

La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón

Amadeo Serra Desfilis
Departament d'Història de l'Art
Universitat de València-Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez, 28
46010 València
amadeo.serra@uv.es

RESUMEN

Este artículo estudia el rollo genealógico de la Corona de Aragón conservado hoy en la biblioteca del monasterio de Poblet. La obra debió ser encargada por el rey Martín el Humano (1396-1410) para conmemorar a sus predecesores en el trono y, probablemente, servir de ejemplo a su hijo y presunto sucesor, Martín el Joven, rey de Sicilia, antes de su muerte, acaecida en 1409. El autor analiza el carácter de las imágenes reales pintadas en el pergamino, con el fin de precisar el significado político y cultural del rollo en relación con textos históricos y otros manuscritos iluminados que pueden vincularse a la corte durante el reinado de Martín el Humano. Las imágenes de los antiguos reyes de Aragón y condes de Barcelona sirvieron tanto como un tributo a los antepasados familiares como para enriquecer la memoria de la sucesión dinástica justo antes de su final.

Palabras clave:
miniatura, gótico, realeza.

ABSTRACT

Dinastic history in images: Martin the Human and the genealogical roll of the Crown of Aragon

This article studies the genealogical roll of the Crown of Aragon today preserved in the monastic library of Poblet. This work must have been commissioned by king Martin I the Human (1396-1410) to commemorate his predecessors in the throne and, probably, to serve as an example for his son and presumed successor, Martin the Younger, king of Sicily, before he died in 1409. The author discusses the character of the royal images painted on parchment in order to precise the political and cultural significance of the roll in relationship with historical texts and some other illuminated manuscripts connected with the court during king Martin's reign. The images of the ancient kings of Aragon and counts of Barcelona served both as a tribute to family ancestors and to enhance the memory of the dynasty succession before her very end.

Key words:
miniature, Gothic, Kingship.

1. Muchas de las ideas contenidas en este trabajo parten de lo expuesto por el mismo autor en el estudio que acompañó a la edición facsímil de la *Genealogía de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona*, Valencia, Patrimonio Ediciones, 1997. La exigua difusión de la publicación así como la oportunidad de precisar el contexto de estas imágenes dinásticas justifican la redacción del presente artículo. Cabe señalar, por otra parte, que al citar textos ya transcritos por otros autores se ha respetado la versión de la edición utilizada como fuente, sin tratar de enmendar la ortografía con criterios modernos.

2. J. MASSÓ TORRENTS, «Inventari dels bens mobles del Rey Martí d'Aragó», *Revue Hispanique*, XII, 1905, p. 413-590, la referencia al objeto citado aparece en la página 495. El documento original se encuentra en el Archivo de la Corona de Aragón: Cancillería, Martín I, Reg. 2326.

3. Sobre el contexto histórico-artístico de esta obra y sus relaciones con la miniatura contemporánea de la Corona de Aragón, véase J. PLANAS BADENAS, *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Lleida, 1998, p. 191-196. Las aproximaciones previas al rollo genealógico de Poblet se deben a B. HERNÁNDEZ SANAHUJA, A. del ARCO MOLINERO, *Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona*, Tarragona, 1894, p. 256; J. GUDIOL, *La pintura mig-eval catalana: Els Trecentistes, 2ª part*, Barcelona, s. a. (1926), p. 19, vol. II, p. 304; E. TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916, p. 57-62; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Miniatura», *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, 1962, p. 164; P. BOHIGAS,

Al fallecer el 31 de mayo de 1410, Martín I, rey de Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia, Córcega y Cerdeña, conde de Barcelona, del Rosellón y de la Cerdeña, no sólo terminaba un reinado: también se extinguía una dinastía que había unido en una corona todas aquellas tierras ribereñas del Mediterráneo¹. La joven reina viuda, Margarita de Prades, mandó confeccionar un inventario de los bienes conservados «en el Palau Major de Barcelona, això es, en la llibreria, en la capella real i en la guardarroba», entre los cuales se halló una «carte plegada en un tros de basto ab un tros de sendat vert on son tots los Reys D arago e Comtes de Barchinona figurats»².

El objeto en cuestión se identifica con el rollo de pergamino conservado hoy en la Biblioteca del Monasterio de Poblet, en el que efectivamente aparecen las figuras de todos los condes de Barcelona y de los reyes de Aragón hasta el propio Martín I y su hijo, Martín el Joven, rey de Sicilia y primogénito de la Corona de Aragón. Esta última circunstancia demuestra que la obra se había realizado antes de la muerte del heredero —acaecida el 25 de julio de 1409—, cuando la continuidad de la dinastía estaba aún encarnada en el rey de Sicilia, entonces victorioso en su campaña para asegurar el dominio aragonés en Cerdeña. Su padre se representa sentado en el trono sin indicación de los años de un reinado que todavía podía durar. Las inscripciones que señalan el vínculo de parentesco entre los antecesores y sus descendientes, así como la duración del reinado correspondiente, convierten esta obra en una serie dinástica antes que en una genealogía propiamente dicha: sólo figuran los miembros de la familia que ostentaron el título condal o real y su orden es el de la sucesión en el trono, no el de la generación. Las imágenes aparecen dibujadas con esmero y tenuemente miniadas, con los toques en

su día brillantes de las insignias del poder, por un iluminador inmerso en las corrientes estilísticas del gótico internacional, muy arraigado en la corte de Martín el Humano, como en otros ambientes principescos de Europa hacia 1400³. Las miniaturas están elaboradas con una técnica predominantemente dibujística que las aproxima a la grisalla, pero todavía conservan la huella de los toques de iluminación que avivaban su aspecto, si bien no han salido indemnes del paso del tiempo. Esta obra refinada recapitula el glorioso pasado de la dinastía, sus lejanos orígenes y el orgullo de un linaje que, al cabo, estaba a punto de extinguirse tras las muertes sucesivas del joven Martín en 1409 y de su padre Martín el Humano al año siguiente. La historia de las esperanzas frustradas y de las intenciones puestas en la realización de esta rara obra de arte no es fácil de trazar con seguridad, pero puede reconstruirse hipotéticamente a la vista de los testimonios conservados.

La herencia del rey y la exaltación de la dinastía

Siendo la continuidad dinástica el soporte principal de la unidad territorial de la Corona de Aragón, no es sorprendente que el mecenazgo real atendiera a la exaltación de la herencia legítima y venerase a los antecesores del monarca reinante. En la Corona de Aragón la realeza no podía reivindicar un origen sagrado ni remontarse a unos antepasados legendarios (los reyes de Troya de los Capetos, el mítico Bruce o Arturo de los monarcas ingleses), por más que lo intentara a través de genealogías míticas, que entroncaban con los carolingios o de la evocación de la investidura feu-

dal de Wifredo el Velloso. Los monarcas parecen haberse visto abocados a forjar su propia leyenda con sus gestas y sobre todo con las crónicas que conservaron la memoria de aquéllas. Las cuatro grandes crónicas de Jaime I, Desclot, Muntaner y Pedro IV actuaron, así, como una suerte de «evangelios laicos» de la monarquía. Los autores de estos textos, reconocidos o no, aparecen en todo caso vinculados a la corte y a los propios monarcas, aunque fuera a través del papel de mentores que éstos desempeñaron. En un nivel de mayor exaltación, los símbolos de la monarquía se remiten en ocasiones a un sentido mesiánico que robustece la autoridad de los reyes de Aragón, tanto frente a sus adversarios como ante sus súbditos⁴. El culto a determinados santos protectores de la dinastía y del reino, como san Jorge, y la posesión de reliquias famosas, así como el ceremonial centrado en ellas, lograron en fin envolver a los monarcas de la Corona de Aragón en un aura de sacralización al final de la edad media⁵.

Aunque el primer impulso lo había dado Jaime II el Justo (1291-1327)⁶, es la potente figura de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) la que con más decisión confiere un riguroso sentido dinástico a sus empresas artísticas. Superando los obstáculos derivados de una situación financiera a menudo precaria, el monarca conseguirá ejercer una influencia poderosa sobre algunos de los mejores artistas de su tiempo (Aloi de Montbrai, Jaume Cascalls, Pere Moragues, Ferrer y Arnau Bassa) y patrocinará grandes construcciones religiosas y civiles en sus reinos⁷. Entre todas sus iniciativas destacan aquéllas en las que se reforzaba la unidad de la Corona y la continuidad de la estirpe de los condes reyes. A las tumbas reales de Santes Creus sucedió el nuevo panteón dinástico en la iglesia del monasterio de Poblet⁸. Desde 1340 el Ceremonioso manifiesta su deseo de ornar la sala principal del palacio real mayor de Barcelona, el Tinell, con las imágenes en bulto redondo de sus antepasados; durante más de treinta años el monarca continuará este proyecto con la misma tenacidad que empleó en la

creación del panteón real de Poblet⁹. Uno de los principales atributos de la realeza, la espada de las coronaciones, se guardaba en una vaina con las efigies de los antecesores del Ceremonioso en plaquetas de esmalte, que debía ejecutar el orfebre Pere Bernés en 1360¹⁰. El mismo monarca quiso tener a su servicio artistas capaces de retratarle y definir su imagen pública ante sus súbditos, ya como donante, ya en representaciones mayestáticas¹¹.

En la vertiente literaria, el fomento de la redacción y la copia de importantes obras históricas expresa una voluntad semejante de recuperar el pasado y la tradición de la dinastía, de la que se siente digno continuador en su propia *Crònica*. La versión que se ofrece en ésta de los acontecimientos del reinado y sobre todo de la victoria sobre los enemigos del rey está manipulada al servicio del poder crecido del Ceremonioso y del prestigio de la monarquía como institución¹². Las *Ordinacions de la Casa Reial d'Aragó* (1344) reorganizaron la cancillería y la corte, pero sobre todo fijaron un ceremonial y un código de exaltación simbólica del poder monárquico¹³. El tono de la vida de la casa real, allá donde ésta se encontrase, debía servir a la puesta en escena de la majestad del príncipe. De esta manera fue cobrando forma una imagen definida de la realeza, que se extendería a la dinastía entera y a su glorioso pasado, al que Pedro IV el Ceremonioso prestó particular atención compilando crónicas, organizando un archivo real y, en definitiva, construyendo la memoria propia y la de sus antecesores en el trono¹⁴.

Martín el Humano y la historia

Si bien Martín el Humano (1396-1410) no mostró la misma inquietud que su padre por el orgullo dinástico, no deben olvidarse las circunstancias históricas de su reinado, mucho más breve y agitado por la debilidad de la autoridad real que tanto había combatido Pedro IV. Además, la si-

època, Barcelona, 1989, p. 177-192 y 209-243, respectivamente.

9. En 1350 Pedro IV ordenaba que le fueran enviadas por mar desde Gerona las diecinueve efigies de reyes y condes esculpidas por el maestro Aloi: «regum et comitum efigies sive statuas lapideas sculptas et operatas Gerunde et in villa de Belda per fidelem nostrum magistrum Eloy». A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eva*, vol. I, Barcelona, 1908, p. 153. Documento CL, 17.VII.1350.

10. «[...] en special volem que en la behina a de fora haia de l un cap al altre. XIX. esmalts qui sien en manera fets que en cascu puxa esser feta una figura de rey o de comte, car nos en los dits esmalts volem fer fer les figures dels reys d Arago e comtes de Barchinona passats e la nostra». Véase A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. I, 1908, p. 191-192, documento CXCI, 28.II.1360. El número total de diecinueve esmaltes corresponde a los once condes de Barcelona (Wifredo I, Wifredo II, Mirón, Senifredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II, Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV), más los ocho condes reyes, incluido Pedro el Ceremonioso (Alfonso II el Casto, Pedro II el Católico, Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Alfonso III el Liberal, Jaime II el Justo, Alfonso IV el Benigno y él mismo). Al respecto, téngase en cuenta lo observado por E. TORMO, *Las viejas series icónicas...*, op. cit., 1916, p. 53-56.

11. M. FALOMIR FAUS, «Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la España bajomedieval», *Boletín de Arte*, 17, 1996, p. 177-195, en particular, p. 187-191.

12. A. G. HAUF, «Més sobre la intencionalitat dels textos històriogràfics catalans medievals», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, ed. de I. MICHAEL y R. A. CARDWELL, Oxford, 1986, p. 47-61, en especial, p. 53-56. Véase también J. N. HILLGARTH, «La personalitat política i cultural de Pere III a través de la seva Crònica», *Llengua i Literatura*, 5, 1992-1993, p. 7-101.

13. Una edición disponible se debe a P. de BOFARULL, «Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón», *Colección de Documentos Inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1850.

14. El resultado es que «todo estaba preparado, dispuesto, para permanecer, para pervivir en el tiempo». F. M. GIMENO BLAY, «Escribir, leer y reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)», *Scrittura e civiltà*, XXII, 1998, p. 119-233, la cita está tomada de la página 196.

La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña, vol. II, p. 256-257; A. ALTISENT, «Rotlle genealògic dels comtes de Barcelona i Reis d'Aragó», en *Millennium*, catálogo de la exposición, Barcelona, 1989, p. 405; J. PLANAS BADENAS, *La Miniatura catalana del periodo internacional. Primera generación*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1992, vol. II, p. 610-615 y F. M. GIMENO BLAY, A. SERRA DESFILIS, «Representar la dinastía. El manuscrito genealógico del monasterio de Poblet», en *Genealogía de los Reyes de*

Aragón y Condes de Barcelona (edición facsímil), Valencia, 1997.

4. M. AURELL, «Messianisme royal de la Couronne d'Aragón (14e-15e siècles)», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LII/1, 1997, p. 119-155.

5. A. TORRA PÉREZ, «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa», *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, tomo I, vol. 3, Jaca, 1996, p. 495-517.

6. Sobre el mecenazgo de Jaime II y sus proyectos para aumentar la reputación de la dinastía y la magnificencia del monarca, véase F. ESPAÑOL i BERTRAN, «Clientes y promotores en el gótico catalán», *Cataluña Medieval* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1992, p. 217-231, en especial p. 218-220.

