades del culto en la ciudad gótica de Mallorca", *Estudios Lulianos*, 26, 1986, pp. 253-268, esp. p. 263.

[151] El retablo llegó a Mallorca desde Barcelona en 1358 (Cf. G. Llompart, *La pintura medieval…,* IV, p. 62, doc. 90).

El dispositivo que sirvió de expositor de reliquias, no se describe, pero debía de ser lo bastante amplio para acoger el arca de madera, el torso relicario de Santa Praxedes, además de lo que se identifica como "custodia". A pesar del apelativo, no creemos que fuera un receptáculo de carácter eucarístico, puesto que guardaba en su interior un relicario con restos de santa Ana, san Jaime y santa Magdalena. Finalmente se enumeran otros dos receptáculos de plata esmaltada con reliquias cristológicas y el brazo de Santa Ana del mismo material que, dado el orden en el que se anotan, debían de acompañar a los precedentes. La colección no puede compararse con la parisina, pero comprendía testimonios de la pasión y muerte de Cristo y vestigios corporales no sólo de la titular de la capilla, santa Ana, sino del patrón de varios miembros de la dinastía mallorquina, el apóstol Jaime; además estaba presente Santa María Magdalena, cuyo culto, al descubrirse su cuerpo en 1279, en época de los Anjou, había alcanzado una notable difusión en Provenza. Desde allí irradió a Cataluña y al Reino de Mallorca (la capilla inferior de Perpiñán le estaba dedicada) y las reliquias fueron sus embajadoras[152]. Por último se mostraba a Santa Praxedes, el cuerpo santo por antonomasia de la isla, desde la llegada de sus reliquias antes de 1350[153].

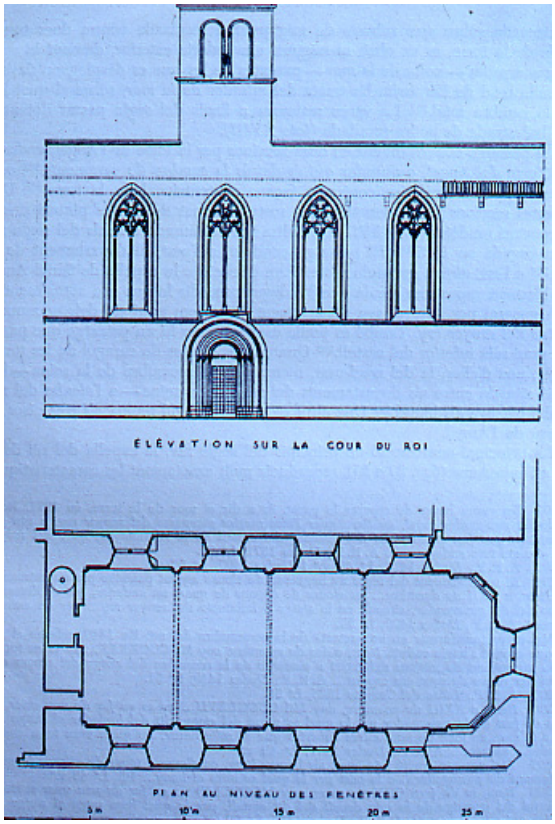
Desconocemos el momento en que el expositor que acabamos de evocar se incorporó a la capilla de Santa Ana, pero puede haberse integrado cuando el tesoro sagrado áulico alcanzó una determinada excelencia y esto es anterior a la conquista del reino por parte de Pedro el Ceremonioso. Por tanto, cuando se incorporó el retablo de Bassa y Destorrents al espacio cultual, el ostensorio ya estaba *in situ*. Probablemente la capilla de Santa Ana presentaba su altar principal asociado a este dispositivo que destacaba por detrás del altar y que inicialmente pudo estar a menor altura. Esto lleva a presuponer que si hubo retablo, se trató de un mueble con poco desarrollo monumental.

Respecto a la apariencia del ostensorio, una noticia de avanzado el siglo XIV permite imaginarlo rematado en su zona superior con un baldaquino. Es la solución adoptada en la Sainte-Chapelle, pero se trata de una fórmula asociada desde antiguo al culto a las reliquias. Por tanto, su coherencia en el contexto cultual se convierte en un argumento a favor de nuestra propuesta, en especial si consideramos otro dato que apunta en esa misma dirección. Las reliquias de la capilla del palacio real estaban iluminadas permanentemente por lámparas[154]. ¿De donde pendían? Cuando en época románica hallamos indicaciones de este tipo en relación a los altares, las lámparas cuelgan del baldaquino que los cobija. Presuponer esta solución en este caso no es aventurado ya que, como hemos apuntado, es la misma que adoptó en París en el que consideramos dispositivo homónimo al mallorquín. La capilla de Santa Ana del palacio de la Almudaina tiene una sola nave y en su cabecera adopta la misma disposición que hallamos en la capilla superior del de Perpiñán, donde entre otras reliquias se veneró la Vera Cruz de la que toma su advocación. No es descabellado proponer la existencia de una estructura similar para su *mise en scène*, por detrás de la cual se proyecta, en ambos casos una soberbia vidriera gótica (¿otra cita parisina?).

[152] Véase la nota 7.

[153] G. Llompart, J. Muntaner, "El patronazgo de Santa Praxedes sobre el reino de Mallorca", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLI, 1968, pp. 279-297.

[154] G. Llompart, *La Pintura medieval…*, vol. IV, p. 72, doc. 120. En 1372 se doraron las cuatro lamparas que quemaban ante las reliquias, de las cuales dos estaban encendidas permanentemente. En 1388 se añadió una más (*Ibidem,* p. 91, doc. 148).



Capilla real del palacio de la Almudaina.

Por lo que respecta a la capilla real del palacio mayor de Barcelona, aunque según hemos sostenido en otro trabajo la iniciativa surja en época de Juan I[155], el proyecto se materializa con Martín el Humano y los documentos ponen de relieve las directas implicaciones del monarca en todo ello[156]. Solicitó al papa la correspondiente autorización, buscó la orden que podría hacerse cargo del culto en la Santa Capilla, y pidió al rey de Francia y a los duques de Berry, Borgoña y Orleans, no sólo reliquias cristológicas con las que incrementar el tesoro preexistente[157], sino el propio oficio litúrgico compuesto en París para venerarlas adecuadamente. Martín con este propósito dirigió una carta al monarca francés en 1399[158]. Un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia que se fecha hacia 1400-1410, lo contiene. Se trata del: *Calendarium sive Commemorationes sanctorum monachorum. Missa et officium sanctarum reliquiarum. Officia sancti Georgii et sanctae Marinae*[159]

Artistas del reino de Francia al servicio de la monarquía

Muchos de los escultores de origen francés que recalan en la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV y durante el XV (desde Coli de Marveylla a Pierre de Saint-Jean o Jean de Valenciennes)[160] no

[155] F. Español Bertran, "El Tesoro Sagrado de la Corona de Aragón", *Maravillas de la España medieval* <catálogo de exposición> I. Bango dir., León, 2001, pp. 269-293, esp. p. 277.

[156] J. Vincke, "Proyecto del rey don Martín de Aragón para crear un priorato cisterciense en la capilla de su palacio mayor de Barcelona", *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* (Valencia 1967) vol. II, Valencia, 1970, pp. 119-131. M. M. Ribera, *Real Capilla de Barcelona, la mayor y más principal de los reynos de la Corona de Aragón,* Barcelona, 1698. Mª. D. Mateu Ibars, "Bona mobilia et immobilia" del monasterio de los Celestinos y la capilla del palacio real mayor de Barcelona, *Documenta et Scripta*, V, 1993, pp. 89-139. A. Torra, "Documents relatius a la capella del Palau Reial Major de Barcelona, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó", en: E. Riu-Barrera, A. Torra, A. Pastor, *La capella de Santa Agata del Palau Reial Major de Barcelona. Història i Restauracions,* Barcelona, 1999, pp. 65-87.

