

SOBRE LOS ORÍGENES DEL RETRATO Y LA APARICIÓN DEL «PINTOR DE CORTE» EN LA ESPAÑA BAJOMEDIEVAL.

Miguel Falomir Faus

Apenas iniciado el siglo XV, y en el transcurso de uno de los multidinarios sermones que predicara en su Valencia natal, San Vicente Ferrer (1350-1419) se servía de una metáfora eminentemente pictórica para explicar a la feligresía congregada frente al monasterio de su orden las diferencias doctrinales existentes entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Para el dominico, la actitud del cristiano ante el texto veterotestamentario debía ser similar a la de aquel soberano que, queriéndose desposar con una princesa extranjera cuyos rasgos físicos desconocía, solicitaba a sus embajadores que un buen pintor la retratase. Ante la imagen, y en la soledad de su residencia palatina, el monarca la besaría y abrazaría al tiempo que ponderaría la belleza de su prometida; pero una vez ésta se personase, el retrato perdería su utilidad y quedaría arrinconado junto a otros enseres inservibles. Pues bien –exortaba vehementemente San Vicente a sus oyentes– así debían actuar los cristianos ante el Viejo Testamento, cuya importancia y utilidad quedaban considerablemente menguadas tras la llegada de Cristo y la subsiguiente elaboración del Nuevo Testamento¹.

Religioso milagrero reacio a admitir cualquier Verdad que no fuera la revelada, pero también predicador prodigioso capaz de enardecer a las masas², en San Vicente concurren una serie de circunstancias que acrecientan su interés para este estudio. Unas circunstancias derivadas tanto de su prestigio personal –fue confesor de la reina Yolanda de Bar (esposa de Juan I de Aragón) y del papa Benedicto XIII, mediador entre güelfos y gibelinos en la paz de Vercelli (1406), y elector del monarca de Aragón en el Compromiso de Caspe (1412)– como de sus particulares relaciones familiares, pues su hermana Francisca estaba casada con el pintor Pere Morlans³.

¹ «(...) que quant hun rey vol pendre muller, comunment la pren d'altre regne, mas, per tal com ell no la pot veure, si ja no y anava, ell demana a aquells qui tracten lo matrimoni quinya és, e, per millor certificar-se'n, han hun bon pintor que sàpie ben pintar, e fan que la pinte en hun drap, e axí-u fan; e, quan la han portada, ell la reguarda: «Oo, tan bella dona tinch yo!» e bese la figura, per amor de la sua esposa, e tenen-la en una paret penjada. Mas, finalment, quant les noces són feytes, e ell té ja la muller en son palau, què fa? Met la figura en la caixa e guarda-la per amor sua, mas no la besa, ni la ama, axí com fehya lo primer, e noque-y-call, pus te ja la esposa»; San Vicente FERRER, *Sermons*, edición de José Sanchis Sivera, Barcelona, 1934, tomo I, pp. 197-198.

² Para San Vicente, véanse Jesús E. MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente y la Casa Real de Aragón*, Barcelona, 1955, y Ubaldo TOMARELLI, *San Vincenzo Ferreri; apostolo e taumaturgo*, Bologna, 1990.

³ Angelina GARCÍA, «La crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer», *Estudios de Historia de Valencia*, Valencia, 1978, p. 88. En Valencia hubo dos pintores, padre e hijo, así llamados. El padre fue el cuñado de San Vicente –pues en un documento se alude a una «francisca uxor quondam Petri Morlani pictoris valentie»– y había fallecido en 1393; véase José SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914, p. 27.

Esta accesibilidad a círculos cortesanos, así como un directo conocimiento del mundo pictórico, otorgan una elevada fiabilidad a las palabras de San Vicente, permitiéndonos aventurar que el intercambio de retratos con fines matrimoniales se había tornado una práctica habitual entre las casas reinantes europeas al finalizar el siglo XIV⁴. Más aún, el tono didáctico de los sermones vicentinos (predicados en lengua vulgar ante amplísimas audiencias) parece sugerir que también su público estaría familiarizado con estos retratos, a los que de otro modo no hubiese aludido para aclarar un pasaje de las Escrituras. Sea como fuere, la existencia de estos retratos plantea otra cuestión: la de su autoría. Más allá de revelar el nombre concreto de tal o cual pintor, lo que procuraremos en este artículo es adentrarnos en los ambientes cortesanos de la España bajomedieval para localizar en ellos las primeras noticias relativas a retratos e intuir el lugar que en este medio ocuparon sus artífices.

* * *

Pintores hubo en cualquier corte europea desde temprana fecha, ocupados esencialmente en la confección de objetos de culto o la iluminación de manuscritos sacros y profanos. A menudo, como en este último caso, sus pinceles dejaron a la posterioridad imágenes de los soberanos para quienes trabajaron, y de hecho, la miniatura es junto a la glíptica el soporte artístico de la mayoría de figuraciones regias conservadas anteriores a 1400⁵. Símbolos tangibles de la realeza, estas imágenes debían ser respetadas como si de la persona misma del monarca se tratase, y ya en 1255, Alfonso X de Castilla preveía severas sanciones para quien no lo hiciera⁶. Sin embargo, tales imágenes no pueden calificarse como retratos, pues la intención tanto de sus artífices como de sus promotores debió ser más la de mostrar de forma convincente la idea de majestad real con todos sus atributos característicos, que la de reflejar fielmente los rasgos físicos de tal o cual monarca⁷. El mismo

⁴ A fines del siglo XIV, el retrato entró a formar parte de las negociaciones matrimoniales y se cree que fueron utilizados en la búsqueda de esposas para Carlos VI de Francia en 1390 y Ricardo II de Inglaterra en 1396; Martin WARNKE, *The Court Artist: on the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge, 1993, p. 220.

⁵ Un repertorio de estas imágenes en Federico. J. SÁNCHEZ CANTON, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948.

⁶ *Espéculo*, Libro II, Título XIII, Ley VI: «Cómmo deven sseer onrradas e guardadas las ymágenes que ffueron pintadas o entalladas del rrey e qué pena deve aver qui las quebrantasse.

Por la rrazón que en esta ley de ssuso dixiemos de cómmo deve esser guardado el sello del rrey por la ssennal de la ssu ymagen que es en él, por essa missma rrazón dezimos que deven sseer guardadas las otras ymágenes que ffueren pintadas o entalladas en ffigura del rrey por o quier qui ssean. Por ende dezimos, que quienquier que las quebrantasse o las ffiriesse o las rrayssse ffaziéndolo adrede por cuydar ffazer al rrey pesar, que peche al rrey mill ssueldos e ffágale ffazer tal commo estava primero», *Leyes de Alfonso X. I. Espéculo*, edición de Gonzalo Martínez Diez, Avila, 1985, p. 167.

⁷ *Castigos e documentos del rey don Sancho*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 51., Madrid, pp. 79-228. Texto fechado en 1292, contiene una serie de consejos de Sancho IV de Castilla (1285-1295) a su heredero, y ofrece un testimonio excepcional de estas imágenes en las que la exaltación de la majestad real primaba sobre cualquier otra consideración. Dice así (pp.111-112): «Mio figo: a ti sigo que vy estar un rey muy noble asentado sobre una silla...La su corona que tené en la cabeça era toda de oro, e en

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “Pintor de Corte” en la España...

Alfonso X, al equiparar en su decreto de 1255 las imágenes pintadas y esculpidas con los más esquemáticos pero también más emblemáticos sellos reales, parece avalar esta suposición (ver nota 6).

Tampoco las series de imágenes regias que decoraron estancias palatinas y consistorios municipales pueden tomarse como retratos en su acepción actual⁸, y ya Tormo advirtió que en esta concepción seriada primaba la idea de «sagrada legitimidad» que simbolizaba el grupo por encima de una valoración concreta del individuo⁹. La tradición, concretada en los lazos que unían al soberano reinante con ilustres predecesores, constituía de hecho uno de los pilares sobre los que se asentaba el edificio teórico de la Monarquía y raro fue el tratadista político de la época que no se hizo eco de ello en sus escritos. Así se expresaba, entre otros, el anónimo autor de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* (1293), que ponía en boca de Sancho IV de Castilla irrefutables argumentos dinásticos con los que justificar el omnimodo poder que poseía sobre sus súbditos (era rey y señor –afirmaba el monarca– porque antes lo habían sido su padre, abuelo y bisabuelo)¹⁰. Pero si remarcar la pertenencia del soberano a una dinastía constituía uno de los más eficaces instrumentos legitimadores de la Monarquía, no debe sorprendernos que sus titulares trataran de plasmar en imágenes tan poderosos argumentos en los centros mismos del poder: las residencias reales y los concejos municipales.