7. Un panorama sobre la influencia de los monarcas de la Corona de Aragón en la producción artística del periodo lo ofrece J. YARZA LUACES, «Clientes y promotores en el marco del gótico catalán», *Cataluña. Arte gótico en los si-*

glos XIV y XV (catálogo de la exposición), Madrid, 1997, p. 47-55, en particular p. 47-50. Véase ahora F. ESPAÑOL i BERTRAN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Terrassa, 2001.

8. El alcance de los programas artísticos de afirmación dinástica de Pedro IV ha sido estudiado por F. P. VERRIÉ, «La política artística de Pere el Cerimoniós», y J. BRACONS i CLAPÉS, «*Ope ribus monumentorum quae fieri facere ordinamus*. L'esultura al servei de Pere el Cerimoniós», *Pere el Cerimoniós i la seva*

tuación financiera de la monarquía es en algunos momentos insostenible y diversas son las inclinaciones de cada monarca. Con todo, algunas de las ideas de su padre aparecen inculcadas en Martín I. Éste había tenido tiempo para modelar su gusto y su interés personal por las obras de arte en sus años de infante en la corte aragonesa y desde 1392 en Sicilia. Un cierto afán de emulación debió de nacer del ejemplo de Pedro IV no menos que del contacto con otras grandes cortes europeas, como la pontificia de Aviñón, la del rey Carlos el Noble de Navarra (1387-1425)¹⁵ y las de los Valois en Francia: Carlos V y sus hermanos, los duques de Borgoña, Berry y Anjou. En ellas los príncipes desplegaban el mecenazgo artístico como una expresión distinguida de su majestad, no sólo por una complacencia estética en el objeto y su posesión. Carlos V de Francia, en particular, había procurado respaldar su política artística con una empresa historiográfica, como la nueva redacción de las *Grandes Crónicas de Francia*, puesta a punto con un sentido genealógico, aristocrático y sobre todo nacional que atrajo a los círculos reales y cortesanos en tiempos de sus sucesores¹⁶.

Cualquier duda sobre la implicación personal de Martín el Humano en las obras reales y en la adquisición de objetos artísticos se disipa tras la lectura de los documentos de su cancillería y del inventario de los bienes muebles del palacio real de Barcelona, realizado meses después de su muerte¹⁷. En muchas de las cartas reales se advierte una afición particular del rey Martín por joyas, libros, tejidos y productos artísticos de toda índole, que le retrata como alguien interesado en reunir estas piezas en el núcleo de una colección real reflejada en el inventario de 1410¹⁸.

Un interés especial cobran las intervenciones en las residencias reales y la inquietud por conseguir o recuperar las insignias de la majestad del

monarca. Baste recordar las detalladas instrucciones transmitidas a los responsables de las obras de su casa en el monasterio de Poblet, la Aljafería de Zaragoza, el palacio real mayor de Barcelona, Valldaura o Bellesguard, que jalonan la correspondencia de Martín el Humano durante todo su reinado¹⁹. Su actitud firme y perseverante a la hora de recuperar las joyas empeñadas por él mismo o sus predecesores, y en particular aquellas que constituían las *regalia* o insignias propias de la autoridad monárquica en la Corona de Aragón, puede contemplarse desde un doble punto de vista: cuenta en ella la afición por los objetos artísticos, pero también pesa la conciencia de la majestad real y de sus símbolos de poder. En 1398-1399 el rey trata de rescatar varias joyas empeñadas a costa de un esfuerzo de su patrimonio o de nuevos empréstitos que lastrarán aún más la ya maltrecha hacienda real. Así, se recuperan los florones de la corona real y la cruz del cetro con vistas a la ceremonia de coronación celebrada el 13 de abril de 1399 en Zaragoza²⁰. Martín I volverá a pedir el rescate temporal de la corona en 1401 para su entrada oficial en Valencia²¹. En aquel mismo año el rey recuperó el condado de Ampurias y en 1404 trataba de que llegasen a su poder algunas joyas y una corona que habían pertenecido al último conde, «les quals joyes son una correja d aur e una corona ab diverses pedres e perles e draps d aur los quals per dret de successio pertanyen a nos a no a altre algu»²². Tales piezas tenían, en efecto, un valor simbólico de primer orden, porque representaban la autoridad del rey y su legitimidad dinástica. Un doble valor análogo debían de tener para Martín el Humano las reliquias por él reunidas en la capilla real de Barcelona, a imitación del modelo parisino de la Sainte Chapelle de Luis IX de Francia: el monarca las veneraba personalmente, pero las

15. J. MARTÍNEZ de AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplona, 1987, en particular, p. 31-57.

16. B. GUENÉE, «Les “Grandes Chroniques de France”. Le Roman aux roys, 1274-1518», en P. NORA (ed.), *Les lieux de mémoire*, 2ª ed., vol. I, París, 1997, p. 739-758, en especial, p. 746-749.

17. J. MASSÓ i TORRENTS, «Inventari...», op. cit., 1905; Antoni RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. I, 1908, p. 389-446; D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari...», op. cit., 1911-1912, 1913-1914; D. GIRONA LLAGOSTERA, «Epistolari del rei Martí d'Aragó», *Revista de la Asociación Arqueológica Barcelonesa*, V, 1909.

18. Cabe añadir J. MIRET y SANS,

«Llibres y joyes del Rey Martí no inventariats en 1410 per la reina Margarida», *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, VI, 1910, p. 215-228.

19. Véanse las noticias recogidas por D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari...» op. cit., *passim*.

20. Véase D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari...», 1396-1402», carta del 29.VII.1398 (p. 122): «e havem necessitat la creu del ceptre qui era del senyor Rey En Pere, de gloriosa memoria, pare nostre, que Deus haja, la qual vos tenits per certa quantitat penyora», 26.I.1399 (p. 137), 15.III.1399, 16.III.1399 (p. 141).

21. Carta del rey al mercader de Barcelona Francesc de Casasaja, solicitándole «la corona nostra que tenits, per la entrada en Va-

lencia», con el compromiso de devolvérsela después a su hermano, residente en esa ciudad. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari...», 1396-1402», op. cit., p. 163.

22. Carta de Martín I a Berenguer Montagut, 15.XII.1404. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari, 1403-1410», op. cit., p. 562.

23. A. TORRA PÉREZ, «Reyes, santos y reliquias...», op. cit., 1996, p. 507-513; A. M. ADROER i TÀSIS, *El palau reial major de Barcelona*, Barcelona, 1979, p. 115-147; A. M. ADROER i TÀSIS, «Algunes notes sobre la capella del palau major de Barcelona», *Anuario de Estudios Medievales*, 19, 1989, p. 385-392; 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), t. II, vol. 2, Valencia, 1970, p. 119-131. Véase ahora con un panorama exhaustivo sobre este tema en F. ESPAÑOL BERTRAN, «El Tesoro Sagrado de los reyes de la Corona de Aragón», *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I (estudios y catálogo), León 2000, p. 269-288.

24. Carta de Martín I a su sobrino Juan, 12.VI.1397. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari, 1396-1402», p. 96. El traslado definitivo no tuvo lugar hasta el 2 de mayo de 1401.

25. A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. I, 1908, p. 408, documento CCCCLIX, 17.III.1399.

26. A. RUBIÓ i LLUCH, *Docu-*

ments..., op. cit., vol. I, 1908, p. 416, documento CCCCLXXXIII, 1.IV.1400.

27. Así lo indica M. COLL i ALENTORN, «El rei Martí historiador», *Estudis Romànics*, X, 1962, p. 221, reeditado en *Obres, I: Historiografia*, Barcelona, 1991, p. 304-313, quien lo pone en relación con el calendario de fallecimientos remitido al prior de la cartuja de Valldcrest en 1400 (p. 218, nota 10). Acerca del manuscrito real, véase J. PORCHER, *Breviaire de Martin d'Aragon*, París, sin fecha ni paginación, pero con reproducción fotográfica de algunas miniaturas y breve estudio introductorio; F. AVRIL y otros, *Manuscrits enluminés de la Península Ibérique*, París, 1983, p. 107-110, y sobre todo el estudio que le dedica J. PLANAS

convertía también en el centro de un ceremonial fastuoso y espectacular, cuya celebración encargaría a un monasterio de celestinos²³.

La conciencia histórica de ser el heredero de un antiguo linaje de condes reyes, garante de la unidad de diversos reinos y principados, es diáfana en los escritos de Martín el Humano. Una de las primeras disposiciones del nuevo rey a su llegada a Cataluña fue ordenar el traslado de los restos de su padre, de su hermano Juan y de su hermana Juana, condesa de Ampurias, al panteón real de Poblet, «en lo qual los dits senyors seys en lur vida, lurs solemnes sepultures feren fer, e construir»²⁴. En 1399 Martín el Humano ordenaba al veguer de Cervera que le enviase el original o una copia de «un gran libre autentic, per lo qual apparen manifestament totes nostres regalies e drets dels quals han acostumat d'usar nostres predecessors de alta recordacio, ..., lo qual libre feu compilar lo senyor rey en Pere, de loable memoria, pare nostre»²⁵. Al año siguiente, el rey mandaba al prior de la cartuja de Valldecrust un calendario con las fechas del óbito de sus predecesores en el trono de Aragón para que se conmemorasen sus aniversarios, pues el cenobio había sido fundado por Martín el Humano «per ço que l'nom de Jhesu Christ e de la Verge Maria gloriosa mare sua hi sien tots temps loats e benehits, e que per les oracions devotes e sacrificis que aquí seran feyts les animes nostra e dels nostres predecessors rey d'Arago, dels quals nos havem haut començament, aconseguen la gloria celestial»²⁶. En el calendario del *Breviarium secundum ordinem cisterciensem*, conocido como «Breviario del rey Martín» (París, Bibliothèque nationale, ms. Rothschild 2529), se señalan las fechas de fallecimiento de trece miembros de la familia real, desde Pedro II el Católico hasta Juan I, con las principales circunstancias históricas de cada óbito²⁷.

Y es que el aprecio de Martín el Humano por la historia, sin alcanzar el que tuvo su padre, tampoco es desdeñable²⁸. Probablemente bajo los auspicios del monarca se copió el manuscrito de la *Cronica Regum Aragonum et Comitum Barchinone*, procedente de San Juan de la Peña y hoy en la Biblioteca Nacional de París (ms. 1684), que puede datar de fines del siglo XIV o principios del siglo XV²⁹. Otro tanto cabe decir de la continuación del manuscrito catalán de la *Crònica dels Reis d'Aragó i Comtes de Catalunya* de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 2664), para abarcar los reinados de Juan I y del propio Martín. En general, el deseo de continuar la labor historiográfica del Ceremonioso y la propia afición del monarca explican los añadidos a varios manuscritos de breves crónicas sobre su reinado, esbozos de lo que pudo ser la *Crònica del rei Martí*³⁰. Con tal propósito enlaza la redacción de unas *Cròniques* del Reino de Sicilia, que Martín el

Humano quiere proseguir desde la Península hacia 1398 relatando sus gestas, así como lo acontecido desde su partida de la isla³¹. No se sabe cuál pudo ser su responsabilidad en la redacción de la *Flos Mundi*, un compendio de historia universal escrita en catalán, en cuyo prólogo el autor manifiesta su voluntad de continuar la obra hasta tiempos del papa Benedicto XIII y el «rey Martí qui vui posseex la corona d'Aragó»³². Pero quizá el testimonio más indudable de la reverencia que tributaba Martín I a sus antepasados sea el célebre discurso inaugural que dirigió el 26 de enero de 1406 a las Cortes catalanas reunidas en Perpignan. En esta *proposició*, el rey Martín, «volents seguir la manera antiga e acostumada per nostres predecessors», no se conformaba con halagar a los catalanes evocando las gestas de Jaime I el Conquistador, de Pedro III el Grande, de Alfonso IV el Benigno y la defensa de la monarquía y el esfuerzo integrador de Pedro IV el Ceremonioso, sino que también ensalzaba los triunfos de la dinastía que él mismo encarnaba bajo el lema, tomado del Eclesiástico, «Lloem los barons gloriosos e los nostres parents en la sua generació»³³.

Martín el Humano y el rollo genealógico de Poblet

Al recordar en un rollo de pergamino los orígenes de la casa condal de Barcelona y de los reyes de Aragón y mostrar la línea descendente de ambas hasta su unión en el matrimonio del conde Ramón Berenguer IV con Petronila de Aragón, siguiendo con los condes reyes de la Corona en su proceso de expansión peninsular y mediterránea, se ofrecía no una simple plasmación de la historia en las imágenes de los príncipes, sino también una interpretación del pasado que glorificaba a la dinastía y mostraba el principio de legitimidad en que se basaba la unión de sus estados en la persona del monarca y en la institución de la corona. En lugar de una genealogía completa, se recoge la sucesión de reyes y condes en la herencia de la soberanía sobre las tierras y los vasallos, cuya legitimación era dinástica. El nacimiento de un primogénito equivalía a su elección por la providencia divina para ocupar el trono y mantenía viva la llama de la continuidad de la familia real: el rey podía morir, pero la dinastía mantenía viva la realeza en la persona del heredero, y la monarquía perduraba en el símbolo y la institución de la corona³⁴. La transmisión del poder no dependía de la unción y la coronación, sino que se servía de tal ceremonia para proclamar solemnemente al primogénito como nuevo rey a la muerte de su predecesor³⁵.

Por ello, el significado de esta obra sobrepasa el ámbito privado de los retratos de los antepasa-

BADENAS, «El breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, p. 585-598.

28. Véase M. COLL i ALENTORN, «El rei Martí, historiador», op. cit., 1962, p. 217-226, donde se refiere igualmente a la afición por las obras históricas del monarca desde que era infante y destaca el sentido histórico del discurso dirigido a las Cortes en 1406, así como de algunas alusiones contenidas en su correspondencia.

29. Sobre éste y otros manuscritos de la versión latina de esta crónica, véase A. UBIETO ARTETA (ed.), *Crónica de San Juan de la Peña*, Valencia, 1961, p. 7-14.