[157] Véase la nota 46.

[158] Un año antes ya se había dirigido al rey francés y a los duques de Berry, Borgoña y Orleans interesándose por la fundación y dotación de sus respectivas Santas Capillas (J. Vielliard, L. Mirot, *Inventaire des lettres...,* pp. 134-135, doc. 135) Publica el documento de la petición: Rubió y Lluch, *Documents*, I, p. 414, doc. CCCCLXX. El oficio ya se registra en el archivo del palacio real mayor de Barcelona en 1404 (Madurell, *Documents*, p. 338, doc. 59).

[159] Es de origen catalán: París, Bibliothèque National de France, Ms. Latin 5264. Cf. F. Avril, J.-P. Aniel, M. Mentré, A. Saulnier, Y. Zaluska, *Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique,* Paris, 1982, pp. 110-111, núm. cat. 121.

[160] El primero trabaja en Cataluña (Ripoll, Vic); el segundo, en Mallorca donde dirige la puerta del Mirador de la catedral. El último, en Cataluña

[161] Sobre el motivo del viaje véase la nota 52. Publica e interpreta el alcance del documento: M. Olivar, *Fonts documentals...,* p. 151 y p. 156, doc. 4. Sobre el artífice: J.-Y. Ribault, «Chantiers et maîtres d'œuvre à Bourges durant la première moitié du XV siècle. De la Sainte-Chapelle au Palais de Jacques Cœur», *Actes du 93e*

consta que trabajaran para el rey o los infantes. Ni siquiera el maestro de obras del Duque de Berry, Jean Guérard, que estuvo en la Corona de Aragón en 1382 para recoger a los moros de Manises que se dirigían a Francia para trabajar a los órdenes del duque[161] . Si lo hicieron, en cambio, el enigmático Juan Dulfa de Bravante (1388)[162] y una serie de pintores, bordadores y orfebres cuyos nombres nos desvelan su origen septentrional. Uno de ellos, el pintor Juan de Brujas, vinculado al conde de Armanyac que en 1373, tras cobrar un adelanto de Pedro el Ceremonioso para la obra de un retablo, huye a Francia[163]. Asimismo, de los plateros al servicio de Alfonso el Magnánimo Ormant Scarpsuart y Rigaud Sognier. El primero, documentado en Valencia en 1417[164], el segundo en Zaragoza el año 1418, concretamente en la Aljafería, el palacio real zaragozano, donde el rey le ha permitido establecer su taller[165]. No conservamos obras de ninguno de los dos, pero su presencia coincide con la fabricación de uno de los productos más apreciados en las cortes europeas por entonces del que trataremos en el próximo apartado, el esmalte opaco sobre oro. En este mismo contexto hay que ponderar la actividad de otros artífices activos en el entorno de Juan y Violante de Bar, antes y después de acceder al trono, o en el de Martín, su sucesor, y María de Luna. Destaca entre ellos un bordador, identificado en algunos documentos como Copí y en otros como Jacme Copí. Quizá se trate de uno de los artífices brabanzones citados en un documento de 1388[166]. El período en que estuvo al servicio de Juan y Violante es el comprendido entre 1388 a 1395[167]. Este último año (los meses de febrero a abril) los pasó en Aviñón formando parte de una legación en cuyos documentos se le identifica como camarero y bordador de la reina[168]. A la muerte de Juan I trabajó a las órdenes de la reina María de Luna.[169]

Precisamente en el contexto de los encargos a estos bordadores al servicio de Juan I, se cita en distintas ocasiones a un artífice parisino del que han hablado elogiosamente al monarca, y por quien éste se muestra vivamente interesado. Nos referimos al *fort apte Jaco Tuno de Paris,* citado en 1388, cuyo nombre es transcrito como *Iaco Conno* en un documento fechado posterior y que se ha querido identificar con el francés Jacques Coene[170]. No obstante, la

Congrés national des sociétés savantes (Tours 1968), París, 1970, pp. 387-410, esp. p. 93s. P.-Y. Le Pogam, Ph. Plagnieux, «Les maîtres des oeuvres de maçonnerie de la ville de Paris dans la première moitié du XV siècle», en: O. Chapelot, *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'Oeuvre aux XIVe-XVIe siècles*, Paris, 2001, pp. 253-261.

[162] Rubió y Lluch, *Documents*, II, pp. 308-309, doc. CCCXVIII.

[163] Rubió y Lluch, *Documents*, I, p. 248, doc. CCLXI.

[164] E. González Hurtebise, *Inventario de los bienes…*, p. 166.

[165] Por el momento sólo disponemos de dos noticias sobre el artífice. Corresponden, respectivamente, al mes de mayo y octubre de 1418 y parecen limitar su estancia en Zaragoza a unos seis meses puesto que en la segunda fecha ya se da como fallecido. Publica ambos documentos: Madurell, *Documents*, pp. 350-351, doc. 73; p. 351, doc. 74.

[166] Coroleu, *Documents*, p. 108.

[167] Coroleu, *Documents*, p. 109, J. M. Madurell Marimon, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 89, doc, 490; Madurell, *Documents*, pp. 330-331, doc. 46.

[168] La misión diplomática estaba integrada, entre otros, por Bernat Metge. La estudia: M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge…*, pp. 71-74. Los documentos sobre Jacme Copí en*: Ibidem*, p. 288, doc. 88 y en: F. C. Casulla, *Carte reali diplomatiche di Giovanni I il Cacciatore, Re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, Padova, 1977, p. 105, doc. 79. En 1393 aparece, junto al tesorero de Juan I, como operario de la fábrica del nuevo monasterio jerónimo del Valle de Hebrón, en las inmediaciones de Barcelona.

[169] En 1399 trabaja para la coronación de Martín el Humano, bordando telas y sillas de montar. Los documentos en: D. Girona Llagostera, "Itinerari del rey en Martí (1396-1402)", *Anuari de l'Institu d'Estudis Catalans*, IV, 1911-12, p. 136, p. 138. A. L. Javierre Mur, *María de Luna…*, pp. 138-139.

documentación conocida hasta el momento sólo refleja el deseo real, sin apoyar la idea de un viaje a la península. En cambio quienes vinieron son diversos artífices que trabajan en Aragón y Cataluña desde la década de los años setenta del siglo XIV hasta el entorno de 1400.

El primero de ellos, *Enrique de Bruxelles*. Aunque puntualmente pintó una Virgen con el Niño sobre tela para la cámara del Ceremonioso (parece poder interpretarse que en Zaragoza)[171], su proyecto más importante conocido le sitúa en Daroca en 1372 donde realiza la decoración mural de la capilla de los Corporales, por fortuna conservada, y cuya reciente restauración ha puesto de relieve la importancia del pintor en la introducción del lenguaje

Enrique de Bruselas: pinturas murales de la Capilla de los Corporales (1372). Colegiata de Daroca (Zaragoza).

"internacional" en los territorios de la Corona. No parece haber duda de que se trata del mismo artífice en ambos casos. Un documento conocido desde antiguo, pero que quedó sin transcribir, vinculaba a la capilla darocense a un pintor de ese nombre[172]. La restauración de los murales hace verosímil lo apuntado en el documento, puesto que apunta a modelos tempranos dentro del gótico internacional en el norte de Francia. Del conjunto, conservado desigualmente a causa de las reformas introducidas con posterioridad en este espacio, resta parte de una Dormición y las figuras de los apóstoles con filacterias desplegadas alrededor en las que aparecen los artículos del Credo, todo ello sobre un fondo rojo constelado de lises de oro.

De Bruselas llegaron a la Corona de Aragón otros artífices. Es el caso de Juan (o Hannequin) y Nicolás que trabajan en 1379 para el arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna en su capilla privativa de la Seo[173]. Años más tarde (1388-1390) un Hannequin está al servicio del Infante Martín[174]. La historiografía viene identificando a este pintor con el anterior[175]. Por su parte, el Nicolás de Fretmont documentado en 1383 contratando un retablo para una parroquia de Tarragona, podría ser el compañero[176]. Puede no tener nada que ver con los anteriores pero en 1403 el iluminador francés del rey Martín el Humano, Johanni, había huido y al parecer trabajaba para el arzobispo zaragozano[177].

