

# El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova

(British Library, Ms. Add. 28962)

Francesca Español  
Universidad de Barcelona  
espayar@terra.es

## RESUMEN

---

Estudio del "Salterio y Libro de Horas" conservado en la British Library que perteneció al rey Alfonso el Magnánimo y que fue encargado por uno de sus confesores: el cardenal Joan de Casanova. El libro se confeccionó en Valencia y su ilustración la realizó uno de los miniaturistas más reputados del "gótico internacional": Lleonard Crespí. Estaba concluido en 1443 y se envió a Nápoles, donde residía por entonces el monarca. Tanto en la composición, como en la rica ilustración del códice, se advierte la tutela del promotor, miembro de la orden dominica. Asimismo, una gran abundancia de rasgos vernáculos valencianos. El encargo de un manuscrito de este género con destino al rey, por parte de un eclesiástico de brillante *cursus honorum*, pudo haber tenido algo que ver con una hipotética promoción del personaje hacia responsabilidades mayores dentro de la Iglesia. No olvidemos que llegó a ser uno de los candidatos papables del monarca.

### Palabras clave:

Alfonso el Magnánimo, Joan de Casanova, Lleonard Crespí, promotores artísticos, salterio y libro de horas, miniatura gótica, gótico internacional.

## ABSTRACT

---

### Psalter and Book of Hours of Alfonso the Magnanimous and Cardinal Joan de Casanova.

A study of the Book of Hours in the British Library belonging to King Alfonso the Magnanimous and commissioned by one of his confessors, Cardinal Joan de Casanova. The book was created in Valencia and illustrated by Lleonard Crespí, one of the most famous miniaturists of the International Gothic style. Completed in 1443, the manuscript was sent to the king in Naples. The composition, richness of the illustrations and abundance of vernacular Valencian traits reveal the hand of its promotor, a member of the Dominican Order. The fact that the king was the recipient of a manuscript of this type and it was commissioned by an ecclesiastic with a brilliant *cursus honorum* may have had to do with a hypothetical promotion of this clergyman toward greater positions of responsibility within the church. It should not be forgotten that he was one of the king's candidates for the office of pope.

### Keywords:

Alfonso the Magnanimous, Joan de Casanova, Lleonard Crespí, arts promotors, Psalter and Book of Hours, gothic miniature, international gothic.

«Itaque nulla alia in re magis sese regi gratificari dignius, aut facilius posse arbitrabantur, quam in libris exhibendis atque tradendis».

Antonio BECADDELLI, «Il Panormitano», *De dictis et factis Alphonsi regis...*, II-15.

La cancellería de Alfonso el Magnánimo registró la llegada al puerto de Nápoles el mes de mayo de 1443 de un objeto destinado al rey en estos términos:

[...] en dies passats nos trametes [...] en Johan Busuldu ciutada de Valencia hun libre molt bell en lo qual eren les ores de nostra dona e daltres sants e lo saltiri<sup>1</sup>.

Este manuscrito, que centrará nuestra atención en las páginas que siguen, procedía de Valencia, donde había sido concluido poco antes, según lo prueban un extenso número de documentos que permiten reconstruir su proceso de creación, al menos parcialmente. Estaban radicados en la ciudad tanto el miniaturista, como aquellos que habían intervenido en la lujosa encuadernación del códice y en su posterior traslado a Italia, e informan de estos pormenores una veintena de documentos. Los primeros fueron dados a conocer ya a finales del siglo XIX por Francesc de Bofarull<sup>2</sup>. Publicaron otros nuevos José Sanchís Sivera en 1912<sup>3</sup>, Ramón d'Alós en 1924<sup>4</sup> y Tammaro de Marinis en 1952<sup>5</sup>, pero Amparo Villalba Dávalos, al abordar en 1964 el análisis del manuscrito en el estudio más detallado que se le ha dedicado hasta hoy, fue quien reunió la serie más completa<sup>6</sup>.