30. Publicada con el título de *Crónica del regnat de Martí I*, ed. de F.-P. Verrié, Barcelona, 1951; véase M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, vol. I, Barcelona, 1984, p. 502-503.

31. Véanse las dos cartas enviadas el 29 de junio de 1398 al cardenal de Catania y a Johan Aulesia, escribano de ración del Reino de Sicilia. En la segunda el rey de Aragón solicita que le remitan «totes e qualsevol letres que vos haiats e tingats dels fets que nos havem stants en Sicilia, nos trametats per tal que aquelles pugam continuar en les nostres croniques, e no res menys de tot ço ui si es seguit despuys que nos ne partim, e se seguira d'aquí avant fets com pus larchs e esteses memorials porets». A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. I, 1908, p. 399-400, documentos CCCCXLIX y CCCCCL.

32. La cita está tomada de J. MASSÓ TORRENTS, *Les lletres catalanes en temps del rei Martí i en Ramon Cavañal*, Barcelona, 1910, p. 3. Este autor subraya también el interés por la historia de Martín I, inculcado por su padre Pedro el Ceremonioso.

33. El texto íntegro está recogido en el volumen *Parlaments a les Corts catalanes*. Ed. de R. ALBERT y J. GASSIOT. Barcelona, 1928, p. 58-73. La cita está tomada de la página 59.

34. Sobre estas ideas, véase el estudio clásico de E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957, p. 314-382. Hay edición castellana: E. H. KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey*, Madrid, 1985.

35. A propósito, véanse las consideraciones de B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón, 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras medievales*, Valencia, 1975.

36. Sobre los componentes y el programa de la serie barcelonesa, véase J. BRACONS i CLAPÉS, «Operibus monumentorum...», op. cit., 1989, p. 213-215. El rey había expresado su voluntad de reunir las efigies de los once condes de Barcelona «titulum regium non habentes» y los ocho condes reyes «usque ad nostra tempora» en 1342; véase el documento publicado por A. RUBÍ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. I, 1908, documento CXII, p. 124-125.

37. Sobre este tema puede consultarse el estudio de A. MARTINDALE, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988, p. 16-19. El caso francés ha sido analizado por B. GUENÉE, «Les généalogies entre l'histoire et la politique: la fierté d'être Capétien, en France, au Moyen Âge», *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 33-3, 1978, p. 450-477.

38. Este precedente ha sido desatado por J. BRACONS i CLAPÉS, «Operibus monumentorum...», op. cit., 1989, p. 212, para mostrar que Pedro el Ceremonioso pudo fijarse en él más que en las empresas patrocinadas por Carlos V, contemporáneas o a veces posteriores a las suyas. Sobre la gran sala del palacio de la Cité, su sentido dinástico y el precedente que pudo tener en una estancia del castillo de Hesdin (1301-1302), véase ahora F. BARON, «Sculptures», *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils*, catálogo de la exposición, París, 1998, p. 56-57. Acerca del papel de las imágenes esculpidas en el ensalzamiento de los Capetos promovido por Felipe IV puede consultarse M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, 2ª ed., Cambridge, 1991, p. 291-292, con un análisis del fenómeno de la idolatría asociado a la imagen del poder secular. Hay traducción española publicada como *El ídolo gótico*, Madrid, 2000.

39. A. MARTINDALE, *Heroes, Ancestors...*, op. cit., 1988, p. 25-30.

40. *Biblia llamada de Nicolás d'Alife*. Lovaina, Biblioteca Universitaria, ms. 1, fol. 4.

41. En su forma original, la serie debía ser posterior a 1258. Al principio o en la renovación y ampliación de Enrique IV se agregaron a la dinastía astur-leonesa y castellana las figuras del conde Fernán González y del Cid. Sobre este conjunto, véase E. TORMO, *Las viejas series...*, op. cit., 1916, p. 17-29, y F. COLLAR de CÁCERES, «En torno al "Libro de retratos de los Reyes" de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, IV, nº 10, 1983, p. 3-35.

42. Sobre la serie sevillana, derivación cierta de la del alcázar de Segovia, véase E. TORMO, *Las viejas series...*, op. cit., 1916, p. 31-41, y, con una perspectiva más

dos y la memoria del linaje para prestar testimonio público e histórico de la gloria de la dinastía que estaba a punto de extinguirse. Las imágenes de los monarcas podían aparecer como auténticos retratos en el caso de los predecesores inmediatos del rey Martín, su padre, Pedro IV, y su hermano mayor, Juan I, pero el resto de las figuras eran los protagonistas de una historia familiar, dinástica y política, desde los orígenes de los antiguos condados y del reino independiente de Aragón hasta su expansión mediterránea, pasando por la incorporación de los nuevos reinos de Mallorca y Valencia a los dominios de los antiguos condes reyes. Así, el pasado de la Corona de Aragón se confundía intencionadamente con el abolengo de la casa real.

En esto, el rey Martín seguía los propósitos que habían guiado a su padre, Pedro IV el Ceremonioso, en la redacción de obras históricas, en la galería de reyes y condes del Tinell del palacio real de Barcelona y en la empresa del panteón dinástico de Poblet. De hecho, el número total de antepasados en la serie del Tinell de Barcelona y en el rollo de Poblet coincide con los once condes de Barcelona (Wifredo el Velloso, Wifredo II, Mirón, Senifredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II, Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV), y en los ocho condes reyes aragoneses (Alfonso II el Casto, Pedro II el Católico, Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Alfonso III el Liberal, Jaime II el Justo, Alfonso IV el Benigno y Pedro IV el Ceremonioso), a los que se añaden en el pergamino los cinco reyes privativos de Aragón (Ramiro I, Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso I y Ramiro II, más la reina Petronila, esposa de Ramón Berenguer IV)³⁶. El matrimonio de ambos, que sellaría la unión definitiva de la casa condal de Barcelona con la dinastía aragonesa, se conmemora en el pergamino con la convergencia de los dos troncos en los círculos secantes que rodean a Ramón Berenguer IV y a Petronila: el conde, que desde su alianza con la princesa será también príncipe de Aragón, ofrece a su esposa un anillo como señal del vínculo, mientras Petronila parece inclinarse con gesto de reverencia hacia el conde de Barcelona (figura 2). Recordando el doble tronco, aragonés y catalán, del linaje de los reyes condes, su venturosa unión y su descendencia, el rollo adoptaba un punto de vista distinto al del Ceremonioso, más proclive a la casa condal de Barcelona. En la obra dedicada al rey Martín no se trataba únicamente de mostrar una serie dinástica en la que no cabían diarquías, sino de ofrecer la sucesión legítima de quienes habían ostentado el poder real y condal hasta llegar al heredero de la Corona de Aragón, Martín el Joven.

A su vez, las genealogías de Pedro IV y Martín I se adscribían a un género también en boga entre otras monarquías europeas interesa-

das en fortalecer el principio de legitimidad dinástica y las prerrogativas reales mediante imágenes y emblemas. La función principal de las genealogías consistía en ordenar y orientar los vínculos históricos de una sucesión de personajes (papas, obispos, príncipes), si bien en el ámbito privado parece que prevalecía el recuerdo de los antepasados³⁷. Felipe IV de Francia ordenó disponer una galería de reyes de Francia en la gran sala del palacio de la Cité de París, concluida en 1313, que incluso dejaba vacíos los emplazamientos de las estatuas de los sucesores del monarca reinante, dentro de un programa de exaltación de la dinastía no del todo extraño a la canonización de san Luis³⁸. La serie de la Sala del Gran Consiglio del Palacio Ducal de Venecia de principios del siglo XIV representaba a quienes habían ostentado el título de Dux, siguiendo quizás la estela de las series de pontífices de la basílica romana de San Pablo Extramuros y remontándose, como la parisina, a los orígenes de la institución y previendo los espacios para su continuación³⁹. El emperador Carlos IV tenía, en su castillo de Karlstein (Praga), un ciclo de imágenes consagrado a su propia genealogía (1355-1357) y Carlos V de Francia (1364-1380) decoró con una serie de retratos de la familia real la escalera del palacio del Louvre. Un claro sentido genealógico tienen los retratos de reyes y reinas de las Dos Sicilias que aparecen al comienzo de la *Biblia de Nicolás d'Alife*: se representan a las parejas reales de la dinastía de Anjou y su descendencia, desde su ascenso al trono de Nápoles con Carlos I, hasta su nieto, Roberto I, quien debió encargarse de la obra hacia 1340⁴⁰. Sin salir de la península Ibérica, Alfonso X el Sabio (1252-1284) ordenó desplegar una serie de efigies de los monarcas de Asturias, León y Castilla en el Salón de Reyes del alcázar de Segovia, que fue continuada por Enrique IV⁴¹, y otra semejante, aunque más ambiciosa por remontarse a la monarquía visigoda, se pintó para el Salón de Embajadores del alcázar de Sevilla, en época de los Trastámara⁴². No se sabe si fueron los ejemplos peninsulares o los ultrapirenaicos los que movieron a los reyes de Navarra Carlos II y Carlos III a decorar el palacio de Tudela con pinturas de monarcas y emperadores cristianos⁴³.

De la manera de contemplar y mostrar estas series de imágenes tenemos noticia por testimonios literarios y figurativos. En *Perlesvaus o el alto libro del Graal*, el rey Arturo y Gauvain entran en una capilla decorada con pinturas que admiran mientras el sacerdote les explica que:

[...] estas pinturas son muy hermosas y muy leal era quien las hizo hacer. Mucho amaba a la dama y a su hijo por quien ordenó pintarlas. Ésta es una historia auténtica, continuó diciendo el sacerdote.

—¿De quién es la historia, buen señor? preguntó el rey.

—Del valvasor prohombre al que perteneció esta fortaleza, de mi señor Gauvain y su madre. Señor, dijo el sacerdote, mi señor Gauvain nació aquí dentro y fue bautizado y educado aquí como podéis ver ahí escrito y se llamó Gauvain [...]»⁴⁴.

Este texto recoge el sentido histórico que tenían tal género de representaciones como medio para recordar a los antepasados y poner en claro el sentido de su descendencia hasta el presente, pero también insinúa una relación inmediata con un texto epigráfico («como podéis ver ahí escrito») e indirecta con una genealogía escrita o incluso con una crónica que enriquecerían la secuencia de imágenes y nombres. Así lo confirma la obra *Castigos e documentos del rey don Sancho* (1292), en la que se describen unos tejidos bordados donde «estaban escriptos los nombres de los reyes que reinaron ante él en la su casa; e estaba escripto en aquellas letras los bienes e males que cada uno dellos fecieron e los juicios que dieron»⁴⁵. El relato que Edmund de Dwynter, embajador del duque de Brabante, escribió de su visita a la corte del rey Wenceslao de Bohemia en octubre de 1414 presenta un interés añadido al describir en qué circunstancias se contemplaban con atención este tipo de galerías genealógicas. El monarca guió al diplomático a través de la serie genealógica realizada en tiempos de su padre, el emperador Carlos IV, en el castillo de Karlstein y se sirvió de las imágenes para ilustrar a su huésped sobre los orígenes míticos de la dinastía de los Luxemburgo y sus enlaces con la casa ducal de Brabante. De esta narración resulta que la genealogía de los Luxemburgo no se encontraba en una de las grandes salas de audiencia del palacio, sino en un ambiente más reservado, al que sólo accedían visitantes ilustres acompañados por el monarca⁴⁶. Un trazo figurativo de la visita a una estancia decorada con imágenes históricas es la miniatura del manuscrito de la obra *Salle de fortune*, de Christine de Pisan (1403), ilustrado hacia 1410 con una imagen en la que la autora visita la Sala del Castillo de la Fortuna, decorada con pinturas murales de las hazañas de los grandes héroes del pasado⁴⁷. Mientras Christine de Pisan extraía como enseñanza lo pasajero de las glorias humanas, siempre sujetas a los vaivenes de la fortuna, la mirada de príncipes, al evocar las gestas de los antepasados y reconocer los vínculos dinásticos, podía instruirse en los ejemplos dignos de ser imitados y en el abolengo del linaje real.

Frente a otras series dinásticas y en particular en contraposición con las esculturas del Tinell de Barcelona, expuestas en ámbitos de representación de la monarquía, la hechura y el género escogidos



Figura 2.

Pobllet, rollo dinástico de la Corona de Aragón: Jaime I el Conquistador (Institut Amatller d'Art Hispànic).

amplia, J. YARZA LUACES, «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», A. RICQUOI (ed.), *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, p. 273-274.

43. Véase B. LEROY, «La Cour des rois de Navarre dans la deuxième moitié du XIVe siècle et au début du XVe siècle, un renouveau de techniciens», *Anuario de Estudios Medievales*, 16, 1986, p. 309. En realidad, se desconoce si esta serie tenía un sentido genealógico y dinástico, pero parece probable, a la vista de los vínculos que la casa de Evreux tenía con la monarquía francesa. Sobre la difusión de estas series icónicas en la península ibérica con un sentido propagandístico, legitimador

y también moral para los príncipes, ténganse en cuenta los textos aducidos por M. FALOMIR FAUS, «Sobre los orígenes del retrato...», op. cit., 1996, p. 179-182.

44. *Perlesvaus o el alto libro del Graal*. Ed. de V. Ciriot, Madrid, 1986, p. 267. Agradezco al Dr. Francisco Gimeno que llamara mi atención sobre este texto, que él cita a propósito en F. GIMENO BLAY, «De scripturis in picturis», *Fragmentos*, 17-18-19, 1991, p. 176-183, concretamente en la página 180.

45. *Castigos e documentos del rey don Sancho*, Madrid (Biblioteca de Autores Españoles), vol. LI, p. 79-228; la cita está tomada de la página 112 y ha sido recordada por M. FALOMIR, «Sobre

los orígenes del retrato...», op. cit., 1996, p. 181.

46. La narración del encuentro está recogida en A. MARTINDALE, *Heroes, ancestors...*, op. cit., 1988, p. 5-8, quien la toma de E. de DWYNTER, *Chronique des ducs de Brabant*, ed. de P. F. X. de Ram, Bruselas, 1854-1860 (reimpresión de 1970), vol. III, p. 73-74.