---

[170] M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, 1987, vol. 1, p. 113-156.

[171] Rubió y Lluch, *Documents,* II, pp. 163-164, doc. CLXX.

[172] F. Mañas Ballesteros, *Pintura gótica en Daroca*, Daroca 1980. Idem, *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca),* Zaragoza, 2006, p. 69.

[173] M. Serrano Sanz, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 37, 1915, pp. 414-415, doc. II.

[174] J. M. Madurell Marimón, *El pintor Lluís Borrassà…,* VII, 1949, reg. 82, p. 104.

[175] J. L. Hernando Garrido, "Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450): Procedencia, actividad y posible asentamiento. Aspectos documentales", *Lambard,* VI, 1991-1993, <1994>, pp. 359-388, esp. 376. F. Español Bertran, "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)", en: *Saber y conocimiento en la Edad Media, Cuadernos del CEMYR*, 5, 1997, pp. 73-113, esp. p. 104.

[176] *Ibidem*, p. 104.

[177] Rubió y Lluch, *Documents,* I, p. 426, doc. CCCCLXXXVI.

Los manuscritos de lujo vivieron un período álgido en torno a 1400 y los ejemplares que restan lo acreditan. Se trata de una realidad más ligada al reinado de Martín el Humano que al de Juan I y Violante de Bar quienes, a pesar de su innegable bibliofilia, no patrocinaron la industria del libro de lujo en sus territorios de forma especial. A pesar de las numerosas noticias que se conocen sobre la pareja real en este campo, son contadas las que corresponden a encargos hechos directamente por ellos a copistas y miniaturistas[178]. Se trata de un interés que data de los años de primogenitura[179] y fue compartido y superado en ocasiones por el de su tercera esposa[180]. Aunque en 1385 reconoce al maestro de Rodas Juan Fernández de Heredia el placer que le producen las lecturas históricas[181], tanto él como Violante de Bar se interesaron por todo género de textos, muchos de ellos franceses. La nómina es amplia y plural[182]. Acuden a los fondos reales, los toman sin más de las bibliotecas importantes de la época[183], o los solicitan a sus parientes, a quienes remiten a su vez obsequios valiosos[184]. Entre los destinatarios de las peticiones se hallan, el rey de Francia[185], el Duque de Berry[186], el conde de Foix[187] y a la madre y al hermano de Violante de Bar[188]. De los ejemplares registrados, no todos parecen ser ejemplares lujosos.

Si lo es el ejemplar que les proporcionó Gaston Phebus, conde de Foix, posiblemente con el ánimo de recuperarlo. Fue confeccionado en el norte de Francia, quizá en París hacia 1370-1372 y contiene las composiciones de Guillaume de Machaud,

[178] Es el caso del maestro Gregori que en 1390 trabaja en un libro de horas para la reina (Vielliard, *Nouveaux documents*, p. 38, doc. XXII).

[179] Sobre las aficiones literarias del rey: A. Rubió y Lluch, "Joan I Humanista i el primer periode de l'Humanisme català", *Estudis Universitaris Catalans*, X, 1917-18, pp. 1-107. F. de Bofarull y Sans, "Datos para la historia de la bibliografia en la corte de Aragón", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 2, 1887-1888, pp. 161-163, 205-207.

[180] I. de Riquer, "Los libros de Violante de Bar", en: *Las sabias mujeres: educación, saber y autoria (siglos III-XVII),* Madrid, 1994, pp. 161-173.

[181] Madurell, *Documents,* p. 324, doc. 36.

[182] Leyeron el "Roman de Renart" (citado: *Renart* en 1374, 1384), el Godfroid de Bouillon, (citado: *Godofre de Billo, en francés* en 1382) el "Roman de la Rose" (citado *libre de la Rosa* en 1382, 1383), el Guiron le Courtois (citado *Guron la Cortes* o *Gurin lo Cortes* en 1383) "Livre de la chasse" de Gaston Phebus, (citado: *Libre de la caça o lo libre que vos havets fet de la caça* en 1389), Tristan e Isolda (citado *Tristany astoriat* 1383), el Guillaume de Machaud (citado *Meschaut* en 1380, 1386, 1390). En un documento de 1383 se nombras tres libros: el *rey Meliadux* , el *bon cavaller sens pahor,* y el *Donahi lo ros.* Violante también se interesa por unos Moralia de Job (citado *Morals de Job,* en 1392) y por la biblia (1382) que en una ocasión está en catalán (1421), asimismo por una *Vita Christi* (1382). Todos estos datos en: Vielliard, *Nouveaux documents.*

[183] Es el caso de la que tenía en Caspe el maestro de Rodas, Juan Fernández de Heredia, de donde Juan y Violante se llevaron ejemplares en distintas ocasiones.

[184] Juan envía a Carlos V un mapamundi en 1381 (Rubió y Lluch, *Documents,* I, pp. 294-295, doc. CCCXXI, p. 295, doc. CCCXXI). Al duque de Berry un lujoso arnés en 1383 (*Ibidem*, I, pp. 307-309, docs. CCCXXXVI, CCCXXXVII); Aparte, le ofrece cuerno de unicornio y la piedra betzar que según unos autores protegía contra la picadura del escorpión y según otros de los resfriados. En 1384 regalaba al conde de Foix un Marco Polo y en 1393 otro ejemplar del mismo libro al Duque de Berry (*Ibidem*, II, p. 165, nota). Aparte el intercambio de obsequios referidos a la caza, o las fieras y otros animales exóticos enviados Francia, en 1400 el rey Martín el Humano preparaba para el Duque de Borgoña dos esclavos negros, para los que adquiere una tela amarilla granadina con la que confeccionar sus vestidos (*Ibidem,* p. 355, doc. CCCLXVIII).

[185] Unas Crónicas de Francia, un Tito Livio y un Jean de Mandeville en 1380 (*Ibidem*, II, p. 221, doc. CCXXXIII). En 1383 le pidió al camarlengo del rey los Milagros de la Virgen, probablemente un Gauthier de Coincy (*Ibidem*, I, pp. 315-316, doc. CCCXLVI) y consta que en 1384 ya lo había recibido (*Ibidem*, II, pp. 318-319, doc. CCCLI).

[186] En 1383 le obsequia con un *Civitate Dei* y una Biblia (*Ibidem*, I, pp. 307-308, doc. CCCXXXVI, pp. 308-309, doc. CCCXXXVII).

[187] El conde de Foix le hizo llegar el libro de la caza escrito por él (1389) (*Ibidem*, I, pp. 356-357, doc. CCCC, y el Guillaume de Machaud (1389) (*Ibidem* I, p. 360, doc. CCCCIII).

[188] El Guillaume de Machaud y un Jean de Mandeville se piden a la madre en 1380 (*Ibidem*, II, p. 225, doc. CCXXXVIII). Al hermano las Metamorfosis de Ovidio en 1393 (*Ibidem*, I, p. 381, doc. CCCCXXVII).

Obras de Guillaume de Machaud ca. 1370-1372. Corpus Christi College de Cambridge. Ms. en depósito de la col. E. and E. J. Ferrell

por quien Violante manifiesta un gran interés y al que pudo conocer siendo niña en la corte de Bar. El manuscrito se custodia en el Corpus Christi College de Cambridge[189] y parece corresponderle una carta del año 1389, en la que la reina agradece al conde de Foix el envío de un ejemplar de Machaud *molt bell e bo*[190], una apreciación adecuada a las características del libro conservado.