Este salterio y libro de horas se custodia en Londres desde su adquisición en 1872 por la British Library (Ms. Add. 28962)<sup>7</sup> y se viene identificando como de Alfonso el Magnánimo (figura 1); sin embargo, los hechos parecen contradecir ese apelativo o, cuando menos, obligan a matizarlo. Todo lleva a pensar que sería más exacto denominarlo «de fray Joan de Casanova», puesto que, a pesar de estar destinado al monarca, muchos de

sus rasgos más sobresalientes, tanto los iconográficos como los relativos a la organización del texto, invocan a este personaje, que fue su directo promotor. El rey no se interesó personalmente por el códice hasta que tuvo conocimiento de que quien lo tenía en prenda de un préstamo a fray Casanova, por entonces ya fallecido, pretendía venderlo. Desde ese momento se hizo cargo de todos los gastos derivados de su conclusión, aunque todo hace suponer que ni intervino en la organización del programa iconográfico, ni vio el manuscrito hasta estar completamente terminado. Recordemos que Alfonso se trasladó a Italia el año 1432, falleciendo en 1458 sin haber regresado a la península Ibérica.

La personalidad del destinatario, uno de los más eminentes bibliófilos del Quattrocento<sup>8</sup>, puede haber incidido en esta apreciación historiográfica. Lo cierto es que el Magnánimo amaba los libros y, como lo confirman diversos inventarios, poseyó, desde sus años como infante, ricos ejemplares de carácter devocional, entre los que sobresalen varios libros de horas. En el inventario de sus bienes comenzado en Barcelona en 1412 se registra uno de ellos:

Item .I. libre scrit en pergamins, cubert ab posts de fust de cuyr vermell empremtat ab .III. tencadors dargent daurat e parxes de seda negra, ab .II. cordons e flochs de seda blanch e vermell, en lo qual libre es scrit en lo començament lo compteur dels mesos, e apres les dites Ores, començen de letres negres Domine labia mea aperies. E en lo dit començament es la salutacio que langel feu a madona Sancta Maria, e feneix de letres negres per omnia secula seculorum amen<sup>9</sup>.

1. El párrafo transcrito forma parte de un documento fechado el mes de mayo de 1447 que alude a hechos acaecidos con anterioridad, como es el caso del traslado a Nápoles del libro de horas que tratamos. Lo transcriben total o parcialmente: A. GIMÉNEZ SOLER, *Itinerario del rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, Zaragoza, 1909, p. 246. T. de MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, vol. II, Milán, 1952, doc. 33, del apéndice. Se relaciona con él uno que publica: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964, ap. 51, p. 230-231. La fecha de este último: 10 de abril de 1443, corresponde al pago registrado por el maestro racional valenciano, en razón del envío del códice a Nápoles a través de Joan de Besalú.

2. F. BOFARULL, «Alfonso V de Aragón en Nápoles», en: *Estudios de erudición española. Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. I, Madrid, 1889, p. 622.

3. «Pintores medievales en Valencia», *Estudis Universitaris Catalans*, VI, 1912, p. 222, 319. Trabajo editado en tirada aparte con un prólogo de S. Sanpere y Miquel, Barcelona, 1914. Para las noticias relativas al manuscrito, p. 12 y 60.

4. R. D'ALÓS, «Documenti per la storia della Biblioteca d'Alfonso il Magnanimo», *Miscellanea Ebrle*, vol. V («Studi e Testi», vol. 41), Roma, 1924, p. 418-419, apéndice XXV.

5. T. de MARINIS, *La Biblioteca napoletana...*, vol. II, documentos 32 y 33, p. 255 y s.

6. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, documentos 39 y 41 a 61 del apéndice, p. 223 a 237.

En un nuevo inventario iniciado en Valencia en 1414, parece contabilizarse otro ejemplar distinto:

Item .i. libre de scrit en pergamins, en lati, appellat ores de santa Maria ab posts de fust cubertes de vellut vermell folrat de tarçenell negre gornides engir entorn d'or e ha .v. fuyllas d'or en cascuna part, ab .v. letres smaltades de blanch e de regicler en cascuna part, en entorn e engir en lo gorniment d'or ha la una part .xxvi. perles e a l'altre part .xxv. perles, e enmig de cascuna de las posts ha .v. fermellets cascan en .iii. perles e en los dits .iiii. ha en cascan .i. safir, en lo del mig .i. maragde, ab .ii. tencadors d'or en cascan dels quals ha .vii. angels e en lo mig de cascan ha .i. smalt ab la meytat ab senyal reyal e altre meytat d'esfalt blanc e vermell<sup>10</sup>.