47. Christine de PISAN, *Salle de Fortune*, Munich, Bayerisches Staatsbibliothek, Cod. gall. 11, fol. 53r. Reproducido y comentado en relación con el texto literario por V. A. KOLVE, «The Annunciation to Christine: Authorial Empowerment in *The Book of the City of Ladies*», *Iconography at the Crossroads*, Princeton, 1993, p. 171-196, en especial la p. 191.

48. El rollo está hoy dividido en dos partes. La primera se conserva en Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. Rolls 3, y la otra en Londres, British Library, Cotton Galba Charter XIV.4. Acerca de esta obra, véase la ficha correspondiente del catálogo *Age of Chivalry, Art in Plantagenet England, 1200-1400*. Londres, 1987, p. 200-201.

49. C. RAYNAUD, «Mythologie politique et histoire dans la Chronologie Universelle d'Orléans (ms. 470)», *Images et pouvoirs au Moyen Âge*, Paris, 1993, p. 235-266, publicado originalmente en *Razo*, 12, 1992.

50. Citado por R. TASIS i MARCA, *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, 2ª ed., Barcelona, 1994, p. 215.

51. Carta del rey a su hijo, Martín el Joven. 14.VI.1401. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari, 1396-1402», p. 164.



Figura 5.
Pobleto, rollo dinástico de la Corona de Aragón: Martín el Joven, rey de Sicilia (Institut Amatller d'Art Hispànic).

por Martín I de Aragón reducían la proyección pública de este ciclo de imágenes en probable sintonía con el limitado acceso a la sala de la genealogía de Karlstein. Relegados a un uso excepcional tras haber sido uno de los soportes más comunes para la cultura escrita en la antigüedad, los rollos se emplearon durante la baja edad media para contener las genealogías de los linajes y los lazos anudados con otras familias aristocráticas. Su formato largo y continuo era el más adecuado para ofrecer una visión sintética y abstracta de la historia de una familia, de los matrimonios y la descendencia de cada una de ellos, precisando los grados de parentesco y los escalones entre las generaciones que ostentaban un mismo nombre. Las pretensiones de legitimidad, el derecho a la sucesión y a la herencia, y la preeminencia de los primogénitos varones quedaban establecidos en rollos genealógicos. Como su destino era ser conservados junto a la documentación más valiosa para los intereses familiares, se escogía como material de base el pergamino sobre el que se trazaban, en forma de árbol, las uniones y su descendencia, incluyendo en su caso las armas y los títulos de aquéllos dignos de ostentar unas y otros. Una muestra de este tipo de obras al servicio de los intereses de una dinastía es el rollo genealógico de los Reyes de Gran Bretaña, elaborado probablemente para Eduardo I (1272-1307)

con el fin de legitimar sus campañas contra los escoceses⁴⁸. En él se representan, encerrados en medallones, a los reyes de Gran Bretaña desde el legendario Brutus hasta el propio Eduardo I y a los reyes de Escocia, con sus ramas familiares colaterales y sus matrimonios interdinásticos. Mayor ambición alentó la Cronología Universal de Orleans (Orleans, Biblioteca Municipal, ms. 470), que combinaba varias genealogías que se remontaban al origen de la humanidad y llegaban hasta la muerte del monarca francés Carlos VI con un texto histórico. En este rollo de pergamino de principios del siglo xv se incluyen veintiséis imágenes de personajes de pie, envueltos en círculos y unidos con líneas, aparte de numerosas escenas compuestas, pero se pone el énfasis en la continuidad dinástica o institucional y en los mecanismos de sucesión y acceso al poder, sobre todo en lo que respecta a los reyes de Francia y a sus ilustres antepasados⁴⁹.

El rollo de los reyes de Aragón y condes de Barcelona, con su longitud cercana a los tres metros y medio, quizá pudiera exhibirse ocasionalmente en los salones de las residencias reales, pero su contemplación y lectura requerían detenimiento y una cercanía apenas compatibles con un emplazamiento en un muro de una gran sala. En realidad, el pergamino se prestaba mejor a una observación detenida y próxima, como la que podían dispensarle el

rey, sus cortesanos y los más ilustres huéspedes de la casa real, si eran invitados a ello. El volumen se desenrollaría siguiendo el orden de sucesión de condes y reyes, hasta culminar en la figura entronizada del monarca reinante y de su primogénito. El soporte y el formato consentían que la obra acompañase a Martín el Humano en los traslados que exigían la división territorial de sus estados y su gusto por disponer de diversas residencias reales. El pergamino podía enrollarse en el «tros de basto ab un tros de sendat vert» para su conservación en el palacio, como se consignó en el inventario de bienes de 1410. Conforme se iba desplegando, se evocaban las figuras de todos los condes y reyes de la Corona de Aragón allá donde se encontrara el destinatario de la obra. Ausentes por su muerte, su ejemplo debía estar presente e inspirar las acciones de sus herederos.

El joven Martín, rey de Sicilia y heredero del trono de Aragón, acaso fuera el principal destinatario de esta obra. Martín el Humano confiaba las esperanzas puestas en su hijo a Galcerán de Sentmenat, su embajador ante la corte pontificia de Aviñón en 1405, poco antes de la visita del primogénito a Barcelona:

E volem que tot lo món sàpia que la maior glòria que podem haver en aquest món és que nostre fill emprena e faça obres grans e fets virtuosos e de gran fama e renom, segons sos predecessors han acostumat e mostre's bé en les actes dignes de gran memòria que han virtuosament fets en el món⁵⁰.

En sus cartas, el padre insta al joven rey de Sicilia a cuidarse de las epidemias y de peligrosos aliados, animándole sobre todo a tener la descendencia que asegurara la continuidad del linaje y la unión de sus reinos: «que d'ago ns farets tan gran plaer que major no poriets, que vullats treballar en haver hereus e successors qui sien a honor e gloria de Deu e plaer e consolacio nostra» escribía Martín el Humano a su hijo en junio de 1401⁵¹. Tras la muerte de la primera esposa de éste, María de Sicilia, en aquel año, se aprestó un nuevo matrimonio del heredero aragonés con la infanta Blanca de Navarra (1402). A principios del año siguiente, el rey pedía al arzobispo de Zaragoza que rogase a Dios para que «les de fillos constants, savios e buenos, qui apres dias nuestros e suyos possedesquen con prosperitat e honor los ditos reynos e tierras a la or e gloria de Dios»⁵². Sin embargo, la pérdida de todos los hijos legítimos nacidos de ambos matrimonios y la muerte del rey de Sicilia en 1409 hundieron estas esperanzas y llevaron a Martín el Humano a un nuevo matrimonio y quizás a poner su vista en el conde de Luna, Federico, hijo ilegítimo de Martín el Joven⁵³. El presumible encargo real de

confeccionar el rollo genealógico de la Corona de Aragón tuvo que ser anterior al fallecimiento de Martín el Joven, el 25 de julio de 1409, y a las dudas sobre la sucesión al trono que acarreó la desaparición del único heredero legítimo y directo. Martín el Humano aparece entronizado como rey de Aragón y su hijo está representado bajo el doble título de rey de Sicilia y primogénito de la Corona de Aragón, armado y con el escudo cuartelado en sotuer con las barras de Aragón y las águilas de Suabia (figura 5).

Pero, sobre todo, el tono de las admoniciones que contienen las cartas reales y los deseos repetidamente expresados por el monarca casan bien con el formato y con el plausible propósito dinástico, al tiempo que didáctico, de la obra. La mentalidad del rey era proclive a estas intenciones, según declaró al dirigirse a su hermano Juan cuando éste reinaba aún en la Corona de Aragón, el 22 de septiembre de 1392, a través de una carta que puede considerarse más que un bosquejo del discurso de exaltación de la monarquía catalano-aragonesa y el valor de sus súbditos pronunciado en las cortes de Perpiñán de 1406, «recordant vós com vostres antichs e successivament predecessors han fetes grans conquestes e molts bons e assenyalats fets, dignes de gran memòria». La carta empezaba animando al dubitativo Juan I a considerar «lo començament de son regne quin era, si s'vol per la part d'Aragó, si s'vol per la part del comte de Barcelona, e ara quin e qual és, pot veura clarament que sos predecessors lo han grantment augmentat e crescut», para repasar a continuación las conquistas de sus antecesores en el trono para convencerle de la necesidad de restablecer el dominio de la Corona en Cerdeña⁵⁴.

Retratos de Estado, retratos de familia

El valor de retratos que pudieran tener algunas de las efigies de los últimos reyes representados en el rollo merece un análisis detenido⁵⁵. Ante todo, no resulta inconcebible que el iluminador conociera a los tres monarcas cuyos reinados se sucedieron entre 1387, fecha de la muerte de Pedro el Ceremonioso, y 1409, cuando falleció el rey Martín el Joven de Sicilia. Si tal circunstancia no se hubiera producido, habría sido fácil para el artista recurrir a algunos de los retratos fidedignos de cada uno de los reyes existentes en aquellos años, como las esculturas en alabastro del Tinell de Barcelona, los yacentes de las tumbas de Poblet o las efigies de los monarcas junto a las iniciales del manuscrito de los *Privilegis del monestir de la Vall de Crist* (1404) y la del rey Martín el Joven en la inicial de las *Escrituras fundacionales de la cartuja de*

52. Carta del rey al arzobispo de Zaragoza, 5.I.1403. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari, 1403-1410», op. cit., p. 518.

53. Como es sabido, la bastarda, superada sólo con la legitimación de agosto de 1410, y su minoría de edad entorpecieron su llegada al trono, que el Compromiso de Caspe (1412) entregaría a Fernando de Antequera.

54. El texto de la carta fue publicado íntegramente y puesto en relación con las ambiciones historiográficas del rey Martín por M. COLL i ALENTORN, «El rei Martí, historiador», op. cit., 1962, p. 223-226.

55. Elías Tormo, en su estudio de esta obra, lo indicaba con claridad: «Son verdaderas fisonomías tomadas directa o indirectamente del natural las cabezas [...] de D. Martín el Joven, de D. Martín el Humano, de D. Juan el Cazador y de D. Pedro el Ceremonioso. Es algo dudoso que todavía nos dé un testimonio de fisonomía verdadera (más indirecta y relativamente) el retrato de Alfonso el Benigno y el de Jaime el Justo, y de todas las restantes caras es seguro que se repetían de poquísimos tipos convencionales del artista, pintor anónimo de principios del siglo XV, que a juzgar por las citadas cabezas del natural, por modo admirable, las tomaba esquemáticamente al dibujarlas miniando en tres o cuatro colores». E. TORMO, *Las viejas series icónicas*, op. cit., 1916, p. 55-56.

Guifre: p̄m̄: comte:
de barc̄na:



Valdecristo confirmadas por Martín el Joven (1405)⁵⁶. Y es que en la corte de Pedro el Ceremonioso había tomado forma un tipo de retrato más naturalista, y no sólo representativo como el de una serie icónica o un donante, de manera que el rey debía disponer de artífices capaces de crearlos en pintura y escultura⁵⁷. En todo caso, en la obra que nos ocupa se aprecia una voluntad de caracterizar individualmente a los personajes regios que se difumina un tanto en los antepasados más remotos de Martín el Humano, descritos como tipos genéricos con escasas variaciones fisonómicas.

Sin embargo, las efigies de los reyes y condes, ni siquiera las de los más próximos al tiempo en que fue iluminado el rollo, no son simples retratos de seres humanos individuales: son imágenes de príncipes en majestad. Condes y reyes exhiben los distintivos de su poder (coronas reales o condales, cetros, espadas, pomos) y se presentan en su condición de gobernantes, revestidos de sus prerrogativas simbólicas, siendo éstas más significativas que los rasgos personales de cada uno de ellos. Tales eran un producto mixto de la imaginación del artista, atento a esquivar la monotonía de la serie, y de los tipos convencionales de este género de representaciones, salvo para los últimos reyes de la Corona de Aragón, y aun para ellos la representación de su majestad tiene la primacía.

En cambio, el tipo de retrato en el que la efigie de un ser humano con los rasgos fisonómicos y psicológicos que le son propios, por encima de su condición social o de la función que el personaje pueda desempeñar en la representación artística⁵⁸, existía desde el siglo XIV y se conoce a través de ejemplos como el *Retrato de Juan II el Bueno* (Museo del Louvre), rey de Francia (1350-1364), pero no se divulga hasta el siglo siguiente, tanto en el ámbito flamenco como en el italiano. Más frecuentes eran hacia 1400 las imágenes de los donantes, a veces presentados por su santo patrono, y las efigies funerarias, no exentas en ocasiones de un pronunciado realismo en la figuración del difunto. Algunos monarcas, como Carlos V de Francia, se habían inclinado por controlar su imagen pública a través de unas efigies reales que les mostraran con sus propias facciones y vistiendo los símbolos de su majestad. En todas estas variantes importaba que pudiera identificarse al personaje retratado —el propio *Retrato de Juan II el Bueno* va acompañado de una inscripción alusiva («Jehan roy de France») que suple los símbolos de la autoridad real— y la necesidad era más perentoria cuando se trataba de una serie icónica.

En el pergamino de Poblet cada conde y cada rey puede ser reconocido en su condición de tal y en su personalidad individual, gracias a las inscripciones del tipo: «Guifré, comte, Pere, rey» (figura 1). El nombre y el título expresan en el lenguaje verbal lo mismo que el iluminador ha formulado en las imá-

Figura 1. Poblet, rollo dinástico de la Corona de Aragón: Wifredo el Velloso, primer conde de Barcelona (Institut Amatller d'Art Hispànic).

56. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 947; Segorbe, Archivo de la Catedral, ms. 1-4. Véase el estudio monográfico de F. M. GIMENO BLAY, «Los códices de fundación de Valdecristo. Notas paleográficas y diplomáticas», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI, n.º 4, 1985, p. 503-554. Reproducciones fotográficas de las iniciales con las figuras de Pedro IV (p. 510), Juan I (p. 511), Martín el Humano (p. 512). Véase también el facsímil del manuscrito 947 de

la Biblioteca de Catalunya, F. M. GIMENO BLAY, *El llibre de privilegis de Valdecristo* (Ms. 947 de la Biblioteca de Catalunya. Barcelona. S. XIV-XV), Borriana, Ediciones Histórico-Artísticas, 1992.