Gracias a testimonios literarios y documentales sabemos de la existencia de series regias en los distintos reinos hispánicos durante los siglos XIII, XIV y XV. De entre ellas, la más antigua conocida probablemente fuera la proyectada por Alfonso X de Castilla para decorar la sala principal del reconstruido Alcázar de Segovia tras

derecho de la frente tenía un rubí del temor de Dios ... en el quarterón de la corona, sobre la sien derecha, vi estar una esmeralda, la qual era buena creencia, firme e verdadera ... en el quarterón sobre la sien siniestra vi estar otra esmeralda, la qual es buenas costumbres...el quarterón sobre la oreja derecha estava un çafir muy bueno, el qual es benignidad...en el quarterón de la otra oreja, syniestra, otro çafir, el qual es de castidad e de linpiedumbre...en el quarterón postrimero de la corona, vi un rubí, el qual es buen conocimiento e buena memoria que deve aver el rey a Dios e los omnes...E esta corona deste rey era çerrada en somo de la cabeça, e en medio de la cerradura estava un rubi caruunculo, que es caridad...». El texto detalla otros elementos de la figura real revelando su significado iconográfico. Así, el oro de las vestiduras simbolizaría las mercedes que el rey otorga a quienes lo sirven bien y fielmente, mientras el armiño aludiría a la pureza de alma del soberano. No parece casual que esta apología de la realeza fuera escrita en ambientes próximos a Sancho IV, necesitado de legitimar sus derechos dinásticos tras haber destronado a su padre (Alfonso X); véase Joaquín GIMENO CASALDUERO, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV*, Madrid, 1972, pp. 45 y ss.

⁸ Andrew MARTINDALE, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen, 1988, pp. 8-9. Para Martindale, estas series pictóricas de soberanos, que tuvieron su precedente en la estatuaria y que para el siglo XIV gozaban ya de una gran popularidad en recintos cortesanos de toda Europa, respondían a razones genealógico-institucionales, resultando más pertinente considerarlas el punto de llegada de una tradición, que el germen de evolución del retrato moderno. Este, caracterizado según Martindale por su movilidad, y sobre todo, por su capacidad de evocación de la persona ausente, aparecería también durante el siglo XIV, y el primero del que tenemos noticia probablemente fuera el que Simone Martini pintara de Laura por encargo de Petrarca.

⁹ Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916.

¹⁰ «Grand cosa es e mucho preciar cuando el señor puede decir a sus vasallos: yo soy vuestro rey e vuestro señor natural de padre e daguelo e de visaguelo», *Castigos e documentos...*, ops. cit., p. 106.

el incendio del edificio en 1258; un total de 38 estatuas policromadas con las imágenes de todos los reyes de Oviedo, León y Castilla y sus esposas desde sus orígenes hasta Fernando III, padre de Alfonso¹¹. Diversas circunstancias explicarían el proceder de Alfonso X. La galería de antepasados del alcázar segoviano no sólo ilustraría visualmente la noción de legitimidad dinástica de la Monarquía antes apuntada, mostraría también el poder de la realeza en un recinto emblemático al que tenían acceso los grandes magnates del reino. Alfonso X, firme defensor del poder regio frente a la nobleza, debía ser consciente de las connotaciones ideológicas de estas imágenes seriadas, pero tampoco podemos ignorar otros móviles en su concepción. De hecho, no parece casual que la serie fuera labrada sólo un año después que Alfonso X presentara su candidatura a la corona imperial, aspiración que fundaba en complicadas razones dinásticas¹². De igual modo, cabe recordar que el propio Alfonso consideraba que uno de los principales deberes del soberano era divulgar, preservar y defender la buena fama de sus antepasados, a lo que sin duda contribuirían poderosamente estas imágenes¹³.

Ya en el siglo XIV y en la Corona de Aragón, Pedro IV (1336-1387), empeñado como Alfonso X en una política de fortalecimiento del poder real, encargaba al «maestro Aloy» doce esculturas en alabastro de otros tantos de sus predecesores para su residencia barcelonesa¹⁴; un proyecto iniciado en 1342 y sólo acabado en 1371¹⁵. Pedro IV y Alfonso X no sólo poseían una noción similar del poder real, compartían también una misma afición por la Historia. Una Historia entendida –como se desprende de las Crónicas por ellos encargadas– no sólo como la manifestación de un plan divino¹⁶, sino como la sucesión de unos acontecimientos en los que las acciones humanas resultaban determinantes. De hecho, convendría no ignorar este carácter ejemplar otorgado a los hechos pasados, esta asunción de la Historia como

¹¹ Elías TORMO, ops. cit., pp. 17-29. Esta serie fue continuada en los siglos XV y XVI por Enrique IV y Felipe II respectivamente. Destruída por un incendio en 1862, conocemos su aspecto gracias a unas acuarelas realizadas en 1844. Sin embargo, para entonces no subsistía ninguna de época alfonsí.

¹² La inclusión de las reinas en la serie pudo responder al interés de Alfonso X por destacar la línea femenina de su ascendencia, la misma que le otorgaba hipotéticos derechos dinásticos a la corona imperial; véase Cayetano J. SOCARRAS, *Alfonso X of Castille: A Study on Imperialistic Frustration*, Barcelona, 1976, pp. 79 y 146.

¹³ «Otrossí dezimos que [el rey] es tenuto de ffazer guardar ssu ffama del rrey muerto e dar pena a los que la enffamaren», *Leyes de Alfonso X. I. Espéculo*, p.182.

¹⁴ Elías TORMO, ops. cit., pp. 51-56. Las cuestiones dinásticas poseían también una gran importancia para Pedro IV, cuya política exterior estuvo encaminada a recuperar aquellos territorios –como Mallorca, el Rosellón o Cerdeña– desgajados en el último siglo del tronco principal de la dinastía aragonesa, del que él se consideraba su legítimo representante.

¹⁵ Sobre la serie y sus precedentes (especialmente franceses) ver Josep BRACONS I CLAPES, «Operibus monumentorum quae fieri facere ordinamus. Léscultura al servei de Pere el Ceremoniós», *Pere el Ceremoniós i la seua època*, Barcelona, 1989, p. 212-213.

¹⁶ Sobre la participación de Alfonso X en la elaboración de la *Estoria de España* y la *General Estoria* véase la «Introducción» de Benito BRACAMONTE a Alfonso el Sabio, *Prosa histórica*, Madrid, 1984, pp. 20-29. Sobre Pedro IV y la autoría de sus crónicas ver Martí de RIQUER, *Història de la Literatura Catalana I*, Barcelona, 1993, pp. 480-501. También Eduardo GONZALEZ HURTEBISSE, «La Crónica General escrita por Pedro IV de Aragón», *Revista de Bibliografía Catalana*, 4, 1904, pp. 188-214.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "Pintor de Corte" en la España...

magistra vitae, a la hora de analizar las series reales con que uno y otro decoraron sus residencias¹⁷. Finalmente, habría que señalar que también los soberanos de Navarra promovieron la realización de imágenes reales seriadas, y entre 1382 y 1392, el palacio de Tudela se adornaba, por mandato de Carlos II y Carlos III, con pinturas de monarcas y emperadores cristianos¹⁸.

Esculpidas, pintadas al fresco o sobre tabla, estas imágenes reales cumplían con eficacia su doble finalidad propagandística y legitimadora, pero probablemente satisficieran también otros intereses, como sugieren los ya aludidos *Castigos e documentos del rey don Sancho* (1293). En el texto, y tras describir minuciosamente la figura del monarca (ver nota 7), su autor daba cuenta de la existencia de unos paños colgados en palacio en los que estaban escritos los nombres de los reyes precedentes con «los bienes e los males que cada uno dellos fizieron». Dejando a un lado la posibilidad que deja entrever el texto de un hipotético precedente caligráfico de las series icónicas, lo interesante es el papel otorgado a estos paños como «espejo de príncipes», ejemplares guías de actuación para el monarca en activo, a quien recordaban que, una vez fallecido, también él pasaría a engrosar la lista de gobernantes, quedando sus éxitos o fracasos reseñados para ejemplo o escarnio de generaciones futuras¹⁹. Promediado el siglo XV, estas «galerías» de ilustres antepasados debían haberse tornado un elemento ineludible en cualquier ambiente cortesano²⁰, y como tal, se hizo amplio eco de ellas la literatura de ficción, tanto en la Corona de Aragón como en Castilla. Así, en su *Laberinto de Fortuna* de 1451, Juan de Mena hacía del trono de Juan II de Castilla el privilegiado receptáculo de una serie de pinturas con los nombres y hechos más destacados de sus predecesores²¹,

¹⁷ Al fundar en 1380 la Biblioteca Real en Santes Creus, Pedro IV señaló las dos funciones que cumplía la Historia: una ética (aleccionar sobre lo bueno y lo malo con el ejemplo de los hechos pasados), y otra dinástico-propagandística (rescatar del olvido los actos heroicos de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona) que habría de acrecentar su prestigio; véase Antonio RUBIO Y LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, I, Barcelona, 1908, p. 303. Al valor ejemplar de la historia apelaba también Pedro IV para justificar la elaboración de su *Cronica*: «no pas per jactància nostra ne loor, mas per tal que ls reis succeïdors nostres, ligent en lo dit libre...prenguen eximpli»; *Chronique catalane de Pierre IV d'Aragon III de Catalogne*, ed. Amédée Pagès, Toulouse, 1941, pp. 7-8.