En contraste con esta situación, Martín el Humano es uno de promotores más destacados en la industria de los libros ricos en el entorno de 1400. Heredó la biblioteca real[191], pero encargó nuevos ejemplares, singularmente devocionales y litúrgicos[192]. Los archivos proporcionan numerosas noticias de miniaturistas que estuvieron en un momento u otro a su servicio o al de la reina María de Luna. No obstante, salvo en el caso del iluminador francés que huido para servir al arzobispo de Zaragoza[193], o la referida al iluminador que trabaja para el abad de Sant Cugat del Vallés y a quien reclama puntualmente[194], los restantes artífices parecen vernáculos. Aún así, sus códices se hacen eco de lo francés, como en el caso de ciertas ilustraciones de su Breviario[195].

Los esmaltes opacos sobre oro y su eco en la Corona de Aragón

En una carta enviada por el rey Juan I a su emisario ante el rey de Francia en 1387, entre otras recomendaciones le encarga adquirir piezas de orfebrería. El dato podría ser uno más entre los que hemos reunido en el capítulo inicial, salvo que las piezas que pueden haber llegado desde París a la Corona de Aragón en esas fechas podían presentar un acabado de gran belleza, desconocido para el monarca aragonés hasta entonces. En los talleres parisinos se fabrican esculturas de oro "pintadas" con esmalte opaco, una modalidad

[189] Es un depósito de la colección de E. y Elizabeth J. Ferell. Vid. la ficha de C. de Hammel en el catálogo: P. Binski, S. Panayotova eds., *The Cambridge Illuminatios. Ten Centuries of book production in the medieval west*, London, Turnhot, 2005, pp. 267-268, núm. cat. 124.

[190] A propósito de este manuscrito, resultan elocuentes las noticias recogidas sobre el préstamo de un Guillaume de Machaud a Violante por parte de Gaston Phebus en 1389. Las reúne: I. de Riquer, *Los libros…,* p. 164.

[191] Sendos inventarios informan de su composición por entonces: J. Massó i Torrens, "Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó", *Revue Hispanique*, XII, 1905, pp. 413-590. J. Miret y Sans, "Venda de llibres del rey Marti en 1421", *Revista de la Asociación Histórico-Artística Barcelonesa*, VI, 1909-1913, pp. 199-201. J. Miret y Sans, "Llibres y joyes del Rey Martí no inventariades en 1410 per la reyna Margarida", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica* Barcelonesa, VI, 1909-1913, pp. 215-228. Mª. J. Roy Marín, D. Navarro Bonilla, "La librería del rey Martín I el Humano, ("Homenaje a la Prof. Carmen Orcástegui"), *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV, 1999, pp. 1369-1381.

[192] Aparte el Breviario (véase *infra*.) J. Planas, "El *Llibre de la confraria de Senyor Rey*, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet", *Locus Amœnus,* 1, 1996, pp. 95-105.

[193] Véase la nota 177.

[194] Rubió y Lluch, *Documents,* I, p. 424, doc. CCCCLXXXIV. Debe de tratarse del Jean Melec *oriundus Britaniae*, que figura en el fol. 488v del Misal de Sant Cugat (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms 14).

[195] J. Planas Badenas, "El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet", en: M. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico eds., *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 585-598.

de extraordinaria fortuna en las cortes europeas del entorno de 1400. Juan I muere en 1395, sólo ocho años después. Durante el período previo a su desaparición y en el marco de los intercambios de regalos con el Duque de Berry, llega a Barcelona una notable pieza realizada en esa técnica que es descrita en los inventarios reales en diversas ocasiones. Acabó desapareciendo en el curso de una fundición de objetos de orfebrería con posterioridad a 1466[196]. No sólo se trataba de una pieza de complicado diseño, según es común en estas realizaciones, también incorporaba el retrato del Duque de Berry.

Item II. taules d'aur en què es figurada la pietat de Jesuchrist ab IIII. Cerafins, tot smeltat, e les imatges del duch de Barri, de sent Johan Babtiste e evangeliste en les quals ha LXXXXVI perles grosses, entorn de les dites taules. En la Iª de les quals ha VII rosetes smeltades de blau, en l'altre VI. smeltades de rogecler, ab una agulla d'aur per tencar[197].

Aunque se desconoce el momento el que el díptico se incorporó al tesoro real, otras noticias relativas a la incidencia del esmalte opaco en la corte de Juan I y Violante de Bar, certifican la irrupción temprana de estas manufacturas de lujo. Es el caso del joyel que el rey ofrece como aguinaldo a su hija primogénita, casada desde 1392 con el conde de Foix:

Un fermall daur ab divisa dorifany esmaltat de blanch qui sta en I prat lo qual té un castell en lo dos e en la sumitat del castell ha una donzella esmaltada de blanch ab I ocell en la ma ha en lo dit fermayl I balaix tres safirs, sis perles, dues tauletes pentes de diamants[198].

Violante de Bar poseyó ricos ejemplares en oro esmaltado. Uno de ellos incorporaba sus escudos privativos en la base. Se describe en 1434 con motivo de su venta pública, tres años después de morir la reina. Otra en 1418. Formaban parte de su tesoro personal puesto que las conserva al fallecimiento de Juan I en 1395, pero debemos de considerar que su obtención no puede haber sido posterior a esta fecha, sobre todo atendiendo al grave estado en que quedaron las finanzas reales. Ningún documento aclara el momento en que llegaron a sus manos. Si embargo este tipo de realizaciones debieron de abundar entre sus bienes privativos lo mismo que en los patrimoniales que poseyó Juan I y que a su muerte heredó Martín el Humano. En el proceso abierto en 1396 a los consejeros de Juan I por su mala gestión, se indica que las dificultades económicas de la Corona eran de tal magnitud que para trasladar el cadáver del rey desde Gerona a Barcelona y para satisfacer los gastos de los funerales de estado consiguientes, hubo que *empeñar una ymage d'aur e altres joyes del dit Senyor*[199]. De los dos relicarios de Violante, el que ostentaba sus armas y se adornaba con numerosas perlas, balajes y zafiros, estaba presidido por la Natividad. Su descripción es la que sigue:

Un reliquiari d'aur ab lo peu d'argent, en lo qual ha certes ymatges esmaltades ystoriades de la Nativitat. E a la redor del dit reliquiari ha encastades devuyt perles de compte e nou balays, e nou saffirs. Item ha alt a la redor una corona d'or, que hi ha cinch perles redones menos de les dessús dites. E a l'un costat, bas al peu del dit reliquiari, son esmaltades les

[196] Reúne estas noticias: M. Olivar, *Fonts documentals inèdites...,* p. 153.

[197] *Ibidem*, p. 153.

[198] A. Sanpere y Miquel, *Las costumbres catalanas...,* p. 91. J. Mª. Roca, *Johan I...,* p. 272.

[199] M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge...* p. 115.

armes de la reyna Violant.[200].

El que se documenta y describe en 1418 era una tabla de oro con la imagen de santa Catalina:

una taula daur en que ha una Imatge daur de Santa Catarina tota daur, la qual imatge te una corona en lo cap, en la qual corona ha un balaxet poch en lo front, dos safirs pochs en los costats e cinch terns de perles menudes e un balaix petit en lo mig. E en los peus una mija roda daur en que ha dos balaix, un safir e quatorze perles. E te la dita Imatge en la ma una palma daur en que ha quatre diamants petits. E en laltra part una spasa en que ha un balaxet e quatre perles poques. E en lentorn dela dita taula ha cinch balaixs e cinch safirs e vint perles de compte de dues en dues. E en la sumitat dela dita taua ha un capmeu ab huyt perles menudes entorn. E en lo detrás dela dita taula ha una Imatge de la Verge Maria qui te son fill. E pesa tota la dita Taula Quatorze onces tretze argens[201].