57. M. FALOMIR FAUS, «Sobre los orígenes del retrato...», op. cit., 1996, p. 177-195.

58. Véase, sobre este concepto y la evolución de este tipo de imágenes que los autores denominan «retrato libre», G. y P. FRAN-

CASTEL, *El retrato*, 2ª ed. Madrid, 1988, p. 86-95.

59. A. RUBIÓ i LLUCH, *Documentos...*, op. cit., vol. I, 1908, p. 185, doc. CLXXXIV, 2.IX.1358 (carta al abad de Ripoll); vol. II, 1921, p. 282, doc. CCXCI, 20.VII.1385 (instrucciones a un escultor desconocido).

60. Sobre los retratos históricos a partir del Renacimiento, puede consultarse la obra de F. HASKELL, *History and its Images. Art*

genes, al introducir variaciones en el tipo básico de retrato imaginario/representativo y al conferir a cada personaje las insignias propias de su autoridad y rango. En estas series, el título implica la legitimidad alcanzada por la filiación («fill», «germà», «cosin germà») y el nombre propio distingue al personaje, aunque en este caso se prescinde del ordinal.

El conjunto está formado por retratos históricos de los condes y reyes cuya apariencia física sólo podía conocerse indirectamente, a través de efigies funerarias, sellos y otras imágenes de los príncipes plasmadas en documentos, manuscritos y objetos artísticos. No hay constancia de que Martín I se interesara por la verosimilitud de los retratos de sus predecesores como lo había hecho su padre, Pedro IV, al informarse de la semblanza de los antiguos condes de Barcelona y reyes de Aragón a través del abad de Ripoll, o al requerir que el sepulcro de Ramón Berenguer II mostrase al conde de Barcelona con una armadura «a la guisa antigua»⁵⁹. Semejante preocupación por la fidelidad histórica era avanzada para su tiempo y sólo empezó a extenderse en el Renacimiento⁶⁰, pero no ha dejado huella apreciable en la serie de imágenes compuesta para Martín el Humano⁶¹. Reyes y condes se suceden sin apenas modificaciones de su indumentaria ni en los atributos que ostentan, extendiendo con sentido anacrónico la continuidad del linaje a la persistencia de las apariencias desde el final del siglo IX hasta principios del siglo XV.

Con todo, hay ciertas variaciones que atenúan la monotonía inevitable de esta galería de imágenes del pasado. Algunas de ellas, desde luego, son fruto del recurso sencillo a un cambio de postura o de actitud para animar el conjunto de la serie dentro de un conformismo predominante en la representación de una actitud solemne y majestuosa para todos los miembros de la dinastía. Se evitaba, de este modo, incurrir en repeticiones inútiles para la identificación y el recuerdo de cada uno de los personajes. Otras modificaciones, en cambio, pueden obedecer al deseo de dar una visión del personaje acorde con sus gestas o su personalidad. Así parece en el caso de Pedro IV, que lleva pendiente del cinto la daga o *panyalet* que siempre le acompañaba y que luego se ha convertido en una de sus señas de identidad en el imaginario colectivo de la historia de la Corona de Aragón.

Los símbolos del poder

La corona se había convertido, durante la edad media, en el elemento más rico en significado de todos aquéllos que simbolizaban la majestad del príncipe. La coronación constituía un acto con un ceremonial propio e implicaba el reconocimiento de la soberanía del monarca. Las diversas formas

de la corona y su suntuoso ornato servían para distinguir el rango de quien la llevaba sobre su cabeza. Al principio sólo el emperador usaba una corona cerrada, mientras que los reyes ceñían una corona abierta con florones y piedras preciosas. La corona condal era más sencilla y a menudo adoptaba un aspecto parecido al de una diadema ornada con especial riqueza.

La dignidad de rey alcanzada por Ramiro I, hijo ilegítimo al fin y al cabo de Sancho III el Mayor, rey de Navarra, debió llevar emparejada la prerrogativa del uso de la corona. Pedro II el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona, fue coronado por el papa Inocencio III en Roma en 1204, a cambio de renovar el vasallaje del reino de Aragón a la Santa Sede⁶². Al parecer, la eventual reiteración de este vínculo feudal con el papado desaconsejó a Jaime I el Conquistador recurrir a una ceremonia cada vez más inconveniente. Pedro III el Grande y Alfonso III el Liberal recuperaron la solemnidad de la coronación, pero evitaron renovar la infeudación de sus reinos a la Santa Sede. Durante el reinado de Jaime II el Justo la monarquía aragonesa disponía de varias coronas, las cuales podían enajenarse en caso de necesidad. Con Alfonso IV el Benigno la ceremonia de la coronación se convierte en un espectáculo protagonizado por el monarca: el rey se ciñe la corona él mismo y es él quien toma el pomo, el cetro y la espada, según relata el cronista Ramon Muntaner⁶³, quien describe así la corona empleada en aquella ocasión: «la corona era d'aur, e tota plena de pedres precioses, així com robís, e balais, e safilis, e turqueses, e perles tan grosses com un ou de colom; e havia davant un bell carboncle. E la corona havia d'alt tota hora un palm de cana de Montpessler, e havia setze murons; així que tothom la preava, e mercaders e llapidaris, que tota hora valia cinquanta mília lliures de reials de València»⁶⁴.

Pedro IV era consciente del valor simbólico de las insignias de la realeza, pues tomó posesión de las ciudades de Mallorca y Perpiñán desfilando vestido con ellas ante sus nuevos súbditos en 1343 y 1344⁶⁵. No menos importante que el simbolismo de la corona, del cetro, del pomo y de la espada era para Pedro el Ceremonioso el acto mismo de la coronación: los reyes se coronarían a sí mismos, como ya había hecho su padre, Alfonso IV y también las reinas consortes recibirían la insignia real de la corona⁶⁶. Juan I, al ordenar que se acuñase la moneda de oro conocida como «timbre d'Aragó» en 1394, fijaba la imagen real que debía figurarse en el anverso:

E sia de la una part la ymatge del senyor Rey estant de peus, vestit de dalmatica Reyalda, e tinent lo cap la corona e en la ma dreta lo cetro e en la esquerra lo pom, e no y haja tabernacle ne altres obres⁶⁷.

and the Interpretation of the Past. New Haven-Londres, 1993, en particular, el capítulo 2, p. 26-79. Hay traducción castellana: F. HASKELL, *La Historia y sus imágenes*. Madrid, 1994.

61. Ni siquiera algunas obras de iluminación próximas al ambiente de la corte del Ceremonioso se libraron del anacronismo propio del acercamiento medieval a la imagen histórica. Tómese por ejemplo la inicial historiada (folio 22v.) de la *Crònica dels Reis d'Aragó i Comtes de Barcelona*, de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 2664), ilustrada y comentada por J. PLANAS BADENAS, «Crònica de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona», *Cataluña medieval*, op. cit., 1992, p. 250-251, quien la data en el tercer cuarto del siglo XIV.

62. Sobre este tema, véase el estudio de B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación de los reyes de Aragón...*, op. cit., 1975, p. 21-125. Acerca de los títulos de los monarcas de la Corona de Aragón y el simbolismo que entrañaban puede consultarse F. MATEU LLOPIS, «Sacra Regia Aragonum Maiestas. Notas sobre la diplomática y la simbología real», *Hommenaje a Johannes Vincke*, vol. I, Madrid, 1962-1963, p. 201-220.

63. Ramon MUNTANER, *Crònica*, apud *Les quatre grans cròniques*, Ed. de F. SOLDEVILA, Barcelona, 1971, p. 935-943, capítulos 295-298.

64. R. MUNTANER, *Crònica*, ed. cit., p. 940.

65. PERE EL CERIMONIÓS, *Crònica* apud *Les quatre grans cròniques*, ed. cit., p. 1056 (entrada en Mallorca) y p. 1088 (entrada en Perpiñán): «E nós, ab la corona en lo cap, e la verga d'or en la mà dreta e lo pom en la mà sinestra, e vestit segons que dit és, e ab la espaa cinta, cavalcam del portal de la Seu [de Mallorca], girant dret al portal de Valldigna, e, puis, per lo carrer dret qui va a la Portella, tornam a la plaça de Sent Andreu, puis entram per lo portal de l'Almudaina, e tornam-nos-en dret al castell nostre» (p. 1056).

66. Sobre el ceremonial de la coronación fijado por Pedro IV y sus dos redacciones sucesivas de 1336 y 1353, incluyendo en la segunda a las reinas, véase B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación...*, op. cit., 1975, p. 232-259. Acerca de la corona como símbolo de la soberanía, véase P. E. SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*. Madrid, 1960, p. 88-100. Del manto, el cetro, la espada y el pomo se ha ocupado recientemente I. G. BANGO TORVISO, «De las insignias reales en la España medieval», *Imágenes y promotores en el arte medieval*, op. cit., 2001, p. 59-66.

67. Citado por F. MATEU LLOPIS, «Sacra Regia...», op. cit., 1962-1963, p. 217.

68. Para las noticias sobre la coronación de Martín el Humano véase B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación...*, op. cit., 1975, p. 313-315, así como las referencias a su contenido simbólico de M. A. ROCA MUSSONS, «Notas sobre la coronación de Martín el Humano», *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, tomo I, vol. 3, Jaca, 1996, p. 453-458.

69. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari... (1396-1402)», op. cit., 1911-1912, p. 137-143.

70. La descripción de la primera y la noticia relativa a la segunda («una corona d'or ab pedres e perles») puede leerse en D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari... (1396-1402)», op. cit., 1911-1912, p. 140-141 y 122.

71. En 1401 Martín I escribía al mercader de Barcelona, Francesc de Casasaja, pidiéndole «la corona nostra que tenits, per la entrada en Valencia» con el compromiso de devolvérsela después a su hermano, residente en esta última ciudad. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari... (1396-1402)», 1911-1912, p. 163.

72. Para el contexto de las coronas y otras piezas del tesoro real, véase N. de DALMASES, A. JOSÉ i PITARCH, *Història de l'art català*. Vol. III. Barcelona, 1984, p. 282-283 y 303, y sobre todo F. ESPAÑOL BERTRAN, «El Tesoro Sagrado de los reyes de la Corona de Aragón», op. cit., 2000, p. 269-288.

73. Se conserva hoy dividido entre la catedral de Tarragona y el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aunque encargado a Pere Serra en 1402, su aspecto actual se atribuye a la intervención sucesiva de Guerau Gener y Lluís Borrassà y taller.

74. París, Bibliothèque Nationale, Ms. Rothschild 2529, folio 145.

75. Se trata de la corona que formó parte de la dote de Blanca, hija de Enrique IV de Inglaterra, cuando casó con Luis III de Baviera en 1401 y que hoy se conserva en Munich, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Su historia y una reproducción fotográfica en color pueden encontrarse en el catálogo de la exposición *Age of Chivalry...*, op. cit., 1987, p. 202-203.

76. Sobre las coronas y el ostensorio la bibliografía es muy abundante, pero está recogida con las aportaciones más notables en la ficha de N. de DALMASES en el catálogo de la exposición *Cataluña medieval*, op. cit., 1992, p. 246-247. Para una interpretación de la doble corona como un símbolo de la soberanía de Martín el Humano sobre Sicilia, véase P. E. SCHRAMM, *Las insignias...*, op. cit., 1960, p. 102-114.

Martín el Humano fue coronado según el ceremonial fijado por su padre⁶⁸. Durante los meses previos a la coronación en Zaragoza, el 13 de abril de 1399, Martín hubo de ocuparse de desempeñar algunas piezas de la corona real, como los florones que todavía no estaban en su poder tres semanas antes⁶⁹. De la corona empleada en aquella ceremonia no se sabe nada de cierto, salvo que era desmontable y ostentaba unos florones (*murons*) de considerable valor. Sin embargo, Martín el Humano tenía otras coronas y de algunas se conserva una prolija descripción, como la que empeñó en marzo de 1399 por diez mil florines de Aragón a un mercader de Zaragoza, o la que había pertenecido al conde de Foix e intentaba rescatar en julio de 1398⁷⁰. El monarca asumía el significado que tenía ceñirla durante las entradas solemnes en las capitales de sus reinos⁷¹.

Todas las coronas reales que aparecen en el rollo sobre las cabezas de los monarcas aragoneses se atienen a un mismo tipo. Se trata de una corona abierta, de forma circular, rodeada de florones flor-delisados con forma de cruz en alternancia con otros, más pequeños y lobulados, en los que se intuye un engaste de perlas o piedras preciosas. La minuciosidad descriptiva del dibujo y la repetición del modelo con variaciones mínimas parecen confirmar la carga simbólica de este atributo exclusivo del monarca y su representación fidedigna, quizá inspirada en la corona principal de Martín el Humano o en alguna otra pieza del tesoro real⁷². Pedro el Ceremonioso y Martín el Humano llevan la corona encasquetada sobre un bonete rojo que les confiere una apariencia singular dentro de la galería de reyes. El tipo de corona del rollo no se aleja, en todo caso, de las representadas en otras obras pictóricas de aquel momento en los reinos de Martín el Humano, como las que aparecen en los temas de la Epifanía del retablo mayor de Santes Creus (*circa* 1402-1411/1419)⁷³, y del *Breviario del Rey Martín* (*circa* 1389-1405)⁷⁴. Se ha conservado alguna pieza de esta época que demuestra que los símbolos de la realeza no diferían mucho en otras grandes cortes europeas de hacia 1400⁷⁵. Un modelo algo distinto representan las coronas que, a

77. Es el caso de las coronas de los tesoros de las catedrales de Tortosa y de Tarragona estudiadas por A. MARTÍNEZ SUBIAS, «Corona», *Cataluña medieval*, op. cit., 1992, p. 256, donde se reproduce la de Tortosa. Véase también: N. de DALMASES, «Corona de l'infant Jesus del retaule major de la Catedral de Tortosa», *Millennium*. Catálogo de la exposición, Barcelona, 1989, p. 391.