¹⁸ Beatrice LEROY, «La Cour des rois de Navarre dans la deuxième moitié du XIVe siècle et au début du XVe siècle, une recontre de techniciens», *Anuario de Estudios Medievales*, 16, 1986, p. 309.

¹⁹ «E las espaldas del rey, e toda la casa en que él estaba era encortinada de pannos de jamet bermejos, labrados todos con letras de oro, en que estaban escriptos los nombres de los reyes que reinaron ante que él en la su casa; e estaba escripto en aquellas letras los bienes e males que cada uno dellos fecieron e los juicios que dieron: esto era porque cada que el rey catase a todas partes por la casa, viesse con los sus ojos remiembrança del bien e del mal, para tomar el bien para si, para despreciar el mal, e porque tomase castigo que, segund las obras que fiziese así sería allí puesta la su remembrança para el después dél viniese», *Castigos e documentos*, ops cit., p. 112.

²⁰ La emulación entre las Cortes contribuiría también a su difusión. En 1402, y con motivo de la decoración del palacio de Tudela, Carlos III de Navarra enviaba a Enrique de Bruselas a Segovia para estudiar «ciertos obrases que son allí en los palacios del rey de Castilla». Desconocemos qué realizó este pintor en Tudela a su vuelta, pero en el alcázar segoviano existía, desde época de Alfonso X, una serie de imágenes reales; véase Javier MARTÍNEZ AGUIRRE, *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*, Navarra, 1987, p. 95.

²¹ «El qual reguardava con ojos de amores/como faría un espejo notario/de sus inclitos progenitores/los quales tenían en ricas lavores/Çeñida la silla de imagería/tal que se semblava su masonería/iris con todas sus bivas colores./ Nunca el escudo que fizo Vulcano/en los etneos ardientes fornaçes/con que fazía temor

mientras Johanot Martorell (c. 1414-1468) imaginaba una serie de estatuas de oro de reyes cristianos decorando la parte superior de la estancia principal del palacio del Emperador de Bizancio en su *Tirant Lo Blanch*²².

Pero no sólo las residencias reales albergaron imágenes de esta índole, y como ocurría en otras ciudades –París, Venecia, Haarlem o Leyden– edificios municipales de la Península Ibérica cobijaron también series regias. Aunque no sin reservas, tienden a identificarse como procedentes de la Casa de la Ciudad de Valencia cuatro imágenes de otros tantos monarcas aragoneses conservadas en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Atribuídas por razones estilísticas a Gonzalo Peris (1380-1444), estas tablas son interesantes tanto por su elevada calidad como por ser el único testimonio material conservado de la época. Pero además, poseen el aliciente de mostrar juntas las dos tipologías (de perfil y tres cuartos) utilizadas en los retratos reales europeos en torno a 1400²³. Resulta sin embargo arriesgado calificar como retratos unas imágenes como éstas, carentes de rasgos anatómicos diferenciados y perfectamente intercambiables de no mediar unas letras y números romanos que identifican cada una de ellas con un soberano aragonés²⁴.

* * *

Las imágenes reales nunca perdieron este carácter representativo y propagandístico, pero desde mediados del siglo XIV, y en sintonía con lo que acaecía en otros campos como el literario, fue abriéndose paso en las artes plásticas un cierto naturalismo a la hora de plasmar fisonomías de personas regias. Pese al tono aulico inherente a cualquier retrato cortesano, a este patrón debieron responder imágenes como aquella a la que aludía San Vicente en su sermón, y noticias anteriores nos hablan del interés de algunos monarcas por conocer la auténtica apariencia de sus

a las hazes/Archilles delante del campo troyano/se falla tuviesse pintadas de mano/ nin menos escultas entreteladuras/de obras mayores en tales figuras/como en la silla yo vi que desplano./ Allí vi pintados por orden los fechos/de los Alfonsos, con todos sus mandos/e lo que ganaron los reyes Fernandos/ faziendo mas largos sus regnos estrechos/allí la justiÇia, los rectos derechos/la mucha prudencia de nuestros Enriques/por que los tales tú, Fama, publiques, e fagas en otros semblantes provechos», véase Juan de MENA, *Obras completas*, Barcelona, 1989, p. 255.

²² «La sobirana coberta era tota d'or e d'atzur, e entorn de la cuberta eren les imatges, totes d'or, de tots los reis de crestians, cascu ab sa bella corona al cap e en la ma lo ceptre, e dejus los peus de cascun rei havia un permodol en lo qual havia un escut en que estaven figurades les armes del rei, e lo seu nom en lletres llatines se manifestava», Johanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch*, edición de Martí de Riquer, Barcelona, 1983, p. 225. Las paredes de la sala mostraban también pintadas al fresco diversas escenas del ciclo artúrico. Quien primero relacionó el pasaje literario con ejemplos históricos fue Nicolau D'OLWER, «L'art dans la vie sociale d'apres les romas du XV^e siecle», *La peinture catalane a la fin du Moyen Age*, Paris, 1933, p. 125.

²³ Para los primeros retratos y su tipología véase Charles STERLING, «La peinture de portrait a la cour de Bourgogne au debut du XV^eme siecle», *Critica d'arte*, VI, 1959, pp. 289-312.

²⁴ Estas imágenes deben contemplarse dentro del proyecto de redecoración del edificio municipal iniciado por las autoridades valencianas a finales del siglo XIV. El conocimiento por parte de Peris de las diferentes tipologías retratísticas puede explicarse por la afluencia de pintores europeos a Valencia en torno a 1400 a la que aludiremos más adelante. Baste recordar ahora que Marçal de Sax, alemán y considerado el maestro de Peris, fue comisionado por los jurados ya en 1392 para ejecutar importantes pinturas en el edificio.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "Pintor de Corte" en la España...

antepasados para poder así representarlos con mayor verosimilitud. Tal fue el caso del ya citado Pedro IV de Aragón, quien el 2 de septiembre de 1358 escribía al abad de Ripoll solicitándole ciertas averiguaciones sobre el aspecto de sus más remotos predecesores: su altura y constitución física, el color de sus cabellos o la forma de sus tocados y ropajes. La solicitud advierte también de la existencia de un conjunto previo de imágenes reales pintadas en el citado monasterio²⁵; una serie a la que el soberano aragonés otorgaba una elevada credibilidad y que, una vez descrita por el abad, probablemente sirviera de patrón al platero Pere Barnés para diseñar en esmaltes, dos años después y en el pomo de la espada ceremonial de Pedro IV, su efigie y las de sus predecesores en el trono aragonés²⁶. Y es que todo parece indicar que fue en la Corona de Aragón, y más concretamente durante el reinado de Pedro IV, cuando los monarcas empezaron a tomar en consideración no sólo la idea de un mayor naturalismo en la representación plástica de sus personas²⁷, también, la necesidad de contar en su entorno inmediato con pintores o escultores capaces de llevar a buen término tales empresas.

La actitud de Pedro IV hacia las artes carece todavía de un estudio concluyente²⁸, pero la documentación publicada ofrece el semblante de un soberano plenamente consciente de la importancia de una adecuada representación visual de la monarquía. No extraña por ello el celo con que supervisaba cualquier proyecto en el que hiciera acto de presencia la imagen real, y se conservan cartas suyas con precisas instrucciones sobre las estatuas del Palacio barcelonés, los esmaltes de su espada ceremonial, o las tumbas del Panteón de Poblet²⁹. Pero lo que caracteriza a Pedro IV es la importancia que otorgó siempre al rigor, físico e incluso histórico, en la representación de personajes regios, y del que dan fe dos documentos separados por una treintena de años. Por el primero, fechado en Perpiñán el 20 de octubre de 1351, Pedro IV pedía que le enviaran desde Castelló de Ampurias una estatua de piedra «ad similitudem nostri factam»³⁰; mientras en 1385, ordenaba al escultor que labraba la imagen de un Conde de Barcelona que cubriese sus piernas con «gamberes e sabates de ferro» pues, aseguraba en una muestra de temprano historicismo, así era como vestían antiguamente³¹.

²⁵ «en quina forma son figurats e pintats tots los comtes de Barchinona qui jahen en los monastir de Ripoll»; véase Antonio RUBIO Y LLUCH, *ops cit.*, p. 185.

²⁶ «les figures dels reys d'Aragó passats y la nostra», *Ibidem*, pp. 191-192.

²⁷ «Naturalismo» del que hace gala el propio Pedro IV al narrar su nacimiento: «fom nats complits los set mesos que fom engrats, e nasquem tam feble e tan axoquiós, que no_s pensaven les madrines... que poguésem viure»; *Chronique catalane*, *ops cit.*, p. 52.