La escultura de la santa que evoca el párrafo anterior, se ha identificado con la conservada en el Metropolitan Museum neoyorkino[202] de la que es conocido su origen barcelonés[203]. Esta propuesta, no obstante, ha estado sujeta a reticencias, por no coincidir las piedras y perlas que

Escultura de Santa Catalina en oro y esmalte opaco (ca. 1400). Nueva York, Metropolitan Museum (núm. inv. 17-190-905).

se enumeran en 1418 con las que presenta la Santa Catalina conservada. Dicho argumento pasa por alto un hecho. Las piezas de orfebrería se manipularon en muchas ocasiones (se hizo ya en época medieval) extrayendo de ellas piedras preciosas y gemas. Incluso en alguna ocasión sobrevive sólo una parte de la obra, como lo acredita la peripecia de la denominada Cruz de Foix por haber pertenecido a esta familia condal, y si admitimos la correspondencia de la santa Catalina de Nueva York con la de Violante de Bar, también en ésta puesto que de la tabla descrita sólo habría sobrevivido la imagen.

Por lo que respecta a la cruz, a pesar de su origen, la pieza tiene una historia "catalana" larga y llena de altibajos. El conde de Foix, su poseedor se ignora desde cuando, la empeñó en 1455 para subvencionar una fiesta celebrada en la ciudad de Barcelona. Es entonces cuando se describe

[200] Madurell, *Documents,* p. 398, doc. 120.

[201] El documento lo publicó parcialmente: J. Roca, *Johan I…*, p. 216 y lo incorpora íntegro en su estudio: J. F. Ainaud Escudero, "Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 127-143, esp. pp. 142-143.

[202] Número inventario: 17-190-905. Se estudia en: B. Young, "A Jewel of St. Catherine", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XXIV, 1965-1966, pp. 316-324. Véanse los trabajos citados en notas 203 y 208. También: B. D. Boehm, "Sainte-Catherine d'Alexandrie", en: *Paris 1400. Les arts sous Charles VI* <catálogo de exposición>, París, 2004, p. 177.

[203] Se dan a conocer en: J. F. Ainaud Escudero, *Dos portapaus…*

por primera vez. La pieza seguía en manos de los prestamistas en 1464 y las cantidades para recuperarla las fue avanzando el efímero "rey de los catalanes", Pedro de Portugal. Cuando la obtuvo, hizo incorporar en ella sus armas, su divisa y la inscripción *Petrus quartus obtulit* y la ofreció al monasterio de Montserrat, indicando en la propia cruz la fecha de la cesión. No obstante, la cruz no pasó al santuario hasta 1468, ya fallecido el Condestable [204].

Los inventarios la registran desde entonces, pero describen lo que constituye el resto de un naufragio. Sólo restan algunas planchas esmaltadas de oro y la figura de Cristo que era "de bulto de oro esmaltado de blanco" y tenía en "la llaga del costado… un rubí muy fino". El Cristo pesaba "cien ducados. Y según está continuado en el dicho inventario es el que solía estar antes en una cruz grande de oro con muchas perlas y piedras preciosas"[205].

Esta última descripción es interesante por dos motivos. El primero, porqué acredita lo apuntado sobre el expolio de ciertas obras y el segundo, por la información que proporciona sobre las particularidades de la imagen. El recurso al rubí en la herida del costado no es común en las piezas conservadas en la técnica de la *ronde bosse*[206]. En cambio, la presentaba no sólo el ejemplar de los condes de Foix, sino otro documentado en Barcelona en 1446: *una creu d'or e d'argent, ab lo crucifix d'or ab lo peu en lo qual està dita creu…e en lo costat del dit Crucifix és afix un robí sotil*[207].

La documentación proporciona otros datos que permiten evaluar la incidencia del esmalte en *ronde bosse* en la Corona de Aragón en los años iniciales del XV[208]. Es espectacular, por ejemplo, la nómina de las piezas que se empeñaron en 1431 para financiar la campaña napolitana de Alfonso el Magnánimo. Se registra el pie de una cruz[209], un gran crucifijo repleto de perlas y piedras preciosas[210], una imagen del arcángel san Miguel[211] que, a diferencia del

[204] Reúnen estos datos: J. Miret y Sans, *Investigación histórica sobre el vizcondado de Castellbó*, Barcelona, 1900, pp. 322-323; J. E. Martínez Ferrando, *Pere de Portugal…,* p. 141 (nota).

[205] X. Altés i Aguiló, "Argenteria, brodaria i tapisseria a la sagristia de Montserrat l'any 1586", *Studia Monastica* 35, 1993, pp. 331-402, p. 339. B. Ribas i Calaf, *Annals de Montserrat (1258-1485*), F. X. Altés i Aguiló, ed. V, Barcelona-Montserrat, 1997, pp. 116, 119, 289-291.

[206] Th. Müller, E. Steingraber, "Die Französische Goldemailplastik um 1400", *Münchner Jarbuch der bildenden Kunst*, IV, 1954, pp. 29-79. U. Middeldo, "On the origins of Email sur Ronde-Bosse", *Gazette des Beaux Arts,* LV, 1960, pp. 233-244. E. Kovacs, «Problèmes de style autour de 1400», *Revue de l'Art,* 28, 1975, pp. 25-33. Más recientemente: E. Kovacs, *L'âge d'or de l'orfrevrerie parisienne au temps des princes Valois*, Dijon, 2004.

[207] A. Duran i Sanpere, «Joies i obres d'art empenyorades i venudes per a la campanya de Nàpols», en: idem, *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, 1975, pp. 268-281, espc. p. 281.

[208] Dado que sólo se conservan vestigios puntuales, la documentación es el mejor aliado para bucear en la historia de estas piezas. Aparte el estudio de J. F. Ainaud Escudero, *Dos portapaus…* Se reúnen los primeros datos sobre su importante incidencia en Cataluña en: F. Español Bertran, "Santa Catalina", *Maravillas de la España medieval,* <catálogo de exposición>, I. Bango dir., León, 2002, pp. 294-296. Analiza las piezas conservadas (Santa Catalina, joyel de la resurrección de la custodia de la catedral de Barcelona etc.). J. Domenge Mesquida, "Les esmaltes *sur ronde-bosse* en los reinos hispánicos ca. 1400. Exordio para un *Corpus*", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 15, 2003, pp. 89-134, esp. 114-118.

[209] *Primerament, un peu de creu d'aur de diverses lleis, fet a forma d'esqueix de roca, en moltes parts de la qual se mostran ossos de calavera d'hom mort, llavorades d'or fi esmaltades sus lo natural. La qual peça, a march de Barcinona, quinze marchs, quatre onces, dos quarts, tres agenç* (A. Duran i Sanpere, *Joies i obres d'art…,* p. 271, nota 3).

[210] *Item una gran creu d'aur de diverses lleis, llavorada d'obra d'enllanadiura (sic) així de la una part com de l'altra, ab diverses imatges representant lo procés de la vida e mort de Jesucrist, de Nostra Dona e dels Evangeliustes e de diverses sants e santes; les quals imatges son esmaltades de diverses colors d'esmalts. E pesa la dita creu al dit per denou marcs e dos onces* (*Ibidem*)

[211] *Una imatge d'aur de diverses lleis figurada de l'arcàngel sant Miquel, armat d'armes de guerra i té en la man*

ejemplar parisino que conocemos por medio de un dibujo, vestía arnés militar. Siguen otros muchos objetos e imágenes de plata y el inventario retoma los de oro con unas tablas de este material adornadas con 76 perlas, 19 diamantes, 10 zafiros y 10 balajes que ostentaban historias de santos y santas esmaltadas de muchos colores. La vajilla de oro que sigue está compuesta por copas, jarros, cubiletes.

En paralelo a estas noticias, los objetos de oro en esmalte opaco hacen su aparición en los inventarios reales, prueba de la regular circulación de estas realizaciones. El de Alfonso el Magnánimo realizado cuando es Infante[212] (1413, 1414) es bien elocuente. Posee collares de oro, uno de ellos con manzanas esmaltadas de rogicler, verde y blanco (n. 176), otro compuesto por trece piezas en cada una de las cuales se repiten por dos veces las jarras, divisa del rey, esmaltadas de blanco y de verde (n. 187). Las vainas de diversas espadas también se adornan con esmaltes de color blanco y rogicler sobre oro (n 396, 404, 405). Los joyeles de oro incorporan figuras o bien ornamentos esmaltados en los mismos colores (n. 194-198). Uno de ellos es especialmente suntuoso:

Item un altra fermayl daur, qui es una luna ab .i. sans smalat al mig de blanch lo qual sans te al col .i. collar dor e a lespatlla .i. balaix e entorn de la dita luna .ii. seffirs .i. balaix .viii. perles .ii. diamants patits, que son per tots vi pedres, viii. Perles.