78. Valgan de muestra la diadema que luce san Sebastián en la

tabla central del antiguo retablo de la Pía Almoina de Barcelona, obra de Joan Mates (1417) o la que ofrece la princesa a san Jorge en el retablo dedicado a este santo y pintado por Jaume Huguet hacia la mitad del siglo xv, conservados ambos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

79. Carta de Martín I a Berenguer Montagut instándole al rescate de ciertas joyas empeñadas a mercaderes de Lérida por los condes de Ampurias y que le per-

modo de dosel, rematan el ostensorio turriforme de la catedral de Barcelona, presuntamente donadas por Violante de Bar, esposa de Juan I, o por su cuñado, el propio Martín el Humano, según una tradición plausible⁷⁶.

Los condes de Barcelona portan el tipo denominado en la documentación de la época «guirnalda» (*garlandes*), que tenían el aspecto de una diadema de oro o plata con engastes de cabujones, perlas y piedras preciosas. Algunas de ellas se han conservado como coronas de imágenes religiosas, aunque su origen pudiera ser profano⁷⁷, y son representadas con frecuencia en la pintura de la época⁷⁸. Tanto los testimonios pictóricos como los documentales indican que las piezas se ornan con pedrería y despertaron el interés de Martín el Humano por su valor material y simbólico. El rey se ocupó de recuperar alguna insignia de este género que había pertenecido a los condes de Ampurias y que se cita como «una corona ab diverses pedres e perles»⁷⁹. En el rollo su apariencia es siempre la misma: amplias diademas doradas que se ajustan a la cabeza de los condes, dejando ver en alguna ocasión la cabellera detrás de la corona, como sucede con Borrell. Pese a los estragos del tiempo, puede apreciarse todavía que las coronas aparentaban estar festoneadas y quizá sugerían decoración de tracería parecida a la de la corona de la catedral de Tortosa. Tormo ya señaló que Ramón Berenguer IV pudo salirse de esta pauta, si en efecto fueron borrados de su corona los tres florones cuya sombra es visible todavía hoy⁸⁰. La excepción está justificada por su doble condición de conde de Barcelona y príncipe —que no rey— de Aragón merced a su matrimonio con Petronila.

El pomo fue al principio una insignia imperial que simbolizaba la soberanía universal. La esfera surmontada por una cruz representaba el cosmos y fue adoptada por los emperadores germánicos en el siglo xi. Su uso en la monarquía aragonesa es más tardío, pues se remonta a la coronación de Pedro II el Católico, cuando el papa Inocencio III le otorgó este símbolo en detrimento de los derechos antes exclusivos del emperador. En su *Crònica* Ramón Muntaner describe el orbe aragones empleado en la ceremonia de coronación de Alfonso IV el Benigno en 1328:

E lo pom era d'or e havia dessús una flor d'or ab pedres precioses; e sobre la flor, una creu molt rica e honrada de belles pedres precioses⁸¹.

En aquella ocasión un juglar recitó en el banquete sucesivo unos versos que explicaban el significado del pomo: igual que el orbe está sujeto por la mano del rey, los reinos están en poder del monarca⁸². Aunque su uso no era anterior a la ceremonia de 1204, todos los reyes privativos de Aragón y los

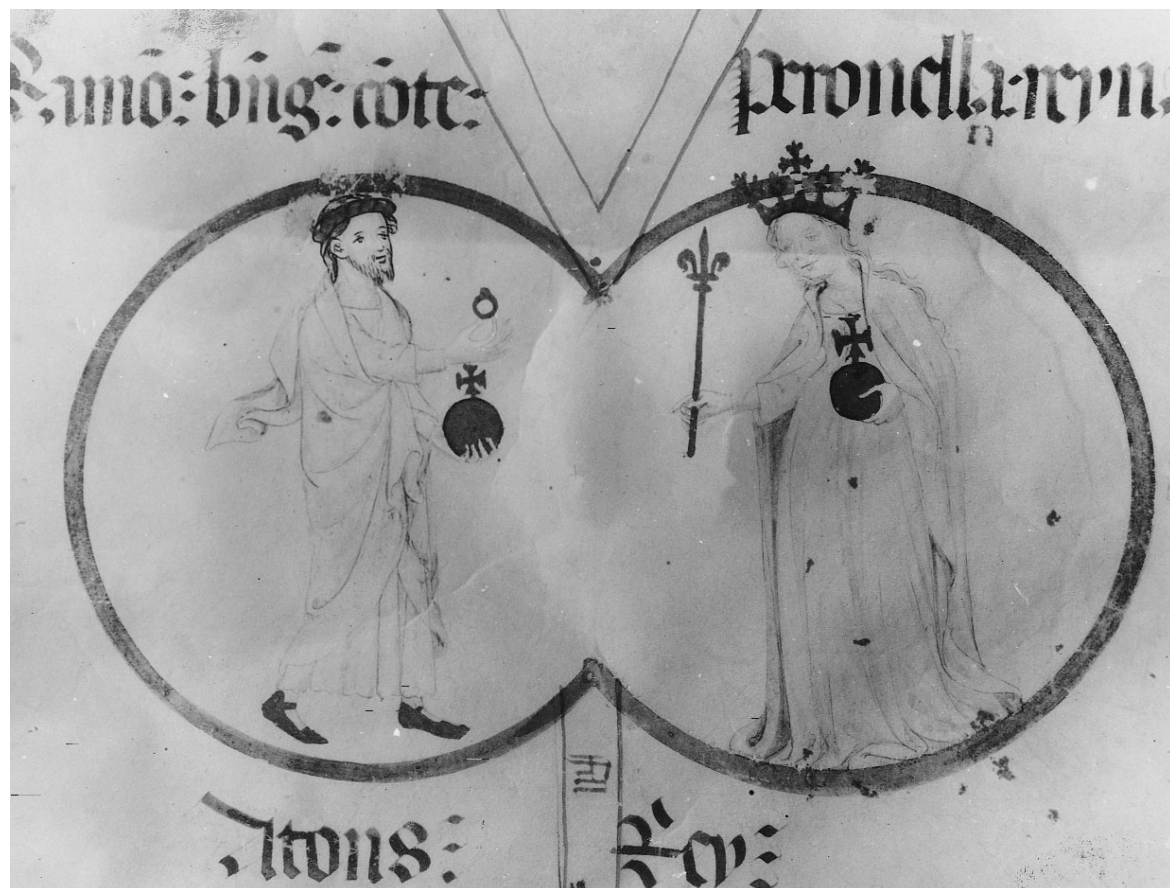


Figura 3. Poblet, rollo dinástico de la Corona de Aragón: Ramón Berenguer IV y Petronila de Aragón (Institut Amatller d'Art Hispànic).

condes reyes de la Corona unificada, incluyendo a Ramón Berenguer IV, llevan en su mano izquierda el orbe con la cruz. Como la corona de flornes, se trata de un atributo propio de la casa real de Aragón, pues la cruz patada que monta sobre el pomo puede identificarse como la cruz de Aragüés o de Íñigo Arista, alusiva a las raíces en el condado de Sobrarbe del primitivo reino aragonés⁸³. Es muy probable que el interés de Pedro IV por la figura de Íñigo Arista y los orígenes históricos del Reino de Aragón implicase la recuperación de esta seña de identidad⁸⁴. Según Muntaner, Alfonso IV, padre y predecesor del Ceremonioso, no sostenía el pomo surmontado con la cruz de Sobrarbe el día de su coronación⁸⁵, de manera que tuvo que ser Pedro IV quien diera pleno sentido heráldico e histórico a la cruz de Sobrarbe⁸⁶.

El aspecto de este símbolo de la monarquía aragonesa en el rollo anima a emparejarlo con la cruz «qui era del senyor Rey En Pere, de gloriosa memoria, pare nostre» y que Martín el Humano quería recobrar en 1399, «la qual nos havem a tenir en lo pom lo jorn de nostra benaventurada coronació»⁸⁷. Que la cruz estuviera empeñada a principios de aquel año y que se considerase una pieza importante para la ceremonia de coronación indi-

ca su valor a la vez material y simbólico, reflejado también en las efigies de los monarcas aragoneses. Es curioso que la cruz del pomo del rey Martín ofrezca una imagen un tanto diferente de las cruces de Sobrarbe que surmontan los orbes de sus predecesores. Este detalle abre el interrogante de si la cruz, casi flordelisada más que patada, pudiera ofrecer la imagen de una nueva pieza del tesoro real destinada a reemplazar la que había pertenecido a Pedro el Ceremonioso.

Otra de las insignias reales había cambiado de aspecto en el siglo XIV, si se compara el testimonio de Muntaner con las imágenes del rollo. La virga o cetro era símbolo de la justicia en la tradición de la realeza occidental, y así fue explicado su significado en el banquete posterior a la coronación de Alfonso IV⁸⁸. Éste, sin embargo, portaba un cetro de oro rematado por un gran rubí —«gros con un ou de gallina» en palabras del cronista—, reemplazado por una flor de lis en las efigies reales del rollo. Todos los monarcas, salvo Pedro el Ceremonioso, llevan en su mano derecha el cetro y en la izquierda, el pomo con la cruz de Sobrarbe (figura 3).

Los condes sustituyen pomo y cetro por la espada⁸⁹. Con ella se simbolizaba también la justicia y el poder. En su forma tradicional se acos-

tenecían por derecho de sucesión, 15.XII.1404. Véase D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari...», 1403-1410», op. cit., 1913-1914, p. 562.

80. E. TORMO, *Las viejas series icónicas...*, op. cit., 1916, p. 61.

81. R. MUNTANER, *Crònica*, ed. cit., p. 940. Sobre el uso del pomo en el ceremonial de la monarquía aragonesa, véase P. E. SCHRAMM, *Las insignias de la realeza...*, op. cit., 1960, p. 129-132.

82. «E lo pom significa que així con ell té lo pom en la sua man, que los seus regnes té en la mà e en lo poder seu». R. MUNTANER, *Crònica*, ed. cit., p. 942.

83. Como emblema heráldico del Reino de Aragón aparece, sobre campo azul, en la miniatura del folio 6 del manuscrito de la *Crònica dels Reis d'Aragó i Comtes de Barcelona* de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 2664) y, junto a la cruz de San Jorge, en las *Ordinacions de Cort* de Pedro el Ceremonioso de la Biblioteca Nacional de París (ms. esp. 99).

84. Véase, por ejemplo, la cartas reales publicadas por A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, vol. I, 1908, documento CCLVI, p. 240-241, 245. En 1373 Pedro el Ceremonioso donó, para ornar la tumba de Íñigo Arista, un «panyor d'Oro de Lucca [...] con senyals d'Aragon antigos [...] seun que antigament los reyes d'Aragon los solian fazer», es decir, la cruz de Aragüés.

85. R. MUNTANER, *Crònica*, ed. cit., p. 940.

86. Al respecto, véase M. de RIQUER, *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*. Vol. II. Barcelona, 1983, p. 373, donde se reproduce una ilustración del armorial de Gelre, de hacia 1380, en el que la cruz de Aragüés sobre campo azul aparece como enseña propia del Reino de Aragón.

87. Cartas de Martín I a Berenguer Çes Oliveres reclamando la cruz para su coronación, 26.I.1399, y a Ramon Torrelles, 15.III.1399. D. GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari... 1396-1402», op. cit., 1911-1912, p. 137 y 141.

88. «E la verga significa justícia, que ell deu tenir sobre totes coses; que, enaixí con la verga, és llonga e extesa. E ab la verga bat hom e castica; així la justícia castiga, que els malvats no gosen fer mal, e los bons s'en melloren de lurs condicions». R. MUNTANER, *Crònica*, ed. cit., p. 942. Cfr. I. G. BANGO TORVISO, «De las insignias reales en la España medieval», op. cit., 2001, p. 64-66.

89. Por ejemplo, el rey de Aragón actuando como juez en la inicial historiada del manuscrito de Vidal de Canellas, *Vidal Mayor*. Malibu (California, Estados Unidos), John Paul Getty Museum, ms. 83 MQ 165, folio 72v., de la segunda mitad del siglo XIII.