²⁸ Sí existen aproximaciones generales, como las de Santiago ALCOLEA i BLANCH, «Pere el Ceremoniós, protector de les arts», *Pere III el Ceremoniós (1319-1387)*, Barcelona, 1987, pp. 86-102, y F. P. VERRIE, «La política artística de Pere el Ceremoniós», *Pere el Ceremoniós i la seua època*, Barcelona, 1989, pp. 177-192.

²⁹ Para Poblet y otros enterramientos reales patrocinados por Pedro IV ver Josep BRACONS CLAPES, *ops cit.*, pp. 215-226. Sobre la proliferación de panteones regios, una de las manifestaciones artísticas asociadas a la génesis medieval del Estado Moderno, ver José M. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, p. 116.

³⁰ Antoni RUBIO Y LLUCH, I, *ops cit.*, (1908), pp. 156-157.

³¹ Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, II, Barcelona,

Pero el interés de Pedro IV por ver reflejada con fidelidad su fisonomía o las de sus antecesores no aseguraba su correcta representación, y se hacía igualmente necesario contar con artistas capaces de plasmarlas pictóricamente o escultóricamente. Más adelante analizaremos los mecanismos de los que se sirvieron monarcas y municipios para captar o retener a los pintores más destacados; ahora, sólo queremos comentar una noticia algo posterior pero que demuestra la escasez de artistas realmente cualificados a la que aludíamos. En 1388 Juan I, sucesor de Pedro IV en el trono aragonés, se dirigió al Vizconde de Roda para que mediara en la contratación del pintor parisino Jacques Coene. Juan I sabía de la fama de Coene, pero su interés respondía a un propósito muy concreto: las dotes del pintor en la representación de rostros y fisonomías particulares («divisar figures de persones e semblar fisonomies de cares»), habilidades que debía plasmar en cartones para los bordadores reales y de las que, por lo que se deduce de las palabras del monarca, no debían estar muy sobrados sus colegas aragoneses³². De hecho, y aunque no tan explícitos, documentos anteriores sugieren la captación de pintores extranjeros ya en época de Pedro IV³³, probablemente, por razones similares a las esgrimidas por su sucesor.

Resulta difícil precisar el camino seguido en esta paulatina conquista de un mayor «verismo» en la representación de seres vivos, pero para mediados del siglo XIV, el Aristotelismo primero³⁴ y el Nominalismo después³⁵ habían modificado poderosamente la forma de percibir la Naturaleza, auspiciando con su creciente interés por lo concreto e individual la aparición de un nuevo «realismo» en las artes plásticas. En el surgimiento de esta distinta sensibilidad ante la Naturaleza desempeñaron un papel igualmente determinante las órdenes mendicantes, promotoras y difusoras de una religiosidad en la que los aspectos subjetivos y sensoriales primaban sobre los más abstractos y especulativos. De hecho, los primeros testimonios de representación plástica de individuos concretos –como donantes en retablos pictóricos o efigiados en estatuas de cera–, suelen localizarse en ámbitos religiosos, y a menudo, tienen como protagonistas a personajes estrechamente ligados a estas órdenes.

1921, p. 282 (en lo sucesivo citados por nombre del autor y número de volumen). Otros ejemplos hay del interés de Pedro IV por la fidelidad histórica. En 1385, ordenaba la colocación, sobre la tumba del Conde Raimón Berenguer en la Catedral de Gerona, de «u d'aquells escuts lochs antichs qui son aquí en lo nostre archiu»; *Ibidem*, p. 283.

³² Josep PUIGGARI, en «Noticias sobre algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y el Renacimiento», *Memoria de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III, 1880, p. 79, transcribió el nombre del pintor como «Touno». En 1921, Antoni RUBIO Y LLUCH, II, *ops. cit.*, (1921), pp. 311, leía Tormo. Finalmente, Jose M. MADURELL MARIMON, en «El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 89, transcribió el apellido del pintor como Coene.

³³ En 1373, Pedro IV solicitaba del Conde de Armañach la detención del pintor Juan de Brujas, súbdito suyo. Juan de Brujas había recibido dinero del monarca aragonés por pintar un retablo que jamás realizó (Antonio RUBIO Y LLUCH, I, p. 248). En 1374, cierto Enrique de Bruselas, pintor de igual nombre al que treinta años después trabajó para Carlos III en Tudela, pintaba para Pedro IV un «drap ab la imatge de la Mare de Deu», Antonio RUBIO Y LLUCH, II.

³⁴ Adrew MARTINDALE, *ops. cit.*, pp. 21-22.

³⁵ Erwin PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951, pp. 12-19. También, Georges DUBY, *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*, Madrid, 1991, pp. 206-210.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "Pintor de Corte" en la España...

Los donantes hacen su aparición en la pintura aragonesa durante el reinado de Pedro IV. Sin embargo, carecemos de imágenes del soberano como orante³⁶, y son personajes como el dominico Martín de Alpartil, tesorero del Arzobispo de Zaragoza, quien nos ha dejado uno de los primeros «retratos» de la época en un retablo pintado por Jaume Serra entre 1361 y 1362 para la iglesia del Santo Sepulcro de Zaragoza. De un monarca castellano, aunque pintado por un artista aragonés en 1373 (se discute la autoría entre Pedro o Jaime Serra), es el retrato de Enrique II con su familia en la tabla votiva de Tobed³⁷. La documentación alude también a imágenes de individuos ubicadas en recintos sacros, como la del papa Urbano V pintada en 1373 por Llorens Saragossa para la capilla palatina de la reina Leonor³⁸. Como dijimos, carecemos de imágenes pictóricas de Pedro IV en actitud orante, pero el hecho que fuera en Aragón y durante su reinado cuando éstas aparecen, que fueran pintores que trabajaron para él como los Serra quienes las ejecutaran, o que los mismos soberanos encargaran «retratos» como el comentado de Urbano V, nos permite suponer que debieron ser numerosas, aunque hoy perdidas, las imágenes del rey como orante.

Por otra parte, la documentación refiere pagos hechos a pintores por elaborar figuras de cera con la apariencia de personajes reales³⁹. Así ocurrió con el valenciano Bernat Mercer, que recibía en 1355 catorce florines de oro por una «una imatge de fust cuberta de cera que ha feta a semblança de la dita senyora (Leonor de Sicilia, tercera esposa de Pedro IV)». Dos años después era Pedro IV el efigiado por Esteban de Burgos en una «himage de cera gran, que havia feta pintada a semblança del senyor rey» enviada a San Martí de Valldossera. Contemporáneas cuando no anteriores a los primeros donantes que aparecen en la pintura aragonesa, estas imágenes de cera, exentas y colocadas sobre tabernáculos de madera frente al altar, poseerían también una clara intención votiva⁴⁰, aunque como veremos, tampoco conviene descartar otras funciones.

El origen último de estas imágenes se nos escapa. La presentación de exvotos para solicitar o agradecer favores divinos fue una práctica habitual en la España bajomedieval⁴¹, pero tanto la calidad de sujeto efigiado como la proximidad

³⁶ Sí constan, al menos documentalmente, imágenes de Pedro IV como orante en otros soportes. Así, Pere Barnés labraba en 1356 un oratorio con la Virgen y el Niño y las figuras del rey y la reina con destino al Monasterio de El Puig; Antoni RUBIO Y LLUCH, II, pp. 191-194.

³⁷ Los donantes, como las series, no pueden considerarse retratos puros, sino como formas de representación de individuos, aunque suelen hacer gala de un naturalismo del que a menudo carecen las series; véase Michael LEVEY, *Painting at Court*, New York University Press, New York, pp. 20-29.

³⁸ «Un drap en lo qual es la figura de papa Urba qui esta en la capella del palau de la dita senyora», Antoni RUBIO Y LLUCH, II, p. 171.

³⁹ La relación entre las figuras de cera y los orígenes del retrato fue ya sugerida por Joseph GUDIOL i CUNILL, *La Pintura Mig-aval Catalana II. Els Trescentistes*, Barcelona, s.a., 1922, p.11.