Más adelante, en 1446, y ya instalado permanentemente en Nápoles, se documenta de nuevo un libro de horas de su propiedad:

Item doni a frare Domingo Xarch loumtenent de capellam maior de la casa del Senyor Rey [...] en compra de fil dor e de tancadors d'argent ab un stog per guarniment deles ores del dit Senyor<sup>11</sup>.

Parece tratarse, como se ha defendido en alguna ocasión, del que le había sido enviado poco antes desde Valencia. Si bien es prudente manifestar ciertas reservas sobre la correspondencia del dato, también hay que considerar que aunque el libro procedente de Valencia había sido lujosamente encuadernado, carecía del correspondiente estuche que es lo que se prepara en 1446.

A pesar de su suntuosidad, el manuscrito valenciano no fue el último que el Magnánimo incorporó a su patrimonio. Sólo ocho años más tarde le encarga uno nuevo a su copista Jacopo An-



Figura 1. El rey Alfonso el Magnánimo en su cámara del palacio real, acompañado por su confesor Fray Joan de Casanova, promotor del libro (fol. 14v).

7. Sobre el manuscrito: *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCLXI-MDCCCLXXV*, p. 579. *Paleographical Society, Indices to facsimiles of manuscripts, series I and II 1874-1894*, Londres, 1901, vol. III, núm. 226. T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, II, p. 136-137, fig. tavola 13. P. BOHIGAS, «El repertori de manuscrits catalans. Missió a Anglaterra», *Estudis Universitaris Catalans*, XII, 1927, p. 437-440, reprt. Idem, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona, 1985, p. 48-52. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. AINAUD DE LASARTE, *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, 1962, p. 181, lámina VI,

figs. 228-229. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 91, 52, 100-136. P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana*, vol. II, Barcelona, 1967, p. 34-39. A. OLIVAR, «Els manuscrits litúrgics de procedència catalana conservats fora de Catalunya», en: *Miscel·lània històrica catalana. Homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (†1769)*, Abadía de Poblet, 1970, p. 27. J. BACKHOUSE, *Books of Hours*, Londres, 1985, p. 8-10. *Los reyes bibliófilos*, catálogo de exposición, Madrid, 1986, núm. cat. 46, p. 70. Ch. STERLING, «La Mappemonde de Jean van

Eyck», *Revue de l'Art*, 33, 1976, p. 72-75, fig. 110. A. DOMÍNGUEZ, «La ilustración en los manuscritos medievales», en: VV.AA., *Los manuscritos españoles*, Madrid, 1993, p. 344-345. G. TOSCANO, «La formación de la biblioteca de Alfonso el Magnánimo: documentos, fuentes, inventarios», en: G. TOSCANO (ed.), *La Biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, catálogo de exposición, Nápoles, 1988, p. 188 y s.

8. Sobre la configuración de la biblioteca napolitana y esta vertiente de la personalidad del Magnánimo, sin voluntad exhaustiva: G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei Re d'Aragona in*

*Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897. M. BALLESTEROS GAIBORS, «Alfonso V, amante de los libros», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, VI, 1945, p. 49-73. T. de MARINIS, *La biblioteca...*, vol. I, Milán, 1952, p. 1-37. J. HINOJOSA MONTALVO, «Aportaciones a la bibliografía valenciana durante el reinado de Alfonso el Magnánimo», *Ligazas*, 7, 1975, p. 213-228. A. PETRUCCI, «Biblioteca, libri, scritture nella Napoli aragonesa», en: G. CAVALLO, *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Bari, 1988, p. 187-202. C. BIANCA, «Alla corte di Napoli: Alfonso, libri e umanisti», en: A. QUONDAM (dir.), *Il Libro a Corte*, Roma, 1994, p. 177-201.

También los trabajos introductorios en: G. TOSCANO (ed.), *La Biblioteca real de Nápoles...* Véanse también los trabajos citados en las notas 9 y 10.

9. El primero lo publica: E. GONZÁLEZ HURTEBISE, «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey 1412-1424», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 148-188, número de catálogo 376, p. 183.