Juan I, Violante de Bar, Martín el Humano, Leonor de Alburquerque, la esposa de Fernando de Antequera, Alfonso el Magnánimo y su esposa María de Castilla o Pedro Condestable de Portugal poseyeron toda suerte de objetos en oro esmaltado, pero desconocemos con exactitud quien se los proporcionó. No obstante, el que incorporen emblemas heráldicos o divisas personales en su adorno, confirma que se elaboraron por encargo y en la península. En este sentido, la presencia de Ormant Scarpsuart y Rigaud Sognier al servicio del Magnánimo en 1417 y 1418[213] sustenta la idea de que pudieron ser extranjeros formados en esa técnica y asentados en la Corona de Aragón quienes los fabricaron. Por ello es reveladora la presencia en la ciudad de Barcelona en torno a 1400 de numerosos artífices de origen francés especializados en labores de orfebrería. Algunos comercian con piedras preciosas y, por tanto, son lapidarios, como el Lluis Boteus de París. Otros, por el contrario, son plateros como el parisino Colmo Loritxo (1414), o los procedentes de Le Puy: Bertran Bongiraut (1406), Joan lo Cortian (1427) Pere Gavet (1406) y Mateu Malescot (1404). Otros se identifican como franceses sin más como Pere Constant (1406), los hermanos Vidat y Berald Moixut (1401), Joan Xandó (1406) o Renaud Cossi (1416) etc.[214].

En relación a este estado de cosas, reviste un gran interés el contrato firmado

dreta una llança d'armes, e en la mà esquerra un escut llong, en lo mig del qual apar un esmalt blanc ab la creu de rogicler; la qual imatge ha dos ales fetes de diverses plomes axí grans com poques, reixades a burí tot llavorat del dit aur. (*Ibidem*). Sigue la descripción que coincide en todo con la que se hizo de la imagen un año después, en latín, cuando fue vendido: *Imagine auri de diverses leys (…) Beati Michaeli Archangeli armati arnesis guerre. Et tenet in manu sinistra quendam clipeum longum in medio cuius est quoddam ermalt album, cum cruce de regicler. Quequidem imago habet duas alas factas de diversis plumiis, tam magnis quam parvis retxades a vori, totum lavorati dicti auri. El etiam in dicta imago quedam figura demoniis, dicti auri, operata in certa forma, qum dictus Archangelus tenet subtus pedes*. Se guardaba dentro de un estuche adornado con el emblema real (Madurell, *Documents*, p. 363, doc. 109).

[212] E. González Hurtebise, *Inventario de los bienes…*

[213] Véanse las notas 164, 165.

[214] Estos datos en: C. Carrere, *Barcelona 1380-1462. Un centre económic en época de crisi,* Barcelona, 1978, vol. I, p. 420, nota 84. Se transcribe alguno de los documentos en: N. de Dalmases, *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500*, vol. II, Barcelona, 1992.

en 1408 entre dos orfebres franceses y un mercader de Barcelona, para la fabricación de *opera auri…videlicet, paternostros, collars, squerpes et fermalls…que opera fuerint smaltata*[215]. Que se emprenda lo que a todas luces no es otra cosa que una producción seriada de lujo, presupone la existencia de una clientela dispuesta a adquirir estas manufacturas y, con anterioridad, la de una selecta y restringida minoría que ha conocido esta modalidad antes que nadie y, usándola, ha contribuido a publicitarla. En un período en el que las ordenanzas municipales restringieron el lujo en el vestir, el gusto por los complementos suntuosos y las joyas llevará a recurrir a toda suerte de estratagemas para prender sobre vestidos, cintas y correas los caprichosos joyeles que los orfebres ejecutan. Las limitaciones que imponen las leyes suntuarias incluso se eludirán a través de las exenciones que proporcionan a sus beneficiarios las divisas otorgadas por el rey. El éxito del subterfugio es innegable[216]. El documento barcelonés invocado enumera paternosters, collares, joyeles y *squerpes* que corresponden a las ricas fajas que lucen en torno a la cintura los nobles bajo medievales. En Barcelona se conserva una de estas piezas que, como en otros casos (catedral de Valencia, Montserrat), fue donada a la custodia de la catedral y ahora se conserva en su Museo[217].

En el *Llibre de les dones* del valenciano Jaume Roig, su protagonista, de paso por Zaragoza, se encuentra con una dama del entorno de la reina en la que observa la presencia de un joyel con la Verónica inserta en su interior que pasa a describir: *una veròn̈ica d'or niellada molt bé smaltada li viu als pits, gests e vestits tots de beguina*[218]. La apariencia devota de esta cortesana no está reñida con el lujo, ni con los caprichosos diseños que un mercader barcelonés podía transportar hasta la ciudad aragonesa, para su venta. El joyell de oro integrado en la custodia de la catedral

Joyel de la Resurrección, Custodia de la catedral de Barcelona. Oro y esmalte opaco, ca. 1400.

de Barcelona con una resurrección en esmalte opaco en su interior hay que situarlo en este contexto, aquel en el que las joyas se camuflan como relicarios. Esta constatación resulta interesante, también lo es la esfera social en la que se mueve la dama,

[215] *Ibidem*, p. 235, doc 130.

[216] J. Riera i Sans, *Els heralds…*, p. 44, entre otras referencias.

[217] Las *squerpes* también podían incorporar elementos de oro pintados con esmalte opaco. Una de las que se describe en el inventario de Alfonso el Magnánimo en su época como infante (E. González Hurtebise, *Inventario de los bienes…*, p. 165, núm.155) es representativa del lujo de estas piezas.

[218] Jaume Roig, *Llibre de les dones o Spill*, F. Amela i Vives ed., Barcelona, 1928, tercera parte, p. 72.

un círculo próximo a los reyes, donde los gestos y gustos áulicos hallaron su eco más directo. Si el esmalte opaco sobre oro llegó a la Corona de Aragón a través de los regalos que intercambiaron con los miembros de la dinastía sus homónimos franceses, el éxito de esta modalidad pronto se acredita más allá del círculo real.

Otras piezas de pareja suntuosidad estuvieron en posesión de los condes de Urgell y una de ellas ha llegado a nosotros.

Portapaz del conde de Urgel, procedente de Sigena. Localización desconocida.

Nos referimos al que se conoce como portapaz del conde de Urgel, procedente del monasterio de Sigena, que estuvo depositado en el MNAC hasta su rocambolesca desaparición en 1991[219]. La pieza, presidida por una *Imago Pietatis*, es un relicario de oro cuyo pedestal presenta en su contorno una delicada decoración punteada de motivos fitomórficos (al dorso) y sendas sirenas-pájaro en la zona frontal. Del basamento en cuya zona frontal está instalado el reconditorio para la reliquia de la túnica de Cristo, emerge la figura de Cristo muerto, en nácar, sostenida por un ángel de oro esmaltado. El recurso al nácar, de gran efecto plástico dado que evoca mejor que el esmalte blanco el rastro de la muerte, constituye uno de los rasgos más originales de la pieza y su infrecuencia en el contexto de esta producción, un toque de atención sobre la insistencia en radicar exclusivamente en París el desarrollo de esta producción. Cuando menos son artífices vernáculos los que acreditan dominarla a finales del siglo XV en Cataluña. Uno de ellos, el autor de la custodia de Isabel la Católica realizada hacia 1495 y afortunadamente conservada en el interior de la de Toledo, desde que fue adquirida a la muerte de la reina. Jaume Aimeric ha sido un orfebre injustamente olvidado por la historiografía catalana hasta que Joaquín Yarza cruzó los datos toledanos con los barceloneses en 1993[220]. Trabajó regularmente el esmalte en *ronde bosse* como lo acredita la documentación y también lo hizo magistralmente el orfebre barcelonés, Pere Joan Palau, artífice de la soberbia cruz de perlas de la catedral de Gerona contratada en 1503[221].