⁴⁰ Así lo sugiere un documento de 1343 que muestra a un tal P. Janer realizando dos imágenes de cera (una para el altar de Santa Eulalia en la catedral de Barcelona, otra enviada al Monasterio de Montserrat) por mandato de la reina Leonor para interceder por la salud de la infanta Constanza, quien –como dice el documento– «no era sana»; Antonio RUBIO Y LLUCH, II, p. 125.

cronológica traen a colación las figuras también de cera que venían acompañando los funerales regios ingleses desde que, en 1307, se celebrara el de Eduardo I⁴². Su cometido era distinto y también su cronología⁴³, pero en ambos casos estamos ante representaciones en cera de monarcas, y además, ecos de las prácticas funerarias anglo-francesas aparecen, aunque más tardíamente, en Aragón. Desconocemos sin embargo cuando se adoptó en la Corona de Aragón la costumbre de incluir imágenes de cera del soberano fallecido en funerales regios, como tampoco sabemos si fue ésta una práctica auspiciada por la Monarquía o quedó al arbitrio de quienes habían de organizar estas exequias en las diferentes ciudades del Reino. En realidad, la única referencia que poseemos está localizada en Huesca en una fecha tan tardía como 1458, cuando para las exequias de Alfonso V el pintor Johan d'Uroc recibió treinta sueldos por una imagen en cera con «la semblança e cara del senyor rey» cuyas manos sujetaban los emblemas característicos de la dignidad real: el pomo y la verga⁴⁴. Pero que sepamos, en ninguna otra exequia celebrada en la Corona de Aragón, ya fuera por el alma de Alfonso V o por la de cualquier otro soberano anterior o posterior, hicieron acto de presencia estas figuras, y acaso sea éste el argumento más poderoso para descartar un apoyo institucional a este tipo de representaciones. Pero con imágenes de cera o sin ellas, lo cierto es que los funerales y exequias regios del siglo XV probablemente sean los actos públicos que proporcionan un mayor número de noticias sobre imágenes reales.

La inclusión en exequias y funerales reales de referencias biográficas al fallecido fue una práctica común en la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV. Así, en enero de 1387 los jurados de Valencia encargaban al franciscano Francesc Eiximenis el sermón fúnebre por Pedro IV, dándole precisas instrucciones sobre los temas que debía tratar, y que eran aquellos pasajes de la vida del soberano vinculados con la ciudad⁴⁵. De hecho, los textos de la época suelen llamar a estos actos «remembranças», lo que apunta al importante papel que en ellos se concedía a la celebración de la biografía del difunto. El dato posee interés, pues testimonios

⁴¹ Gabriel LLOMPART, «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIX, 1973, pp. 397-403.

⁴² Sobre el origen y significado político de estas imágenes, la «teoría del doble cuerpo del rey», véanse Ernest KANTOROWICZ, *The King's two bodies; a Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957, especialmente pp. 420-436 (edición española, Madrid, 1985), y R. E. GIESEY, *Le roy ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris 1960.

⁴³ Ya en 1273 hay constancia de una imagen en cera de Jaime I; véase José GUDIOL i CUNILL, *Els Primitius, I, (La pintura mig-aval Catalana)*, Barcelona, 1927, p. 74.

⁴⁴ Carlos CALIENA CORBERO-M. Teresa IRANZO MUNIO, «Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos», *Aragón de la Edad Media*, IX, 1991, p. 58. No consta la presencia de estas figuras en funerales castellanos, lo que se explicaría por la distinta percepción del poder y la figura del rey en Castilla; véase Denis MENJOT, «Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 127-138. Tampoco para Navarra está documentado el uso de estas imágenes; Beatrice LEROY, «La cour des rois Charles II et Charles III de Navarre (vers 1350-1425), lieu de rencontre, milieu de gouvernement», *Realidad e imágenes de poder. España a fines de la Edad Media*, coord. Adeline Rucquoi, Valladolid, 1988, p. 238.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "Pintor de Corte" en la España...

literarios posteriores, como *Tirant lo Blanch*, describen enterramientos en los que en torno a una tumba –la del caballero bretón– se disponían pinturas mostrando hechos de armas protagonizados por el fallecido, en lo que parece una plasmación visual de la idea que subyacía tras los sermones funerarios⁴⁶. Imágenes reales propiamente dichas no aparecen sin embargo en funerales aragoneses hasta promediado el siglo XV, cuando las de Alfonso V (1458) y su sobrino Carlos de Viana (1461), presidieron desde lo alto de un catafalco ubicado en el transepto de la catedral de Valencia sus respectivas exequias⁴⁷, mientras –como apuntamos–, en Huesca fue labrada en cera una efigie de Alfonso V. Estas imágenes identificaban al fallecido, desempeñando una función similar y complementaria a la de los elementos heráldicos que venían acompañando este tipo de actos desde antiguo⁴⁸.

* * *

Que en las décadas centrales del siglo XIV hasta las que nos retrotraemos no todos los pintores estaban facultados para trasladar a imágenes fisonomías particulares, es algo que la documentación exhumada parece avalar y a ella aludimos. Lo que nos interesa destacar ahora es que esta carestía de pintores de calidad se hizo especialmente patente cuando, por esas mismas fechas, se multiplicó la demanda de pintura sacra y profana como consecuencia de la difusión del retablo y la necesidad de las cada vez más poderosas y personalizadas Cortes trecentistas de definir e incrementar sus elementos representativos, lo que obligó a los monarcas –y por reacción también a las autoridades ciudadanas– a pugnar por los servicios de los más capaces. Esta situación no fue exclusiva de los reinos hispánicos, y tanto Martindale como Warnke han estudiado su génesis y desarrollo en Europa y los favorables efectos que, para el prestigio de determinados pintores, tuvo tal rivalidad⁴⁹. Nuestro objetivo ahora es integrar la situación hispana en su contexto europeo y mostrar como, también en la Península Ibérica, los inicios de la apreciación y reconocimiento social de los pintores –o de algunos de ellos– fue un fenómeno anterior a la formulación de la teoría humanista de las artes.

⁴⁵ Andrés IVARS, *El escritor Fr. Francisco Eiximenez en Valencia (1383-1408)*, Benissa, 1989, pp. 75-77.

⁴⁶ «En llarg, de part defora, estaven penjats los escuts de diversos cavallers vençuts en camp clos de batalla, e sobre l'arc triümfal, en grans i belles taules, eran pintats alguna part dels maravellosos actes e nobles victòries de Tirant»; véase Johanot MARTORELL, *ops. cit.*, II, pp. 408-410.

⁴⁷ También Alfonso V fue objeto, durante sus exequias en Valencia, de un sermón en el que se celebraron «les magnificencias e actes virtuosos del dit senyor rey», véase *Dietari del Capella de Alfons el Magnanim*, edición de José Sanchis Sivera, Valencia, 1932, pp. 213-214 y 273.

⁴⁸ Hay múltiples testimonios de esta práctica. En 1387, por ejemplo, diversos artistas pintaban el escudo real, la divisa y el timbre de Carlos II de Navarra en el funeral celebrado a su muerte en la catedral de Pamplona, Javier MARTINEZ DE AGUIRRE, *ops. cit.*, pp. 311-312.

⁴⁹ Andrew MARTINDALE, *The Rise of the Artist in The Middle Ages and Early Renaissance*, New York, 1972; Martin WARNKE, *ops. cit.*

Para el siglo XIII, los libros de cuentas de diferentes monarcas castellanos revelan ya la presencia de pintores en su entorno inmediato, como Pedro Lorenzo (iluminador de Alfonso X)⁵⁰, o Rodrigo y Alfonso Estevan (probablemente padre e hijo y pintores ambos de Sancho IV)⁵¹. En Aragón encontramos a pintores (Bernet Gonter o Andre del Torra) ya adscritos a la Casa Real con Jaime II (1291-1327)⁵², pero creemos que fue durante el reinado de Pedro IV cuando pasaron a ocupar una posición estable dentro de la Casa Real⁵³. Francico Jordi, nombrado pintor de las armas del rey en 1355, es el primero conocido. Jordi fue recomendado a Pedro IV por sus dotes artísticas («commendatus fuistis apud nos relacione veridica de subtilitate ingenii in arte vestra»), y en virtud de su nombramiento, pasó a formar parte de la Casa Real en calidad de doméstico y familiar («domesticum et familiarem nostrum») ⁵⁴. Años después, en 1367, Llorens Saragossa era nombrado pintor y familiar de la reina Leonor⁵⁵, mientras Pedro IV solicitaba en 1373 para Domingo Vals «pintor de Tortosa e de la casa nostra», un trato de favor por parte de los jurados de Albocacer⁵⁶.

Para cualquiera de estos pintores, su adscripción a la Corte no sólo representaba una continuada demanda de trabajo procedente del mayor patrón del Reino, les reportaba también un evidente incremento de su prestigio profesional que a menudo se traducía, como veremos, en la aparición de otros clientes y en un aumento de sus emolumentos. Además, Pedro IV puso en juego todo su poder para facilitar la captación de estos pintores, eximiéndoles de obligaciones contractuales previas⁵⁷,

⁵⁰ Rafael GOMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, p. 53.

⁵¹ Manuel G. SIMANCAS, «Artistas castellanos del siglo XIII», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIII, 1905, p. 9. También en Asunción LOPEZ DAPENA, *Cuentas y Gastos (1292-1294) del rey D. Sancho IV el Bravo (1284-1295)*, Córdoba, 1984, pp. 421, 434 y 511

⁵² Antoni RUBIO Y LLUCH, II, p. 6. El ejemplo real fue seguido por la alta nobleza. En 1313, Alfonso, Conde de Urgel e hijo de Jaime II, llevaba a Balaguer (su capital) al pintor barcelonés Bernardo del Pou, abogando por él ante su padre; Josep GUDIOL I CUNILL, *ops. cit.*, pp. 123-125.