10. R. D'ALOS, *Documenti per la storia della Biblioteca...*, p. 397, número 18 del inventario.

11. T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, vol. II, doc. 32, p. 229.

12. Otro miniaturista fue Nicola Rapicano. Para la documentación relativa a la confección de libros en la corte napolitana, véase: C. MINIERI RICCIO, «Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona (dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458)», *Archivio Storico per le province Napoletane*, VI, 1881 p. 1-36, 231-258, 411-461. También: T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, vol. II, docs. 162 y 163 del apéndice y la bibliografía específica de este manuscrito en la nota que sigue. Una amplia panorámica sobre la cuestión en: G. TOSCANO, «La miniatura en Nápoles de Renato de Anjou a Alfonso el Magnánimo» y del mismo autor: «Los miniaturistas de corte en la segunda mitad del siglo XV», en: G. TOSCANO (ed.), *La Biblioteca real de Nápoles...*, p. 323-381 y p. 383-415.

13. G. MAZATINTI, *La biblioteca del Re d'Aragona...*, p. 168, n. 584. T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, vol. II, p. 113. G. GUERRIERI, «Il Libro d'ore di Alfonso d'Aragona», *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XXIV, 1956, p. 3-17. M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milán, 1956, p. 66, 68. R. FILANGIERE, «Il libro d'ore di Alfonso I d'Aragona», *Partenope*, II, 1961, p. 1-5. repr. Ídem, *Scritti di paleografia e di diplomatica, di archivistica e di erudizione*, Roma, 1970, p. 145-148. *Manoscritti e libri a stampa con motivi natalizi*, catálogo de exposición, Nápoles, 1961, núm. cat. 12. A. PUTATURO MURANO, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Nápoles, 1973, p. 55-56. *Codici liturgici della Biblioteca Nazionale di Napoli: mostra bibliografica*, catálogo de exposición, Nápoles, 1975, núm. cat. 68. F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles, 1977, p. 75 y s. *Cimeli di Napoli aragonesi: mostra bibliografica*, catálogo de exposición, Nápoles, 1978, núm. cat. 2, p. 11. F. AVRIL, *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIIe siècles)*, catálogo de exposición, París, 1984, p. 170-171. R. KATZENSTEIN, «A Neapolitan Book of Hours in the J. Paul Getty Museum», *The Paul Getty Museum Journal*, 18, 1990, p. 73. F. ROMANO, *Biblioteca Nazionali Vittorio Emanuele III*, Nápoles, Florencia, 1993, p. 108-109. V. BONI, «Officia Varia (Horae et aliae preces)», en: G. CAVALLO (dir.) *Pregare nel segreto*, catálogo de exposición, Roma, 1994, núm. cat. 21, p. 51, repr. p. 96. A. PUTATURO DONATI MURANO, «Libri miniati per Alfonso e Ferrante», en: A. QUONDAM, (dir.) *Il Libro a Corte...*, p. 16-22. F. NAVARRO, «La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento», en: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. II, Milán, 1986, p. 455. Por último: G. TOSCANO, «El taller de Cola y Nardo Rapicano», en: G. TOSCANO (ed.), *La Biblioteca real de Nápoles...*, p. 385-415. En el mismo volumen: E. AMBRA, «Officia Varia. Libro de horas de Alfonso de Aragón», número de catálogo

tonio Curlo, en cuya ilustración parece haber intervenido, entre otros, el miniaturista Alfonso de Córdoba, documentado en Nápoles entre 1455 y 1456<sup>12</sup>. Custodiados estos nuevos libros de horas desde su adquisición en 1955 en la Biblioteca Nacional de Nápoles (Ms. I B 55)<sup>13</sup>, el estilo de sus miniaturas de fuerte carácter nórdico se corresponde con postulados más vanguardistas que los encarnados por el artífice valenciano que ejecutó el códice anterior, como veremos, plenamente integrado aún en la cultura figurativa del gótico internacional.

Alfonso el Magnánimo, a juicio de sus contemporáneos, era un hombre piadoso que, de acuerdo con las prácticas de su tiempo, rezaba las horas y se retiraba a practicar la *devotio* moderna. Así lo informan diversos episodios recogidos por el Panormitano en su *De dictis et factis Alphonsi, regis Aragonum*<sup>14</sup>. El libro de horas o el breviario eran los instrumentos que servían a este fin<sup>15</sup> y quizá la imitación de los hábitos del soberano entre sus cortesanos, promovida por el mismo, le llevó a prodigar el regalo de breviarios, como lo certifica la documentación de cancillería<sup>16</sup>. Los dos ejemplares conservados de los diversos libros de horas que le pertenecieron, son códices de lujo bellamente ilustrados en los que las armas reales son un distintivo inequívoco del destinatario. Sin embargo, de haberse concluido en vida de su promotor, el que analizamos ahora quizá también habría incorporado el emblema parlante de Joan de Casanova, significando el papel relevante del personaje en la ejecución del proyecto<sup>17</sup>. Todo hace pensar que lo tuvo. Aunque los imperativos de la existencia humana frustraron en parte sus planes, la brillante personalidad de maestro Casanova parece manifestarse al analizar la composición del libro y ciertos particularismos de su iluminación.