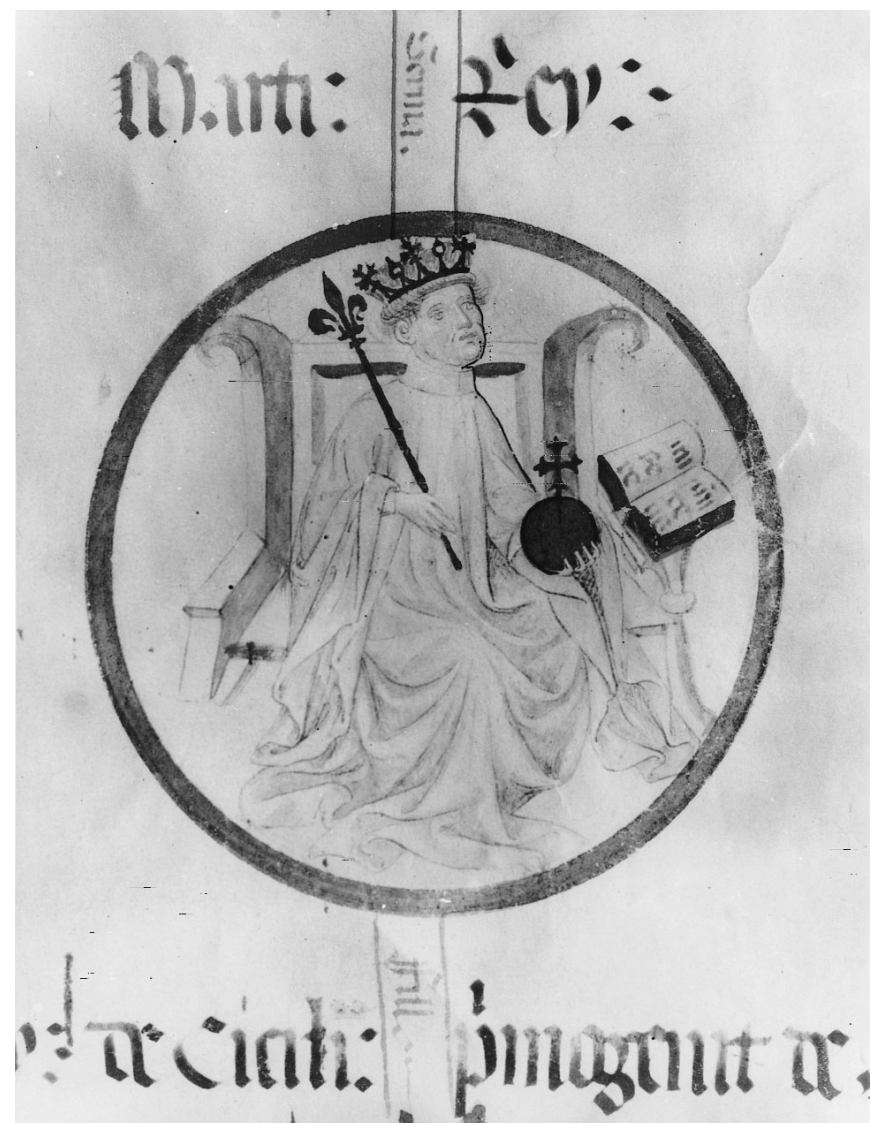


Figura 4.
Poblet, rollo dinástico de la Corona de Aragón: Martín I el Humano (Institut Amatller d'Art Hispànic).

tumbraba a representar al rey juez, sentado, y empuñando la espada. No obstante, a principios del siglo xv la imagen del rey en majestad, entronizado, con el pomo y el cetro estaba desplazando a la del rey espada en mano, como puede verse en sellos y miniaturas del período⁹⁰. Por otra parte, la espada aludía al papel de caudillo militar que desempeñaban tanto los condes como los reyes. Jaime I, que tuvo que renunciar a la coronación, entregó su espada a Pedro III el Grande al transmitirle el poder real en su lecho de muerte. En la ceremonia de coronación, el monarca tomaba la espada en sus manos como un atributo más de la realeza y Pedro IV quiso que el estoque ceremonial tuviera un sentido de exaltación dinástica, según se expuso más arriba. Tras tomar la espada, el rey la blandía tres veces en el aire: la primera para desafiar a los enemigos de la fe, la

segunda para defender a los débiles y la tercera prometiendo administrar justicia a todos⁹¹. Todos los condes, salvo Ramón Berenguer IV, empuñan la espada en la mano derecha y, careciendo de cetro o pomo, tienen a veces en la izquierda una palma o una flor. Ramón Berenguer I sostiene en su mano izquierda un libro como atributo particular, alusión probable a la compilación de los *Usatici Barchinone* o *Usatges*, las normas que regían la estructura feudal de Cataluña. Su hijo y sucesor, Ramón Berenguer II parece llevar también en su mano izquierda un volumen, reemplazado luego por una palma a resultas de una enmienda del miniaturista.

La apariencia de Martín el Joven es peculiar en la secuencia de condes y reyes. Viste armadura con yelmo y grebas; el yelmo está rodeado por una corona real con cinco florones, conforme con su título de monarca de Sicilia. Las armas del reino campean en el pavés que sostiene con su mano izquierda: las águilas coronadas negras sobre campo de plata de los Staufen se cruzan con los palos gules en campo de oro de Aragón sobre el escudo cuartelado en sotuer⁹². Son éstas las armas de la Sicilia *ultra pharum*, desgajada del Reino de Nápoles —o Sicilia *citra pharum*— desde 1282 y unida dinásticamente a la Corona de Aragón en tiempos de Martín el Humano y Martín el Joven. La mano derecha de éste último sujeta en el rollo una lanza con el pendón de la cruz roja sobre fondo blanco de San Jorge⁹³. La lanza, el pendón y la armadura colaboran en mostrar al primogénito de Aragón dispuesto a partir para la guerra y defender los derechos de la dinastía.

Esta imagen debió de ser muy del agrado de Martín el Humano, cuya figura está cerrada en un círculo, como la de todos sus predecesores, pero se diferencia de ellos en que aparece sentado en un trono y ataviado con pompa (figura 4). En su mano izquierda tiene el orbe con la cruz de Aragüés y el cetro en la derecha, de manera que su imagen entronizada se aproxima bastante a las representaciones mayestáticas del rey que se habían divulgado en la iconografía de los monarcas catalano-aragoneses, pero no adopta de ella la solemne simetría habitual en los sellos reales. Por el contrario, Martín el Humano está ligeramente vuelto hacia su izquierda, donde se encuentra un libro abierto, apoyado en el brazo derecho del trono. El texto del libro resulta hoy casi ilegible, pero en fotografías antiguas podían distinguirse algunas palabras inscritas, quizá las del comienzo del *Miserere*⁹⁴. El aspecto del trono es el corriente en la miniatura de la época y difiere del que ofrece el llamado «trono del Rey Martín», conservado en el tesoro de la catedral de Barcelona, como base de un ostensorio turriforme⁹⁵. En todo caso, el sitial cobra aquí todo su significado, al aparecer ocupado por el monarca

reinante en el momento del encargo de la obra. Otro tanto cabe decir del manto que reviste a Martín el Humano y que fue una de las principales insignias de la realeza hispánica⁹⁶.

La iluminación del manuscrito genealógico de la Corona de Aragón

A falta de documentos precisos o de alguna otra indicación sobre el nombre del artista que iluminó el rollo genealógico de la Corona de Aragón, por el momento sólo es posible formular algunas hipótesis acerca de su personalidad. El examen de la obra aconseja descartar la participación de más de un iluminador en las miniaturas, ya que todas son conformes en su factura dentro de las variaciones exigidas por la propia serie. Sin embargo, el artista anónimo debió de ser guiado por un mentor y es muy probable que los títulos identificativos fueran competencia de un miembro de la cancellería real. El grado de parentesco exacto, la duración del reinado y la atribución correcta de las insignias de poder de cada una de las figuras requerían unos conocimientos previos de la historia de la dinastía. Quienquiera que fuese el miniaturista, debía estar a la altura del gusto del rey, refinado por el contacto con manuscritos de lujo y puesto al corriente de las novedades del gótico internacional⁹⁷. El monarca procuraba no pasar por alto los detalles de la copia y decoración de sus manuscritos. En enero de 1400 daba su conformidad a una muestra de letra que le había remitido el baile general de Valencia, con la indicación de que «volem que de continent façats transladar lo dit libre de semblant letra»⁹⁸. Resulta verosímil que el miniaturista trabajara con un modelo de referencia, suministrado por la propia corte.

Siendo todavía heredero del trono aragonés, el infante Juan pidió a fray Jaume Domènech que escribiera lo que se convirtió en la *Genealogia regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone*, ilustrada también con siete miniaturas y que alcan-

zaba hasta Pedro IV, si bien el manuscrito se completó más tarde⁹⁹. Ya en tiempos del Ceremonioso se había redactado una cronología de los reinados de la Corona de Aragón con el título *De regibus Aragonum descentibus pro genealogiam Raymundi Berengarii illustris comitis Barchinone quo tempore ceperunt regnare*¹⁰⁰. La *Genealogia regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone*, del manuscrito 246 de la Biblioteca de Catalunya, que comienza con el árbol genealógico de los reyes de Francia desde sus orígenes legendarios hasta Carlos V y sus descendientes, pudo ser tanto el modelo como el estímulo para la confección del rollo genealógico¹⁰¹. El contenido y la presentación de la genealogía de los monarcas de Francia remite, a su vez, a un modelo francés elaborado en la corte del propio Carlos V o alguno de sus predecesores. En manuscritos como la *Gesta regum Francorum*, de Yves de Saint Denis¹⁰², redactada para el rey Felipe V el Largo (1316-1322) y, sobre todo, la posterior *Genealogia regum Francorum*, de Bernard Gui¹⁰³, se ofrecía una pauta para acompañar un relato escueto de la sucesión del linaje con la figuración de los monarcas y del vínculo de la herencia. En la *Genealogia regum Francorum*, de Bernard Gui, los reyes aparecen encerrados en círculos, con los títulos que los identifican y consignan la duración de su reinado, compaginados con los textos que interpretan el principio de legitimidad sucesoria a favor de las dinastías de los Capetos y los Valois¹⁰⁴. En el códice barcelonés se observa la serie de generaciones sucesivas de los Pipínidas, los Capetos y la casa de Valois, con todos sus representantes —reyes, esposas e hijos— hasta llegar a Violante de Bar, nieta del monarca francés Juan II y primera esposa del destinatario de la obra, Juan I el Cazador. A continuación, empieza la genealogía de los reyes de Navarra y Aragón, desde García Ximénez, «primus Rex Navarre et Aragonie». Éste aparece sedente, armado con corona y cetro, y junto a él se ve el escudo de Navarra con las cadenas (folio 26v.). Su imagen es la única de los reyes de la dinastía navarra, pues del resto de miembros de la familia real y de sus sucesores sólo se escribe el nombre dentro de un círculo, en el lugar que les corresponde dentro de la

trumentorum de la catedral de Valencia (códice 162, f. 1r.), que data de hacia 1403-1414, aunque la miniatura valenciana ofrece una versión más elaborada de la estructura de los brazos y el respaldo. Aún más parecido es el trono de la imagen de Martín I en la inicial del folio 31r. del manuscrito 947 de la Biblioteca de Catalunya, fechado en 1404, que incorpora pináculos sobre los brazos del sitial.

96. I. G. BANGO TORVISO, «De las insignias reales en la España medieval», op. cit., 2001, p. 60-64.

97. A propósito, véase J. PLANAS, *El esplendor del gótico...*, op. cit., 1998, p. 27-31 y A. SERRA DESFILIS, *Representar la dinastía...*, op. cit., 1997, p. 73-79.

98. A. RUBIÓ i LLUCH, *Documents...*, op. cit., vol. II, 1921, p. 355, documento CCCLXVIII.

99. La aparición de una profecía datada en 1428 escrita con una mano muy semejante a la del copista del manuscrito induce a Pere Bohigas a datar la obra en la segunda década del siglo xv. Véanse las observaciones y la reproducción de una de las miniaturas en P. BOHIGAS, *La ilustración...*, op. cit., vol. I, 1965, p. 256-257. El manuscrito tiene un contenido más complejo que el que insinúa el título, está escrito por diversas manos entre la segunda mitad del siglo xiv y la primera del siglo xv, más algunas anotaciones posteriores de principios del xvi, debidas a Pere Miquel Carbonell. Acerca del texto, sus autores y las etapas de redacción, véase la edición de J. DOMENECH, *Crònica*, ed. de P. LÓPEZ ELUM, Valencia, 1975, y en particular el estudio introductorio.

100. J. RUBIÓ, «Fra B. de Canals i la seva desconeguda crònica llatina (segle XIV)», *Homenaje a Johannes Vincke*, vol. I, Madrid, 1962-1963, p. 221-222.

101. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 246, folio 25r. Entre los sobrinos de Carlos V figura Violante de Bar con el título de «sposa domini Johannis primogeniti domini Petri Regis Aragonie, Ducis Gerunde et Comitum Cervarie et Bisuldini». Los números se indican según la foliación moderna del manuscrito en números arábigos.

102. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 13.836.

103. París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 4.975.

104. A propósito de estos manuscritos genealógicos y las intenciones que animaban a sus autores e ilustradores, véase C. BEAUNE, *L'art de l'enluminure au Moyen Âge. Le miroir du pouvoir*, París, 1989, p. 146-150.

90. Obsérvense, por ejemplo, las representaciones del rey en diversas miniaturas del *Llibre del Consolat de Mar* (Archivo Municipal de Valencia), folios 15r. y 96r., entre otras. Estas iluminaciones datan de hacia 1408-1412.

91. Véase lo expuesto por B. PALACIOS MARTÍN, *La coronación...*, op. cit., 1975, p. 215, 244-245.

92. Las armas de Sicilia-Aragón cuarteladas en sotuer tomaron forma en tiempos de los infantes Pedro y Federico, hijos de Pedro III el Grande y Constantza de Sicilia, en el último cuarto del siglo xiii. Cuando el título pasó de Jaime II el Justo a su hermano Federico (1296), el escudo en sotuer de las águilas y los palos fue adoptado como blasón por los reyes de Sicilia de la dinastía catalano-aragonesa.

Véase M. de RIQUER, *Heráldica catalana...*, op. cit., vol. I, Barcelona, 1983, p. 312-316.

93. Véase M. de RIQUER, *Heráldica catalana...*, op. cit., vol. I, Barcelona, 1983, p. 149-150. Con este estandarte se invocaba la protección del santo caballero en el campo de batalla al grito de «Aragó, Sant Jordi!». Pedro IV el Ceremonioso había dispuesto que sus tropas y caba-

lleros portasen en combate cruces rojas sobre blanco de San Jorge en honor del patrono de la dinastía y de toda la Corona de Aragón.

94. Psalmi, L (LI), 3: «Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam».

95. Recuerda, entre otros, al trono de la Virgen en la miniatura del comienzo del *Liber Ins-*

105. De su reinado, muerte sin descendencia y sucesión tras el compromiso de Caspe se da cuenta en el texto del folio 40v., escrito por una mano posterior.

106. Así lo puso ya de manifiesto P. BOHIGAS, *La ilustración...* cit., vol. I, Barcelona, 1965, p. 256-257.

107. Pergamino en cuatro piezas. Primera pieza: 895 x 225 mm; segunda pieza: 825 x 233 mm; tercera pieza 825 x 215 mm; 885 x 225 mm. El ancho de las piezas, sin embargo, no es uniforme; en la tercera varía de 820 a 835 mm.