⁵³ Convendría no obstante distinguir entre los pintores de la Casa del Rey y los que trabajaban para el rey en alguno de sus edificios, como el Ferrer Querol nombrado por Pedro IV pintor mayor de las obras del Palacio Real de Valencia en 1349; *Ibidem*, pp. 86-87. Estos puestos eran confiados a pintores no figurativos que ni residían en la Corte, ni tendrían acceso al monarca.

⁵⁴ Antoni RUBIO Y LLUCH, I, p. 169.

⁵⁵ Saragossa tenía por su cargo acceso a los soberanos. En 1366 era recibido por la reina Leonor en su cámara con motivo de la presentación de dos retablos -»Quequidem duo retabula jam perfecta nos a dicto Laurencio habuimus et recepimus in camera nostra«-; Salvador SAMPERE Y MIQUEL, *La Pintura Medieval Catalana II: Els Trecentistes. Primera Part*, Barcelona, s.a., pp. 310-311. La Casa de la Reina era independiente de la del Rey, y en la de la reina Leonor encontraron cabida personajes de gran relevancia en el mundo cultural aragonés como Guillem Nicolau -literato y traductor de Ovidio- o Bernat Metge; Amanda LOPEZ DE MENESES, «Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso», *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, V, 1952, pp. 710-715.

⁵⁶ Antoni RUBIO I LLUCH, II, pp. 166-167. Para los familiares de Pedro IV y Juan I de Aragón véase Hans SCHADEK, «Spielleute als Familiarem am Hof Peters IV. und Johans I. von Aragon», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 28. Band, 1975, pp. 350-364.

⁵⁷ En 1384, ordenaba la suspensión de cualquier obligación que tuviera el pintor Estaban para que pudiera así terminar un retablo que le había encargado; Antoni RUBIO Y LLUCH, II, *ops. cit.*, (1921), p. 277. Medidas similares adoptó para favorecer a otros artistas que empleaba, y el 16 de diciembre de 1366 prohibía que se promovieran causas civiles o criminales contra el escultor Jaume Cascalls; Cristina PEREZ JIMENO, «En torno a Jaume Cascalls. Su obra en Girona», *D'Art*, 5, 1979, p. 67.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “Pintor de Corte” en la España...

dispensándoles protección real a ellos y sus familiares⁵⁸, o favoreciéndoles de manera más o menos honorífica⁵⁹.

La aparición de pintores vinculados a la Corte durante el reinado de Pedro IV respondió a variados intereses, entre los que cabe destacar los intentos del propio monarca por reformar la organización de la Casa Real, un empeño que le llevó a redactar personalmente sus constituciones. Su *Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón* (fechado el 17 de noviembre de 1344), nada dice sin embargo de pintores del rey o de corte⁶⁰, aunque tal omisión⁶¹ podría explicarse por la redacción, posterior a la de estas ordenanzas, de aquellos documentos que citaban nombres de pintores del rey o la reina. Fueron éstos, además, años decisivos en la evolución de la pintura en España, pues fue entonces cuando el retablo adquirió su mayoría de edad. Diversas circunstancias arquitectónicas y litúrgicas explican el paso del frontal al retablo en las décadas centrales del siglo XIV, pudiéndose afirmar que, hacia 1360, éste último había fijado tipológicamente sus caracteres esenciales⁶². Tal vez por ello las ordenanzas de Pedro IV –inspiradas en textos anteriores de similar naturaleza⁶³–, ignoraban la existencia de retablos pictóricos incluso cuando se extendían en la descripción de los objetos que debían ornar las capillas reales, para las cuales, hablaba siempre de retablos de plata. La presencia de retablos argénteos en capillas palatinas gozaba de una larga tradición en la corte aragonesa y su valor intrínseco les haría aparecer como los más adecuados para ámbitos tan privilegiados. Sin embargo, el propio Pedro IV encargó también, antes y después de 1344, retablos pictóricos, tanto para las capillas de sus diversas residencias como para los templos de las fundaciones religiosas que patrocinaba⁶⁴.

⁵⁸ En 1353, Pedro IV otorgaba al iluminador valenciano Bernat Folquer una carta de protección para él y su familia; Antonio RUBIO Y LLUCH, II, p. 88.

⁵⁹ En 1351, Pedro IV concedía permiso de llevar armas prohibidas al iluminador de Perpiñán Arnau Girbaut en recompensa por los servicios prestados (Antoni RUBIO Y LLUCH, II, p. 88). Esta licencia era uno de los privilegios de los que gozaban los familiares de la Casa Real, y así constaba expresamente en el nombramiento de Saragossa como pintor de la reina Leonor (Hans SCHADEK, ops. cit., p. 362).

⁶⁰ «Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón», en Próspero de BOFARULL, *Colección de Documentos Inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón V*, Barcelona, 1850.

⁶¹ Algo similar observamos 150 años después con el príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos. En su *Libro de la Camara Real del Príncipe Don Juan e officios de su Casa e servicio ordinario*, Gonzalo Fernández de Oviedo, nada se dice del puesto de «pintor del príncipe» pese a que, en 1487, Jaime Serrat recibía tal nombramiento; véase Xavier DE SALAS, «Jaime Serrat, pintor del príncipe don Juan», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, pp. 269-271.

⁶² Judith Berg SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1300-1500*, Missouri, 1989, pp. 5-6. Fechas similares ofrecía Gudiol Ricart, para quien podía fecharse en 1340 el triunfo del retablo mueble sobre la decoración mural; José GUIOL RICART, *Pintura Gótica, Ars Hispaniae IX*, Madrid, 1955, p. 21.

⁶³ Para las ordenanzas de Pedro IV ver la introducción de Olivetta SCHENA a *Le leggi palatine di Pietro IV de Aragona*, Cagliari, 1983. Estas ordenanzas estaban directamente inspiradas en las de Jaime III de Mallorca, en las que, por otra parte, tampoco aparece el pintor entre los oficiales de corte. Para estas últimas ver Jaime III, *Leyes Palatinas. Cod. n° 9169 de la Bibliothèque Royale Albert I*, Palma de Mallorca, 1991.

⁶⁴ En 1356, Ramon Destorrens, pintor de Barcelona, cobraba por un retablo hecho para la capilla del castillo de Lérida (RUBIO Y LLUCH, I, p. 178). En 1358, Destorrens realizaba otro retablo para la reina Leonor (RUBIO Y LLUCH, II, p. 126). En 1361, Pedro IV ordenaba preparar la capilla del palacio real de Zaragoza

Dejando a un lado posibles móviles económicos, parece evidente que Pedro IV no fue insensible a la evolución de las formas artísticas, auspiciando y promoviendo desde su alta posición la difusión del retablo pictórico. Más económico, y por lo general también de mayores dimensiones, el retablo pictórico ofrecía una serie de ventajas adicionales sobre el argénteo, como la rapidez de ejecución e incluso una mayor inteligibilidad, factor este último que no conviene desdeñar en un monarca que, como hiciera Gregorio Magno siglos atrás, defendía el uso de imágenes como vehículo idóneo para acrecentar la devoción del cristiano y, muy especialmente, del iletrado⁶⁵.

Junto a la pintura religiosa, la afición a los manuscritos miniados por parte del monarca explica la abundante presencia de iluminadores en su entorno inmediato. A la tradicional demanda de textos litúrgicos para las capillas palatinas o los monasterios patrocinados por la Monarquía, Pedro IV de Aragón unía una pasión bibliófila a la que su afición por la Historia no parece ajena. Muchas de las noticias que poseemos de sus manuscritos miniados aluden de hecho a crónicas reales, tanto las por él escritas o directamente encargadas como las solicitadas a sus agentes en el extranjero⁶⁶. No sorprende por ello encontrar en documentos los nombres de un buen número de iluminadores que trabajaron para el soberano. Algunos, integrados dentro de la Casa Real como Arnau Girbaut o Joan de Barbastre; otros, como Bertran Floquer o el fraile Bernat Colomo, realizando labores puntuales. Incluso Ferrer Bassa o Ramón Destorrens ilustraron textos para el monarca en algún momento de sus carreras⁶⁷.

La complejidad y esplendor alcanzados por la vida cortesana en los siglos XIV y XV ofrecían también nuevas expectativas laborales a los artistas y ya comentamos la proliferación de imágenes reales en ámbitos palatinos desde mediados del siglo XIII. Por otra parte, consta la puntual intervención de pintores en fiestas y

para alojar un retablo (Ibidem, p. 134). Otros encargos reales tuvieron como destino edificios religiosos bajo su protección. En 1367, Saragossa pintaba por orden real retablos para monasterios en Teruel y Calatayud (Ibidem, p. 154) y en 1384, el maestro Esteve hacía lo mismo para los franciscanos de Zaragoza (Ibidem, p. 277).