## Fray Joan de Casanova y el libro de horas real

Como se ha indicado, el promotor falleció antes de concluirse el códice y éste quedó en manos del miniaturista valenciano Domènec Crespi y de su hijo Galceran, párroco de la iglesia de Carcer<sup>18</sup>, como garantía del préstamo de 62 florines de oro que le habían hecho:

[...] los quals a nosaltres eren deguts per lo molt reverent pare en Christ frare Johan, cardenal de Sen Sist, bisbe de Euna e confessor del dit senyor rey [...] e per los quals tenien en penyora d'aquell unes hores en pergami,

scrites e istoriades, empero no acabades d'istar [sic], no de caplletrar, les quals lo dit reverent cardenal feya fer a obs del dit senyor rey.

Proporciona toda esta información un documento fechado en Valencia el 19 de octubre de 1437, que se complementa con la que hallamos en otros cuatro: dos de ellos también valencianos, los restantes consignados en Italia. De éstos últimos, el primero está datado en Gaeta el 25 de noviembre de 1438, el segundo, en Tocco el 15 de septiembre de 1442. En ambos casos es el propio monarca quien habla del manuscrito, al disponer las cantidades que deberán hacerse efectivas para liquidar la deuda pendiente con los Crespi y concluirlo:

Item a mossen Galceran Crespi, prevere, rector del loc de Garcie dclxxxii sous per los quals aquell tenia en penyora unes hores que lo reverent pare en Christ, lo cardenal de Sent Sist, confessor nostre, havie fetes scriure per nostre servei e mes avant havie pagades e d'aci avant li convendra pagar algunes quantitats per ops de acabar, illuminar, istoriar e quernar les dites hores e apres guarnir aquelles de tot lo que necessari sera.

En el segundo instrumento se dice:

[...] haia pagades e d'aci avant li convendra pagar...axi an Leonard Crespi, illuminador, de la ciutat de Valencia con a altres persones e per illuminar, istoriar e quernar unes hores que lo reverent pare en Xrist, fra Johan, cardenal de sant Sist, bisbe d'Heuma e confessor nostre havia fetes scriure per obs e servey de nostra persona, com per guarnir aquelles de tot lo que sia necessari, ultra aquelles quantitats que per raho de les dites hores son stades pagades per l'amat conseller nostre, micer Johan Mercader, olim batlle general del dit regne<sup>19</sup>.

Ignoramos qué circunstancias concurren en lo relativo a este préstamo, pero el protagonismo de los Crespi, y el hecho de que se reservaran como prenda del mismo el manuscrito inacabado, lleva a pensar que pudieron haber intervenido en su confección, ya desde un principio. Llegados a este punto, interesa remarcar el valor de estos documentos, puesto que son los únicos que informan retroactivamente sobre la personalidad del promotor y sobre su vinculación a los Crespi, la dinastía de miniaturistas valencianos, uno de cuyos miembros, Lleonard, va a ser el encargado de concluir la ilustración del salterio y libro de horas que estudiamos.

Volvamos ahora a Joan de Casanova. A pesar de lo relevante de su *cursus honorum*, son pocos los estudios dedicados a este sobresaliente hombre de iglesia, por lo que se desconocen muchos detalles de su vida. Considerando la alta posición que alcanzó, la compilación de los datos biográficos que le conciernen no puede decirse que sea abundante ni satisfactoria. Los historiadores repiten una y otra vez los que proporcionan el opúsculo publicado por el convento de predicadores de Barcelona en 1776, con motivo de las fiestas organizadas en honor de uno de los hijos de la casa<sup>20</sup>. No sin dificultad, puede añadirse alguna noticia nueva a las ya conocidas<sup>21</sup>.