El fallido doble enterramiento de Juan I

Uno de los aspectos más interesantes del afrancesamiento del rey Juan I, tiene que ver con su fallida innovación en lo referente a los usos funerarios de la Corona. Cuando

[219] Informa de esta sorprendente peripecia, silenciada en su momento y aún por aclarar a día de hoy: J. F. Ainaud Escudero, *Dos portapaus…*

[220] J. Yarza Luaces, *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía,* Madrid, 1993, pp. 106, 320, 103, 115.

[221] E. C. Girbal, "La cruz de oro de la catedral gerundense", *Revista de Gerona*, VII, 1882, pp. 167-169.

accede al trono, Pedro el Ceremonioso, lleva años supervisando la obra del panteón dinástico en Poblet donde ya se han concluido los sepulcros de Alfonso el Casto, Jaime el Conquistador, el suyo propio y los de sus tres esposas, amén de los osarios de diversos infantes reales. Los audaces arcos que sustentan los principales sarcófagos, se han preparado para acoger otros enterramientos, entre ellos los sepulcros de Matha de Armanyac, Violante de Bar y Juan I, contratados en 1381 con el antiguo esclavo de Jaume Cascalls, Jordi de Déu.

Cuando en 1387 y con motivo de una enfermedad Juan I dicta su testamento, su sepulcro ya lleva un tiempo terminado. No obstante, una de las cláusulas que introduce en el documento subvierte la tradición asentada desde época altomedieval entre los miembros de la dinastía, puesto que dispone una doble inhumación: Montserrat para el cadáver, Poblet para el corazón y las entrañas[222]. A diferencia de Francia o de los Anjou napolitanos[223], ni en el reino de Aragón ni en los condados catalanes ha habido hasta entonces más que un lugar de sepultura. Tampoco es una práctica seguida en León ni en Castilla, donde el primer monarca que plantea su desmembramiento corporal es Alfonso X. Recordemos que en su segundo testamento (1284) determinó enterrar su cuerpo en Santa María la Real de Murcia o en Sevilla y trasladar su corazón a Tierra Santa[224].

Sólo los miembros de la dinastía navarra van a disponer inhumaciones de ese género, un hecho explicable por sus orígenes francesces. Carlos II, fallecido en Pamplona en 1387 es paradigmático en este punto. Su cuerpo fue enterrado en el coro de la catedral de Pamplona y sus entrañas y su corazón en Roncesvalles y en Ujué, respectivamente[225]. En el caso de la alta nobleza castellana, el caso de Don Fadrique, miembro de la familia de los Enríquez, Almirantes de Castilla, resulta interesante puesto que dicta similares disposiciones en su testamento de 1473[226].

Las cláusulas de Juan I eran firmes y pretendían consolidar los vínculos espirituales que había mantenido con el santuario de Montserrat a lo largo de su vida. Disponía la construcción de una capilla dedicada a la Virgen, a la derecha de la nueva cabecera de la iglesia consagrada en 1341, en la que debía instalarse su monumento funerario (el segundo). Su cuerpo sería inhumado con la camisa romana que vestían los monarcas aragoneses el día de su coronación, al igual que lo había sido el de su padre en Poblet, y llevando las insignias reales.

Martín el Humano, su hermano y sucesor, impugnó esta disposición y nada de lo imaginado tuvo efecto. Juan murió en 1389 y su cadáver fue llevado a Poblet desde Barcelona en 1401, junto con el del Ceremonioso y el de su hermanastra, la Infanta Juana[227].

Epílogo

De las relaciones interpersonales, favorecidas en muchas ocasiones por los lazos familiares, derivaron intercambios de todo tipo y las novedades, si a su llegada contaron con agentes eficaces, penetraron en la mentalidad colectiva. Lo hacen las

[222] A. Udina i Abelló, *Els testaments…*, pp. 356-368, doc. 50, espc. pp. 357-358.

[223] Cf. A. Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort*, Paris, 1975.

[224] G. Daumet, "Les testaments d'Alphonse X le Savant, roi de Castille", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 67, 1906, pp. 70-99.

[225] Citamos este caso como ejemplo de una práctica acreditada en otros miembros de la dinastía. Véase: R. del Arco, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 404-405.

[226] M. de Castro, *El real monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, 1982, pp. 169-170.

[227] Cf. R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, p. 330 y ss.

modas, las imágenes, las nuevas órdenes religiosas, incluso las devociones, (la de Santa Brígida, que parece haber quedado restringida a la esfera aristocrática, resulta interesante en este contexto). La casa real aragonesa, según acabamos de ver, estableció vínculos con el reino de Francia durante el siglo XIV que repercutieron decididamente en lo artístico, pero esta situación varía a comienzos del siglo XV, a partir del compromiso de Caspe, con el cambio dinástico.

Violante de Bar se había implicado muy directamente con el problema sucesorio planteado por la muerte de Martín el Joven, el hijo y heredero de Martín el Humano, y con el fallecimiento, algo más tarde, del propio soberano (1410) que no consiguió procrear de su segunda esposa, la reina Margarita de Prades[228]. Ante esta situación, reivindicó los derechos al trono de su nieto, hijo del duque de Anjou, Luis II, y Violante de Aragón[229]. El compromiso de Caspe desbarató estas expectativas y con su muerte en 1431 los lazos familiares directos de los soberanos de la Corona de Aragón con Francia se desvanecieron.

Su hija Violante había nacido en Zaragoza en 1379[230]. En 1390 fue prometida al hijo del primer duque de Anjou, hermano del rey de Francia, Carlos V, y de los duques de Berry y Borgoña. Al enviudar en 1417, actuó como tutora del heredero con inteligencia. Atendió al patrimonio territorial; también cuidó las diversas residencias erigidas en él y los bienes muebles heredados, entre los que destaca la magnífica tapicería del Apocalipsis de Angers encargada por su suegro en 1373 y que sirvió de telón de fondo en su boda celebrada en Aix[231]. La historiografía reconoce su papel como promotora[232], pero esta dimensión de su personalidad no tuvo ningún efecto en su tierra natal. Desde 1400, cuando se casa en Aix en Provence con Luis II de Anjou, su biografía se desarrolla en territorio francés hasta su muerte en 1443. En lo que resta de siglo, el rey René, su hijo, restablecerá temporalmente los vínculos con Cataluña cuando, en plena guerra civil catalana, se le reconozca como soberano, a pesar de lo cual no va a desplazarse a tierras catalanas y lo hará en su nombre y como lugarteniente un hijo bastardo que va a morir en el transcurso de la contienda[233].

Violante de Aragón se trasladó a Francia en 1400 para no regresar y, apa-

[228] J. Mª. Madurell y Marimón, "La reina Violante de Bar y el pleito sucesorio de la Corona de Aragón", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XIX, 1946, pp. 205-224.

[229] F. Vendrell Gallostra, *Violante de Bar y el compormiso de Caspe*, Barcelona, 1992.

[230] E. Duvernoy, «Yolande d'Anjou, mère de René II», *Bulletin mensuel de la Société d'archéologie Lorraine*, 1923-1924, pp. 72-87. A. des Roches de Chassay, *Yolande d'Aragon*, Janzé, 2006.

[231] F. Joubert, «L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée», *Bulletin Monumental*, 139, 1981, pp. 125-140.