⁶⁵ Pedro IV abordó varias veces en su *Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón* el tema de las imágenes religiosas. Pedro IV consideraba que la contemplación de imágenes ayudaba a aumentar la devoción: «mas molt devot jutgem cor quan los huyls diferencia e varietat guardaran per ques fa lo corage cogita e axi la devocio creixe e l'anima a gracia se apareyla» (p. 221). Pedro IV asumía igualmente la doctrina eclesiástica sobre las imágenes como Biblia de los iletrados: «e encara necessari extimam que a la sollennitat mostradora alsunes coses sien demostrades per tal que aquells qui per sciencia de letres saber noho poder per esguardament duyls aytals coses vegem la quall a ells soplesca e esmen ço que freturen per ciencia de letres cor pintures e aytal coses letres de pageses esser manifesta es: e per tal en les esgleyes a informacio e doctrina daquells qui no saben letres les coses demunt dites no sens raho son posades comunment axi daur e dargent com de cristal» (p. 224).

⁶⁶ En 1361, Pedro IV encargaba a Francisco de Perellós, su embajador en París, la adquisición de las *Crónicas de los Reyes de Francia*. En 1370, solicitaba a Berenguer de Abella la compra de libros de crónicas de los reyes de Hungría, Dacia y Noruega (Eduardo GONZALO HURTEBISÉ, ops. cit., p.212).

⁶⁷ Antonio RUBIO Y LLUCH, I, p. 324 y II, pp. 88, 126 y 295.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “Pintor de Corte” en la España...

espectáculos efímeros celebrados tanto en cortes europeas⁶⁸ como españolas⁶⁹. Pero eran dos los momentos de la vida del soberano que parecían reclamar de forma ineludible la presencia de pintores en la Corte: su coronación y su óbito. A las exequias y al papel en ellas desempeñado por los pintores ya aludidos; respecto a las coronaciones, constan los llamados hechos a Lluís Borrassá y Antoni Pon para que acudieran, respectivamente, a las de Juan I (1388) y Martín I (1399). Más difícil es precisar sus tareas. Sin duda, elaborarían enseñas, pendones y demás emblemas heráldicos alusivos al nuevo monarca –así lo sugiere el propio Pedro IV al describir la apariencia del palacio el día de la coronación⁷⁰–, pero su concurso debió ser especialmente importante en el diseño de las escenografías de los «entremeses» representados durante el banquete real. En el ofrecido por Martín I en 1399, el techo de la sala de mármoles de la Aljafería zaragozana estaba cubierto por un cielo en el cual «estaba pintado Dios Padre en medio de gran muchedumbre de Serafines»⁷¹, probablemente, obra del aludido Antoni Pon.

La creciente demanda de pintura religiosa, la iluminación de manuscritos auspiciada por la afición bibliófila del monarca, y el cada vez más complejo ceremonial cortesano, fueron las tres circunstancias que obligaron a Pedro IV de Aragón a contar con un buen número de pintores a su alrededor. Pero éstos no salieron de la nada, y todos dirigían talleres en París, Barcelona o Valencia antes de entrar al servicio del monarca. Para hacerse con sus servicios, Pedro IV ofreció a los pintores beneficios económicos y honorarios, pero con tal actitud despertó el recelo de las autoridades de los municipios en que éstos residían y que se veían así privados de sus mejores artífices.

Pese a la crisis de 1348, ciudades como Valencia o Barcelona lograron sobreponerse con rapidez a los catastróficos efectos de la Peste, llegando a aumentar su población anterior gracias a un masivo éxodo rural. La segunda mitad del siglo XIV fue de hecho tiempo de euforia en estas urbes mercantiles regidas por fuertes gobiernos locales. El incremento demográfico, la aparición del retablo pictórico, las crecientes necesidades de los municipios (que iban desde la construcción de nuevas sedes de gobierno a la organización de actos religiosos y seculares), así como un evidente orgullo cívico, explican que estas ciudades elaboraran cuidadosas estrategias para retener o hacer volver a los artistas de los que se habían visto privados

⁶⁸ Michel BRUNET, «Le parc d'attractions des Ducs de Bourgogne a Hesdin», *Gazette des Beaux Arts*, 1971, pp. 331-342.

⁶⁹ Doña Blanca, hija de Carlos III de Navarra, encargaba en 1433 al pintor Gabriel de Boch la realización de una serpiente, un dragón y unos «caballeros salvajes» dotados de artilugios mecánicos para recreo del Príncipe de Viana; Javier MARTINEZ DE AGUIRRE, *ops. cit.*, p. 338.

⁷⁰ Tras la mesa del rey, en la sala principal –que hacía las veces de comedor– debía colgar «un drap doré de vellut vermell lo qual monstre en si lo nostre senyal...E apres tot lo romament del palau sia encortinat per les parets tant solament de bells e preciosos draps», *Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón*, *ops. cit.*, pp. 314-316.

⁷¹ N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, 117-121.

por el llamado del monarca. Así, en 1369 –y a imitación de lo hiciera Pedro IV con Arnau Girbaut (ver nota 59)– el consejo barcelonés autorizaba al pintor Martí Llobet a llevar armas, extendiendo en 1373 este privilegio a su colega Pere Brunet⁷².

Pero fue en 1374 cuando se tomaron en Barcelona y Valencia las medidas más interesantes encaminadas a captar o retener pintores. Ese año, las autoridades barcelonesas eximían a los pintores de la ciudad de sus obligaciones militares⁷³, mientras los jurados de Valencia ponían en práctica una política aún más audaz al ofrecer a Llorens Saragossa una considerable cantidad de dinero para que volviera a la ciudad. En realidad, la trayectoria de Saragossa (activo entre 1363 y 1406)⁷⁴ ejemplifica cómo determinados pintores fueron capaces de reconducir a su favor los cambios a los que venimos aludiendo. Nacido en Cariñena pero pronto activo en Valencia, Saragossa abandonó esta ciudad durante las guerras con Castilla para instalarse en un principio en San Mateo. Allí contactó con funcionarios reales (en 1365 pintaba un retablo para la mujer de Benet d'Ulzinelles, tesorero real)⁷⁵ y ello le abrió las puertas de la Corte. En 1366, la reina Leonor le encargaba retablos para monasterios en Calatayud y Teruel, y en 1367 detentaba ya el cargo de pintor de la reina. En años sucesivos, Saragossa desempeñó su trabajo a entera satisfacción de los monarcas⁷⁶, y en 1373, Pedro IV lo calificaba como «el mejor pintor de Barcelona» en una carta dirigida a las autoridades de de Albocacer. En 1374, y cuando a tenor de las palabras del monarca mayor debía ser su prestigio profesional, los jurados de Valencia solicitaron a Saragossa –al que tenían por «molt subtil e apte» en su oficio– que regresara a la ciudad, ofreciéndole para ello sustanciales contrapartidas económicas. Un regreso que, según los jurados, no sólo reportaría a la ciudad beneficios materiales, sino que acrecentaría también su fama⁷⁷. Curiosamente, éste era el tipo de argumentos esgrimidos por esas mismas autoridades para hacerse con los servicios de humanistas, predicadores y afamados «hombres de ciencia»⁷⁸, personajes todos ellos que, en principio, gozaban de un prestigio superior al de los pintores en la sociedad de la época.

⁷² Antoni RUBIO Y LLUCH, II, p. 396.

⁷³ La importancia de esta decisión no puede ser ignorada, pues la exención de obligaciones militares iba a convertirse, junto al rechazo al pago de alcabalas, en una de las principales aspiraciones de los pintores españoles de los siglos XVI y XVII.

⁷⁴ Para Saragossa, un buen estado de la cuestión en Antonio José PITARCH, «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, V, 1979, pp. 21-50 y 109-119.

⁷⁵ Jose PUIGGARI, *ops. cit.*, p. 78.

⁷⁶ En 1372, Saragossa realizaba ciertos trabajos en las habitaciones de la reina del palacio real de Barcelona; Jose M. MADURELL MARIMON, «El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, 1949.

⁷⁷ Salvador SANPERE Y MIQUEL, *La pintura mig-aval catalana, volum II, Els Trescentistes, Primera Part*, Barcelona (1921?), pp. 305-342.

⁷⁸ En 1423, los jurados de Valencia contrataron en Nápoles a Guillermo Veneziano para que leyese públicamente a Boecio y Virgilio. Tal decisión fue justificada con argumentos similares a los usados 50 años atrás con Saragossa; Luis TRAMOYERES BLASCO, «El pintor Luis Dalmau», *Cultura Hispánica*, 6, 1907, p. 564.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “Pintor de Corte” en la España...