En alguna ocasión se ha identificado a nuestro personaje con el Joan de Casanova documentado a finales del siglo XIV en relación con el rey Martín el Humano<sup>22</sup>, pero conviene ser cautos al respecto. Aunque puede haber existido algún género de vínculo familiar entre ellos, no parece tratarse de la misma persona. No olvidemos que en los instrumentos de 1403 se identifica a Joan de Casanova como capellán del rey<sup>23</sup>, cuando, según los datos biográficos recogidos del que nosotros consideramos su homónimo, no consta que profesara en la orden dominica hasta el 8 de julio de 1403<sup>24</sup>, siendo ordenado once años más tarde, en 1414. Esto último tuvo lugar en el convento de Santa Catalina de Barcelona, ciudad de la que, según afirman las fuentes, era oriundo<sup>25</sup>. Tras cursar gramática desde 1405 hasta 1408 en los conventos de Barcelona, Huesca, Girona, Lleida y Sangüesa, pasó a estudiar lógica en Lleida y Cervera entre 1408 y 1409. Este último año se trasladó a Barcelona, donde seguía como maestro de gramática en 1413. El 24 de marzo de 1414 fue ordenado sacerdote, siendo por entonces lector de Lógica. Poco después, se trasladó a Salamanca para cursar Teología, y alcanzó el grado de maestro en 1419.

Si bien fue promovido por el papa Martín V a maestro del Sacro Palacio el 16 de noviembre de 1418<sup>26</sup>, la progresión de su *cursus honorum* se hace imparable en la década siguiente. Fue designado predicador general en el Capítulo Provincial celebrado en Castelló d'Empúries en septiembre de 1420 y ese mismo año recibió en encomienda el priorato de Santa María de Besalú<sup>27</sup>. Como veremos más adelante, quizá ya era por entonces confesor del rey Alfonso el Magnánimo, puesto que una de las prebendas que los monarcas conseguían habitualmente para sus confesores, la dignidad episcopal, no se hizo esperar<sup>28</sup>. En 1424 es elegido obispo de Bossano en Cerdeña y entre 1425 y 1430 pasa a gobernar la diócesis de Elna, aunque su vinculación a la sede no se hizo efectiva hasta el mes de marzo de 1428<sup>29</sup>. En 1431 fue transferido a la de

6, p. 518-523. Más recientemente sobre la figura de Alfonso de Córdoba: J. MOLINA, «Las rutas mediterráneas de Alfonso Rodríguez», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra 2001, p. 519-529.

14. Basilea, 1538. Nosotros hemos utilizado la reciente edición del texto original con su traducción catalana: A. BECCADELLI, EL PANORMITA. *Dels fets e dits del gran rey Alfonso, versió catalana del segle XV de Jordi de Centelles*, E. DURAN (ed.) («Els nostres clàssics» Colec. A, vol. 129), Barcelona, 1990. Véanse especialmente p. 119 y 251. La segunda referencia es bien elocuente:

Car jamés per nenguns negocis ni àrdues fahenes que solen los grans reys ocupar, lo religiós príncep se oblidà que tots jorns en l'alba no digués devotament les ores de la Verge Maria; agenollat, ab sospís e contrició adorava, beneynt e pregant Déu omnipotent. E aprés, començant lo dia anava tots jorns al temple hon hoia tres misas complides [...]

Sobre este aspecto de la personalidad del rey, también: A. RYDER, *Alfonso el Magnánimo, rey de Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, 1992 (edición original Oxford, 1990). Nosotros citaremos a partir de la edición castellana, p. 383 y s.

15. Puede ser ilustrativa la opinión vertida por Francesc Eiximenis en su *Crestia. Dotze Llibre del Crestià*, vol. II-1, ed. C. WITTLIN, A. PACHECO, J. WEBSTER, J. M. PUJOL, J. FIGULS, B. JOAN I A. BOVER, Capítulo CCCCLXXX, p. 30. Sobre este uso, entre otros: P. SAENGER, «Books of Hours and the reading habits of the later Middle Ages», *Scriptura e civilitat*, 9, 1995, p. 239-269. Véanse también los artículos introductorios de C. Leonardi y M. Gimeno Blay en el catálogo de la exposición *Pregare nel segreto...*

16. Véanse a este propósito las noticias recogidas en el apéndice documental por T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, vol. II, p. 225 y s.