[232] Se destacan las restauraciones que lleva a término en las residencias de la dinastía en Provenza: Aix, Forcalquier y Tarascon (Cf. F. Robin, "Les chantiers des princes angevins (1370-1480). Direction, maitrise, main d'œuvre", *Bulletin Monumental,* 141, 1983, pp. 21-65). Asimismo, en el castillo de Saumur, en Anjou: H. Landais, «La construction d'une grande demeure de la fin du Moyen Âge. Le château de Saumur, résidence des ducs d'Anjou aux XIVe et XVe siècles. Essai de mise au point», en: N. Coulet, J.-M. Matz, *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, Rome, 2000, pp. 189-203. Igualmente: M. Whiteley, "The Château of the Dukes of Anjou at Saumur, 1360-1480", en: J. McNeill, D. Prigent ed., *Anjou. Medieval Art, Architecture and Archaeology*, London, 2003, pp. 247-258, esp. 255. Fuera de los muros de la ciudad de Aix poseyó el que se conoce como jardín «de la reine Yolande» (Cf. N. Coulet, «Jardins et jardiniers du roi René à Aix», *Annales du Midi*, 1990, pp. 275-286). Una valoración general de la segunda dinastía de los Anjou como promotora artística: F. Robin, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de Renés*, Paris, 1985.

[233] Véase: M. J. Peláez, «Literatura y pensamiento pro y anti-Anjou en Cataluña desde 1467 a 1472», en: *Le roi René. René, duc d'Anjou. Actes du congres international*, Avignon, 1986.

rentemente, la historiografía artística no ha rescatado en su patria adoptiva ningún vestigio de su pasado en la corte paterna. No

Liber contra venena et animalia venenosa de Gil de Zamora. Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, MF 139.

obstante, puede haberlo. Un códice perteneciente a la Fundación Bartolomé March de Mallorca (MF 139)[234] incorpora unos emblemas heráldicos que pueden identificarla como destinataria o poseedora[235]. Contiene el texto latino del *Liber contra venena et animalia venenosa* de Gil de Zamora[236], un escrito muy afín a las creencias arraigadas en la corte aragonesa de Juan I y Violante de Bar con las que había convivido en su infancia y adolescencia. Recordemos, no sólo el interés de Juan I por todo aquello que protegía del envenenamiento (desde el cuerno del unicornio a la piedra *betzoar*)[237], sino la reacción de la reina ante la grave enfermedad que Juan sufrió en 1389 que la lleva a interesarse por un libro denominado *Cigonina* que trata de maleficios[238]. La exacerbada sensibilidad del infante ante estas cuestiones, llevó al propio rey a escribir a su hijo en 1373, maravillándose de sus creencias en hechicerías[239].

El manuscrito que contiene el texto de Gil de Zamora, un amplio recetario contra los venenos, es un ejemplar en pergamino que se acompaña de una rica ornamentación marginal, complementada con la iluminación de las capitulares. En lo que nos ha sido posible ver del códice, todavía por estudiar en su vertiente codicológica, data de avanzado el siglo XIV. Sus orlas vegetales incorporan elementos de *marginalia* que apuntan a esta cronología. En la zona baja del folio 2 se localizan sendos escudos con emblemas plenos, identificados hasta ahora como pertenecientes a Luis II de Anjou[240]. Hay que descartar esta interpretación puesto que las armas no coinciden con las registradas por Christian de Merindol como privativas. En el manuscrito, de los dos escudos el que está a nuestra izquierda muestra el emblema de los Anjou y el de la derecha las barras aragonesas. Esta posición es importante ya que en un caso se corresponde con el emblema

[234] El manuscrito perteneció con anterioridad a una colección norteamericana y pudo verse en una exposición organizada en Nueva York. Vid. C. Gómez Moreno, *Medieval Art from private collection. A special exhibition at the Cloister,* <catálogo de exposición>, Nueva York, 1968. Quiero agradecer desde aquí las facilidades del Sr. Fausto Roldan, director de la biblioteca de la fundación, en la obtención de la imagen que publico del códice.

[235] Chr. de Merindol, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique Art Histoire*, Paris, 1987, pp. 40-43.

[236] C. Ferrero Hernández, *Liber contra venena et animalia venenosa*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona (Bellaterra), mayo 2002.

[237] Juan I poseyó diversos fragmentos de cuerno de unicornio. Los utilizó, pero también los ofreció. En 1394 envió una parte a su hija Juana, casada con el conde de Foix, (Coroleu, *Documents,* pp. 130-131). Otros beneficiarios fueron el duque de Berry, el conde de Urgell etc. Véase: Rubió y Lluch, *Documents.*

[238] La reina lo solicita a un doctor en decretos de Lerida (Coroleu, *Documents*, p. 127).

[239] La carta está fechada en 1373. Rubió y Lluch, *Documents,* II, p. doc. CLXXVIII.

[240] C. Gómez Moreno, *Medieval Art…*

Sello de Violante de Aragón (1379 -†1443)

adoptado por Violante al casarse con Luis II y, en el otro con el de su linaje de origen. Esta misma ordenación es la que se sigue en uno de los sellos de Violante, si bien los dos emblemas aparecen reunidos en un mismo escudo, partido. La coincidencia que hemos puesto de relieve, permite postularla como destinataria del *Liber contra venena*[241] y anima a verificar en un futuro si hay o no rastro del códice en los inventarios de la biblioteca familiar. Otra posible vía en torno al personaje y su pasado aragonés tiene que ver con la irrupción en la corte anjevina de un icono cuyo impacto previo en los territorios de la Corona de Aragón está ampliamente acreditado; además, su difusión, tiene en los miembros de la familia real a sus más importantes patrocinadores, singularmente a Martín el Humano. Nos referimos a la Verónica de la Virgen, cuyas copias se multiplicaron en el entorno de 1400 en Cataluña, Valencia y Mallorca[242], y que también ocupa un lugar de honor en uno de los "Libros de Horas" que pertenecieron a René d'Anjou, puede que el más personal de todos ellos (París, Bibliothèque National de France, ms. lat. 17332, fol 1).

Libro de Horas de René d'Anjou. París, Bibliothèque National de France, ms. lat. 17332, fol 1. Verónica de la Virgen.

[241] Chr. de Merindol, *Le roi René…*, pp. 43-48.

[242] M. Crispí Cantón,"La difusió de les "Veròniques" de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana", *Lambard*, IX, 1996, pp. 83-103. M. Crispí Cantón,"La Veròmica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà", *Locus Amœnus*, 2, 1997, pp. 85-101.

Apéndice documental

Valencia 1382, mayo, 17

El Infante Juan otorga un salvoconducto a Jean Guerad, de la cámara del Duque de Berry que con tres moros y otros bienes suntuosos se dirige desde Valencia a Francia.

Barcelona ACA reg. 1747, fol. 71

Publicado: M. OLIVAR, *Fonts documetals inèdites*… (citado en nota 52), p. 156.

Infans Johannes etc. **Dilectis et ffidelibus** *universis et singulis officialibus et subditis dicti domini Regis et nostris, ac custodibus passuum et rerum prohibitarum in confinibus Regni constituis, salutem et dilectionem. Vos scire volumus quod Johannes Guerart, de camera Incliti ac magnifici ducis de Berri, nobis clarissimi velut fratris, de nostris licentia et permissu versus partes Francie impresentiarum (sic) accedit; propterea volumus vobisque a vestrum cuilibet dicimus et expresse ac de certa scientia mandamus, quatinus dictum Johannem cum eius familiis (sic) videlicet, tribus sarracenis dicioni Regie atque nostre subiectis et uno famulo, cum quinque roscinis, alias trotins, auro et argento, jocalibus, arnesiis ac aliis eorum rebus impeimentum vel obstaculum apponatis seu apponi modo aliquo per quemvis permittatis; quinimo, eius, si necesse fuerit, provideatis de securo transitu et conductu durante tempore huius salvi conductus, quem durare volumus per unum mensem a data huius diei in antea continue sequturum et non ultra. Datum Valencie, sub nostro sigillo secreto, .xvii. die Madii, anno a Nativitate Domini. Mº CCC.LXXX. secundo.*