108. E. TORMO, *Las viejas series icónicas...*, op. cit., 1916, p. 61.

genealogía. En el folio siguiente comienza la genealogía de los condes de Barcelona, a partir de la efigie de Wifredo el Velloso, sentado en un trono, desde el cual sostiene el escudo con los palos de gules sobre campo de oro. En lo sucesivo, el verso de los folios muestra el árbol genealógico de Navarra y Aragón, con Ramiro I, «primus rex Aragonie», destacado con su figura entronizada y acompañada de las armas privativas de Aragón: la cruz de Sobrarbe sobre campo azur (folio 31v.); el recto se reserva para la dinastía condal catalana, de manera que la doble línea de descendencia aparece compaginada en la presentación del volumen abierto, con los reyes de Navarra y Aragón en la página de la izquierda y los condes de Barcelona a la derecha del lector. En el recto del folio 34 la unión de las dos dinastías se representa con los retratos de Ramiro II el Monje, rey de Aragón, y Ramón Berenguer IV, ambos encerrados en círculos de los que arrancan sendos vástagos convergentes en un solo tronco vecino al busto de la princesa Petronila. A partir de aquí la genealogía se unifica y mantiene la continuidad en las dos caras de cada folio, hasta llegar a Juan I el Cazador, para cuyos hijos se habían reservado dos círculos en blanco que quedaron vacíos. Su hermano Martín aparece con el título de «Comes de Luna et postea Rex Aragonum» (folio 39r.), claro indicio de que esta parte del manuscrito se concluyó después del ascenso al trono de último vástago de la dinastía¹⁰⁵.

La idea de representar un árbol genealógico completo con los dos troncos de la dinastía catalano-aragonesa, además de su enlace con la dinastía francesa, y de ilustrarlo con las efigies de algunos de los monarcas y condes, bien pudo haber sido un acicate para confeccionar el rollo de Poblet, pocos años más tarde. La relación entre la *Genealogia Regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone* y el volumen de Poblet es manifiesta en la representación de los condes y reyes encerrados en círculos y en la técnica, basada sobre todo en un dibujo minucioso y un colorido suave y diluido. Pero son también notorias las diferencias: el estilo del iluminador del códice es más arcaico y menos suelto que el del rollo¹⁰⁶; la genealogía del manuscrito barcelonés, respaldada por un texto histórico, es completa y distingue con líneas de color azul y rojo, respectivamente, la descendencia y la transmisión del título condal y real; además los orígenes del reino de Aragón se remontan a la dinastía navarra, no figurada en el rollo, mientras que la serie icónica está limitada a unas pocas efigies: García Ximénez, Wifredo el Velloso, Ramiro I, Ramiro II, Ramón Berenguer IV y Petronila.

El encargo del rollo ofrecía algunas peculiaridades. La primera era, sin duda, el formato, bien distinto de los libros iluminados al uso de entonces, pero más adecuado para la serie genealógica que el códice con folios de papel empleado en la

Genealogia regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone. El soporte de pergamino, más duradero, está formado por cuatro piezas de más de ochenta centímetros de largo y más de veinte de ancho cada una, las cuales tuvieron que ser pegadas para componer el rollo, que hoy se conserva dividido en las cuatro partes originales¹⁰⁷. El iluminador tuvo que trabajar, en cambio, sobre el rollo completo, pues no dudó en superponer las figuras a las divisiones entre las piezas originales. Cuando éstas se separaron de nuevo para procurar su conservación, la nítida línea de fractura del dibujo y del color quedó a la vista y hoy puede apreciarse cómo se reservó un borde en cada pieza para unirla con las restantes. Una vez juntas, el iluminador dibujó y coloreó las figuras sin evitar las divisiones entre las cuatro piezas.

En segundo lugar, el carácter de documento histórico y de exaltación dinástica del rollo requerían la colaboración con la cancellería y, quizá, una supervisión muy estrecha del monarca o alguno de los miembros de su corte. Al eliminar el texto y reducir la genealogía a aquéllos que ostentaron los títulos de condes y reyes, importaba indicar con claridad el parentesco y el nombre de cada uno de los personajes. En la presentación final de las imágenes había que enlazar cuidadosamente las inscripciones con los retratos de los condes y reyes, de suerte que resulta casi inconcebible un trabajo independiente entre el calígrafo y el anónimo miniaturista. Uno y otro debieron ser instruidos por un mentor, quien no pudo, con todo, evitar que se deslizaran errores en la labor de ambos. En la efigie de Ramón Berenguer IV parecen haber sido borrados los florones de una corona real¹⁰⁸, y una huella semejante se aprecia en la palma y el libro superpuestos en la mano izquierda de Ramón Berenguer II. Del mismo modo, el calígrafo erró al indicar que Jaime II el Justo era «ffill» de su hermano y predecesor Alfonso III el Liberal.

El miniaturista dibujó e iluminó las figuras, dejando un breve espacio de separación entre las dos ramas del linaje condal de Barcelona y la casa real de Aragón. Como cada una de las ramas contaba con un número muy dispar de miembros desde sus orígenes hasta la unión dinástica, el iluminador tuvo que separar más la línea de sucesión aragonesa, con cinco reyes y la princesa, para dar cabida en el mismo espacio a la serie de diez condes de Barcelona que antecedieron al que fue también príncipe de Aragón: se cuentan dos condes catalanes por cada rey aragonés hasta Alfonso I el Batallador, pero entre éste y la figura de su hermano, Ramiro II el Monje, aumenta la distancia para dejar a la misma altura del rollo al padre de Petronila y al progenitor de Ramón Berenguer IV. Los condes reyes se desplazaron ya al eje central de las piezas de pergamino y quedaron sepa-

rados por un intervalo regular. Según los usos de las genealogías, círculos verdes y vástagos de rojo carmín rodean a cada uno de los personajes y señalan la línea sucesoria. Estos signos, en colores netos y contrastados, rompen con la delicadeza cromática de las efigies, facilitando la lectura de la galería de imágenes como genealogía. Sin embargo, los círculos rodean con tan poca holgura a las figuras que cortan algunos de los atributos de los reyes, casi siempre los florones de las coronas, y de los condes, como la punta de la espada de Ramón Berenguer I.

Parece, pues, que las circunferencias con su diámetro regular y las líneas de sucesión se hayan dibujado después de que las efigies condales y reales se iluminaran de acuerdo con una cuidadosa composición definida de antemano. Tal esquema compositivo intentaba combinar la correcta legibilidad histórica de las imágenes con su distribución equilibrada en la superficie estrecha y alargada del rollo de pergamino. No obstante, fuera de la feliz representación de la pareja formada por Ramón Berenguer IV y Petronila, los personajes dan la impresión de haber sido concebidos por el miniaturista como figuras aisladas, flotantes en un espacio neutro, ajenos a otra relación con las efigies más próximas que no sea la indicada por las inscripciones y los signos genealógicos. Se trata de imágenes surgidas de un acto de evocación histórica, cada una de ellas integrada en la serie por su condición, protagonistas de la memoria de la dinastía.

En fin, la técnica escogida se aparta también de la común en la miniatura de la Corona de Aragón en aquellos años, desde el momento en que las imágenes recibieron un colorido tenue y en su definición predomina el dibujo, delicado y minucioso. Las suaves aplicaciones del color dan un aspecto peculiar a estas figuras de condes y reyes, tan lejanas del brillo y la intensidad cromáticas característicos de otras miniaturas de la época. El oro se aplicó para realzar las insignias del poder real y condal, los chapines, las empuñaduras de las espadas y ciertos ornamentos de la indumentaria de los personajes. Hoy es preciso un esfuerzo de la imaginación para recuperar la imagen original de las figuras engalanadas con el oro bruñido de sus coronas, pomos y espadas brillando sobre el color muy templado de sus ropajes y el fondo neutro del pergamino. Los colores diluidos permitían admirar la precisión de los trazos del dibujo, que parecen analizar y recrear con deleite los rasgos de cada uno de los personajes históricos. La aplicación del color en la miniatura del período ocultaba en gran medida la líneas dibujadas previamente, que aquí en cambio se han preservado tan nítidas y precisas como pueden verse en las antiguas fotografías de la magnífica cabeza de Juan I o la armadura de Martín el Joven¹⁰⁹.

La opción de pintar los retratos de los condes de Barcelona y reyes de la Corona de Aragón con una gama tenue y poco variada favorece, en cierto modo, el sentido histórico del ciclo de imágenes, a la vez evocador y solemne. Años antes, una técnica parecida había sido empleada por el escultor André Beauneveu en las miniaturas del *Salterio de Jean de Berry* (hacia 1386-1390)¹¹⁰ y otros manuscritos de la época, pero el precedente más inmediato, tanto en el aspecto formal como en el contenido de las imágenes, son los dibujos ligeramente teñidos de color de la *Genealogia regum francorum, Navarre et Aragonie et comitum Barchinonae*¹¹¹ de fray Jaume Domènech. Estas miniaturas presentan figuras entronizadas y enmarcadas por círculos como ilustración de un texto genealógico, pero el paralelismo no puede llevarse más lejos, porque la factura es muy distinta de la del rollo, más próxima a la de uno de los iluminadores del Breviario del rey Martín¹¹².

Representar la dinastía, conservar la memoria

El largo y estrecho rollo de pergamino conservado en el monasterio de Poblet es algo más que una reliquia de otros tiempos. Su confección en algún momento del reinado de Martín el Humano obedeció a intenciones que conjugaban el recuerdo de la historia a través de las imágenes de sus protagonistas, la exaltación de la dinastía, la celebración de su continuidad ininterrumpida y la ejecución de una brillante obra de arte. La vieja estirpe de los condes de Barcelona y el linaje de los reyes de Aragón habían protagonizado gestas cuyo recuerdo conservaban las crónicas. Pedro el Ceremonioso había procurado fijar y pulir la memoria de su casa real y de su reinado en particular. Los textos históricos, continuados por sus hijos Juan y Martín, tenían su correlación en la serie icónica de los protagonistas de los acontecimientos. Este protagonismo, a los ojos de Martín el Humano, era poco menos que exclusivo y constituía una razón para sentir un legítimo orgullo como último representante de la dinastía. En sus antepasados se personificaba la unidad de sus reinos; ellos eran la última instancia de la justicia; ellos habían mandado a sus ejércitos y a sus escuadras en la tierra y en el mar. Los comienzos de los condados catalanes y del viejo reino pirenaico aragonés parecían haber quedado muy lejos en el tiempo, pero debían ser evocados para admirar la grandeza de lo conseguido en 1400: Cataluña y Aragón habían crecido a costa de las tierras musulmanas, a ellas se habían sumado después los nuevos reinos de Mallorca y Valencia, y la Corona abarcaba ahora un horizonte tan ancho como las costas del

109. Para el proceso técnico de la iluminación de los manuscritos medievales, puede consultarse la obra de Jonathan J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-Londres, 1992, en especial las páginas 35-51. Reproducciones de las fotografías de las figuras de Juan I y Martín el Joven pueden verse en J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Miniatura», *Ars Hispaniae*. Vol. XVIII. Madrid, 1962, p. 168.

110. París, Bibliothèque Nationale, ms. français 13.091. J. PLANAS BADENAS, *La miniatura catalana del período Internacional. Primera generación*. Tesis doctoral inédita. Barcelona (Universitat de Barcelona), 1991. Vol. I, p. 610-612, indicó la analogía apreciable entre la figura del profeta Joel en el manuscrito parisino y el retrato de Martín el Humano en el rollo de Poblet.

111. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 246. El parentesco de este manuscrito con el rollo ya fue advertido por P. BOHIGAS, *La ilustración...*, op. cit., vol. I, 1965, p. 256-257.

112. Se sitúa en la órbita del miniaturista denominado Maestro de Sant Cugat, cuya semblanza artística traza J. PLANAS BADENAS, «El breviario del rey Martín...», op. cit., 2001, p. 593-596.

Mediterráneo. Otra razón para ensalzar a la dinastía era la continuidad, la cadena nunca rota de antepasados que habían transmitido, desde tiempos casi inmemoriales, los títulos de conde y de rey, esquivando los peligros de las ambiciones de poderosos vecinos, las revueltas nobiliarias y las disputas sucesorias que habían acechado a la Corona de Aragón como a todas las monarquías europeas. En medio de tiempos difíciles, la monarquía había visto su valor contrastado sin haber sufrido ninguna suplantación de la vieja dinastía.

Las imágenes de los condes y los reyes debían mostrar ante Martín el Humano su identidad personal, su vinculación con sus predecesores y sus títulos con las insignias del poder que ostentaban. De los últimos reyes de la Corona de Aragón, Martín conservaba un recuerdo muy vivo: su padre, Pedro el Ceremonioso, y su hermano mayor, Juan I, habían compartido con él muchos años de su existencia y le habían marcado la trayectoria que debía seguir. Es posible que este rollo genealógico tuviera un destinatario último, frustrado por una muerte prematura, en el primogénito de la Corona de Aragón, Martín el Joven. Las efigies de sus antepasados y de su propio padre como monarca reinante podían ilustrarle sobre la glo-

riosa tradición que él representaba y sobre la historia que él debía continuar. Su muerte en 1409 lo impidió y es posible también que Martín el Humano contemplara esta obra en el año que le quedaba de vida con la añoranza de ver truncada la continuidad de la dinastía, sin lograr que un nuevo vástago brotase del viejo tronco de su casa condal y real.

Cubierto por la nostalgia y la evocación de gestas pasadas, el volumen mostraba, con orden y concierto, la galería completa de figuras de condes y reyes, en solemne sucesión, con el brillo de oro en los símbolos de su poder y su gloria, con el colorido difuminado como los recuerdos quedan envueltos por la bruma en la memoria, pero a la vez con rasgos nítidos en los rostros y los gestos, según el rey podía recordar a quienes habían sido sus antepasados más próximos o a aquéllos cuyas hazañas había oído contar o había leído en las páginas de obras históricas. El linaje se agotaba fatalmente y acaso hubiera podido aspirar a un brillante futuro de no haber fallecido Martín el Joven en Cerdeña, pero difícilmente hubiera encontrado un testimonio más espléndido de su historia que el rollo iluminado para Martín el Humano, último rey de la casa de Barcelona.