17. Conocemos el sello de Joan de Casanova como obispo de Elna. De forma oval, está presidido por una imagen sedente de la Virgen con el Niño flanqueada por dos figuras de ángeles; en su zona inferior aparece un escudo parlante: una casa en su campo, por encima del cual sobresale un báculo episcopal. Lo publica: F. MONSALVATGE y F. FOSSAS, *El obispado de Elna*, vol. I, Olot, 1911, p. 274.

18. Hay que advertir que este topónimo ha sido interpretado como «García» a partir del documento de ACA, reg. 2715, folio 63 (R. D'ALOS, «Documenti per la storia della Biblioteca...», p. 419) y como «Carcer» por la historiografía valenciana a partir de los registros conservados en Valencia

que citamos en la nota 19. En el primer caso podría tratarse del lugar de García en la provincia de Tarragona, en el segundo, de la población cercana a Valencia.

19. Publica el primero: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 224, doc. 39. Para los dos restantes íbidem, p. 225-226, doc. 42 y F. ROCA TRAYER, *El tono de vida en la Valencia medieval*, Castellón de la Plana, 1983, p. 160, doc. 45. Para los documentos italianos: R. D'ALOS, «Documenti per la storia della Biblioteca...», p. 419, doc. XXV y p. 418, nota 1.

20. Barcelona, Bernardo Pla impresor (Barcelona, Biblioteca Universitaria B 54-7-17), *Relación de las fiestas que hizo el convento de predicadores de S. Catalina Virgen y martyr de la ciudad de Barcelona en acción de gracias a Dios por la promoción de su esclarecido hijo el Rmo. y Emo. Señor Cardenal Presbytero Don Fr. Juan Thomas de Boxadors maestro general de la orden en los días 13, 14 y 15 de Febrero de 1776*.

Se basa en estos datos el trabajo de A. COLLELL, «El cardenal barcelonés fray Juan de Casanova», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 37, 1964, p. 13-18.

21. Particularmente las que conciernen a su familia. Véanse los datos recogidos en la nota 25.

22. Es el caso de: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 102. También: A. CANELLAS, J. TRENCHS, «Cancillería y cultura. La cultura de los escribanos y notarios de la Corona de Aragón (1344-1479)», *Folia Stuttgarten-sia*, Zaragoza, 1988, p. 78.

23. Para este Joan de Casanova, párroco de Camarasa y documentado entre 1386 y 1407, véanse los documentos publicados por: J. RUBIÓ y LLUCH, *Documents per la cultura catalana mig-eva*, vol. I, Barcelona, 1908, docs. CCCCLXXXV-CCCCLXXXVI, p. 425-426. También: J. RUBIÓ i BALAGUER, «Comerç i transcripció de llibres a la Corona d'Aragó, segles XIV-XV», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VI, 1920-1922, trabajo recogido en: Ídem, *Obra dispersa* («Obres de Jordi Rubió i Balaguer» XIII), Barcelona, 1999, p. 217.

24. Barcelona, Biblioteca Universitaria, Ms. 241, fol 12v, 53 v.

25. No existen, por el momento, muchos datos familiares, pero sabemos que era hermano del notario y secretario real Llorenç de Casanova y quizá de otros dos notarios barceloneses llamados Pere y Gabriel. Hay noticias sobre el primero entre 1404 y 1414, cuando como escribano debía estar vinculado a la notaría de Bernat Nadal, en muchos de cuyos instrumentos actúa como testigo. Véase: J. M<sup>a</sup> MADURELL MARI-MON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores

y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, docs. 143-144, 153-155, 163-164, 166-167, 171, 176, 183-184, 187, 190, 629. Por otro lado, posiblemente sea también miembro del linaje el Ramón de Casanova documentado en 1407 y 1408 que se identifica como bachiller en decretos, canónigo y sacristán del monasterio del Estany y que aspira en la última fecha al priorato de Santa María de Montesión de Barcelona (M. T. FERRER MALLOL, «Un aragonés consejero de Juan I y de Martín el Humano: Francisco de Aranda», en: *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. I, Zaragoza, 1999, p. 555-556). De acuerdo con el nepotismo habitual en la época, cuando Joan de Casanova fue designado obispo de Girona en 1431, su familia se vinculó a la ciudad, beneficiándose de ciertas prebendas y emparentando con linajes destacados como el de los Bell-lloc o los Desvern (Cf. J. FERNÁNDEZ i TRABAL, *Una familia catalana medieval: els Bell-lloc de Girona 1267-1533*, Girona, 1995, p. 311-313). Su incorporación a la cancillería real tiene que deberse a los mismos motivos. Llorenç Casanova consta adscrito a ella como notario en 1424 (íbidem, p. 312) y aún lo era en 1438 (véase: J. RUBIÓ BALAGUER, «Intentant veura d'aprop Alfons el Magnànim», en: *Martínez Ferrando. Archivero, Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Barcelona, 1968, p. 442).