Desconocemos si las autoridades valencianas obraron de igual modo con otros pintores, pero lo cierto es que en el tránsito de los siglos XIV al XV, y gracias también a una coyuntura económica expansiva, la ciudad acrecentó su atractivo para los extranjeros en general y para los artistas en particular. Hacia 1400, en Valencia trabajaban alemanes como Marçal de Sax, florentinos como Gerardo Starnina, catalanes como Francesc Serra y, probablemente, parisinos como Jacques Coene⁷⁹, convirtiendo a la ciudad en uno de los más interesantes centros pictóricos europeos. Como apuntamos, diversas circunstancias confluyeron para que, prácticamente de la nada y en apenas 25 años, Valencia se poblara de talleres pictóricos de gran calidad, pero conviene sopesar la receptividad de sus autoridades como factor determinante.

Al iniciarse el siglo XV, los jurados valencianos eran conscientes del camino recorrido desde que, treinta años atrás, la carestía de pintores les obligara a contratar a Saragossa. En 1404, la ciudad podía considerar razonablemente cubiertas sus necesidades pictóricas, pero para llegar a tal situación, la afluencia de artistas foráneos había sido decisiva. Ese año llegaban a oídos de las autoridades noticias sobre el lamentable estado físico y económico de Marçal de Sax, razón por la cual, acordaban otorgarle una generosa cantidad de dinero para su mantenimiento, reconociéndole así no sólo su habilidad con los pinceles, también, el magisterio ejercido entre sus colegas⁸⁰.

* * *

Residente en Valencia al iniciarse el siglo XV, Marçal de Sax probablemente acudiera hasta la Plaza de Predicadores para escuchar el sermón de San Vicente con el que iniciábamos este artículo. La alusión que entonces hacía el dominico a la imagen pintada de una princesa es en realidad el único testimonio que poseemos sobre la existencia de auténticos retratos en la Corona de Aragón con anterioridad a 1450. No obstante, sorprende comprobar cómo este hipotético retrato cumplía todos y cada uno de los requisitos que, según Martindale, concurrían en los primeros retratos «modernos». Partiendo del perdido retrato que de Laura pintara Simone Martini para Petrarca, Martindale trazaba las tres características esenciales de estos retratos surgidos a mediados del siglo XIV: su carácter personal (eran una evocación de la persona ausente), su movilidad, y finalmente, su temporalidad (una vez pintados y entregados, perdían su utilidad)⁸¹. Como el retrato de Laura, aquel otro de la princesa

⁷⁹ Para la presencia de estos pintores en Valencia, y especialmente sobre la probable estancia de Coene entre 1388 y 1396, véase Matheu Heriard DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional* (1), Valencia, 1987, pp. 154-156. Del mismo autor «Un estilo europeo firmemente establecido en Valencia», *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 143-148.

⁸⁰ «Saben lo Concell com mestre Marçal era detengut de gran pobrea e de malaltia, e de molt loalt de ses obres e doctrines a molts de sa arts...», véase Barón de ALCAHALI, *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 207.

⁸¹ Andrew MARTINDALE, *ops. cit.* (1988), pp. 31-35.

al que aludía San Vicente era capaz de suscitar encendidos sentimientos en su poseedor: ese rey que lo besaba mientras alababa la belleza de su prometida. Era también un objeto movable –había llegado del extranjero en el equipaje de unos embajadores– y, por último, poseía una finalidad concreta y temporal, pues al personarse la princesa perdió su función y fue arrinconado en algún lugar de palacio. Incluso la responsabilidad que otorgaba Martindale a Aviñón como cuna del retrato moderno encaja con el panorama aquí trazado. La Corte Papal, cercana geográficamente, fue visitada por Pedro IV en 1339 y fueron numerosos los clérigos aragoneses (como Eiximenis) que pasaron por ella. Además, diversos datos parecen avalar el papel jugado por Aviñón como modelo artístico de la corte aragonesa en la segunda mitad del siglo XIV⁸².

Volviendo al sermón de San Vicente, hemos de señalar que ni se conservan ejemplos de los primeros retratos realizados en la corte aragonesa, ni sabemos si los pintores de corte integraban las embajadas tramitadas con fines matrimoniales y, por lo tanto, la realización de retratos constituía ya una de sus obligaciones al finalizar el siglo XIV. De cualquier forma, a principios del siglo XV el intercambio de retratos y la inclusión de pintores en embajadas se habían tornado algo habitual en Europa. En España, tal práctica recibió un espaldarazo definitivo en 1426 con la llegada de Jan Van Eyck en la embajada tramitada por el Duque de Borgoña Felipe el Bueno para concertar un posible enlace con Isabel de Urgel⁸³. De hecho, no parece casual que la primera noticia relativa a un pintor hispano desempeñando una función similar a la de Van Eyck se feche en 1428, cuando Lluís Dalmau, pintor de Alfonso V de Aragón⁸⁴, viaje a Castilla en una embajada presidida por el infante Don Pedro⁸⁵. El ejemplo –tan próximo en el tiempo– de la embajada borgoñona, la admiración de Alfonso V por Van Eyck, o que Dalmau sea el más vaneyckiano de los pintores hispanos, son hechos a sopesar a la hora de analizar los acontecimientos, pero de igual modo, la presencia de pintores en la corte de Pedro IV o las palabras de San Vicente, invitan a considerar posibles precedentes locales a esta situación.

Finalmente, y aunque no es el propósito de este artículo, quisiera apuntar la posible repercusión de los procesos aquí tratados en la evolución de las formas artísticas. La pintura de la Corona de Aragón en las décadas previas a 1390 se caracteriza por su uniformidad; una homogeneidad no exenta de peculiaridades pero que, de cualquier modo, contrasta con la muy distinta personalidad de la pintura

⁸² Aviñón debió proveer de bienes a la corte aragonesa. En 1347, Ramón Boyl compraba allí para Pedro IV un tapiz de los «Nueve Caballeros», Antoni RUBIO Y LLUCH, I, p. 141. Todavía en 1406, el rey Martín encargaba al Obispo de Lérida una copia de las pinturas de la capilla de los ángeles del palacio de Aviñón (realizadas en 1346 por Matheu Johannoti di Viterbo) para reproducirlas en una de sus residencias; Antoni RUBIO Y LLUCH, II, p. 384.

⁸³ W. H. J. WEALE, *Hubert and John Van Eyck, their Life and Work*, London, 1908, pp. 11-18.

⁸⁴ En 1428, Dalmau figuraba como «pintor de la casa del seyor Rey» con un salario anual de 360 sueldos, José SANCHIS SIVERA, *ops. cit.*, pp. 101-102.

⁸⁵ Luis TRAMOYERES, *ops. cit.*, pp. 567-568.

Sobre los orígenes del retrato y la aparición del “Pintor de Corte” en la España...

aragonesa, mallorquina, catalana y valenciana tras esa fecha. Creemos que algunos de los problemas abordados pueden explicar en parte esta evolución. Al solicitar los servicios de pintores de muy diversa procedencia (tanto de sus propios estados como del extranjero), y al enviar sus obras a las diferentes ciudades del reino, Pedro IV estaba actuando como un poderoso agente uniformador del estilo, especialmente influyente desde su alta posición en un momento –las décadas centrales del siglo XIV– en que el retablo pictórico fijaba sus caracteres esenciales. A diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XV, con talleres estables e incipientes gremios pictóricos (en Barcelona desde 1450), los grandes pintores de la segunda mitad del siglo XIV trabajaron indistintamente en o para las diferentes ciudades de la Corona de Aragón. Avaladas no solo por su calidad, también por el patronato regio, sus obras debieron ejercer una influencia ejemplar allí donde colgaran, lo que podría explicar en parte esa uniformidad a la que antes aludimos⁸⁶.

Hacia 1400, el paisaje artístico ofrece sin embargo otros perfiles. La recuperación económica experimentada por las grandes ciudades tras la Peste de 1348, la proliferación de pintores y la popularización de las formas, así como la captación de los artistas más capaces por parte de los municipios, dan como resultado un panorama donde se acentúan las diferencias locales. Durante el siglo XV se hará cada vez más difícil, por ejemplo, encontrar en Barcelona obras de pintores zaragozanos, valencianos o mallorquines y viceversa, como serán también pocos los pintores del Cuatrocientos (y Dalmau es una de esas raras excepciones) que se desplacen de una a otra de estas ciudades para trabajar⁸⁷.

⁸⁶ Además del comentado Saragossa, sirvan como ejemplo Ferrer Bassa y Ramón Destorrens. El primero pintó por mandato de Pedro IV retablos para Barcelona, Zaragoza, Moncada, Lérida y Perpiñán. También a instancias de Pedro IV, Destorrens pintó retablos con destino a Barcelona, Lérida, Mallorca, Zaragoza y Valencia.

⁸⁷ Esta escasa movilidad geográfica fue apuntada como uno de los rasgos característicos del pintor catalán del Cuatrocientos por Joaquín YARZA, «El pintor en Cataluña hacia 1400», *Boletín e Instituto Camón Aznar*, 1985, p. 43. No sorprende por ello que Bartolomé Bermejo, el único pintor del siglo XV que trabajó en Barcelona, Valencia y Zaragoza, haya sido llamado el pintor nómada por excelencia.