26. Aunque algunos autores sitúan este nombramiento en 1420, la prebenda data de 1418 (F. TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, 1836, p. 167. F. MONSALVATGE y FOSSAS, *El obispado...*, op. cit., p. 271).

27. Íbidem, p. 271.

28. Véase: A. IVARS, «Costumbre de los reyes e infantes de Aragón de presentar a sus confesores para las dignidades eclesiásticas», *Archivo Ibero-Americano*, XXVI, 1926, p. 245-255. Sobre el interés particular del Magnánimo para favorecer con beneficios eclesiásticos a sus colaboradores, véase: J. SALVA, «Cartas reales de Alfonso el Magnánimo», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, XXXIII, 1969, p. 34-50, especialmente los documentos XLIV, XLIX, LXI, LXIII. En lo relativo a dos de sus bibliotecarios: J. RUS SERRA, «Notas sobre dos bibliotecarios de Alfonso el Magnánimo», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXIV, 1951, p. 123-129, recogido en ídem, *Miscelánea Mons. José Rius Serra*, Sant Cugat del Vallés, 1965, vol. II, p. 939-946. También: V. A. ÀLVAREZ PALENZUELA, *La legación del cardenal Pedro de Foix en Aragón (1425-1430)*, Madrid, 1977, p. 147-151, notas 109, 110 y 118.

29. Para este episcopado: F. MONSALVATGE y FOSSAS, *El obispado...*, p. 271-274.

30. H. FLOREZ, *España Sagrada*, vol. XLIV, Madrid, 1775, p. 84-85. J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XIV, Madrid, 1850, p. 34-35.

31. J. M. MARQUES, «Algunes referències documentals sobre la canònica i la col·legiada de Vilabertran (1300-1835)», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 24, 1991, p. 114. El estudio remarca que se trató del primer abad ausente de la casa.

32. Fue elegido por el papa Martín V en esa fecha, pero no recibió las insignias hasta el 11 de julio de 1431, ya de manos de Eugenio IV.

33. Como lo prueba la carta que en 1435 le escribió la reina María, solicitándole que designara como familiar de su casa a un protegido suyo. F. SOLDEVILA, «La Reyna Maria muller del Magnànim», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X, 1928, referencias en p. 309, apéndice 34, p. 344.

34. El Magnánimo utilizó sus servicios en 1425 para resolver el problema del Cisma (V. A. ALVAREZ PALENZUELA, *La legación...*, p. 32, 36, 41, 43, 45, 62). En 1433 pensó enviarlo al concilio de Basilea (J. AMETLLER y VINYALS, *Alfonso V de Aragón y la crisis religiosa del siglo XV*, T. I, Gerona, 1903, p. 403, 405).

35. *Ibidem*, p. 404:

En caso en que se tratase de elección de papa y no pudiese recaer en uno de los tres de quienes hacemos especial mérito, esto es el de Foix, de Lérida ó de san Sixto ú otro que fuese bien devoto de nos [...]

(20 de junio de 1433). Ya recoge esta noticia: J. ZURITA, *Anales de Aragón* (1579), vol. VI, Zaragoza, 1980, p. 53.

36. Por sus discrepancias con el papa, Joan de Casanova, se fugó de Roma en junio de 1433. En octubre de aquel año está en Génova, privado por Eugenio IV de todos sus beneficios, en represalia por su posicionamiento. En noviembre, el concilio de Basilea exige al papa que devuelva al cardenal todas sus prebendas, lo que se hace efectivo el 14 de diciembre. El 12 de junio de 1434 Eugenio IV debe huir hacia Pisa debido al alzamiento popular contra él y se encuentra allí con Joan de Casanova. Todos estos datos en: J. PERARNAU, «Raphael de Pornaxio, Joan de Casanova o Julià Tallada? Noves dades sobre l'autor del «De potestate papae et concilii generalis» (i obres complementàries), publicat a nom de Juan de Torquemada», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 29, 1978, p. 472. El mes de abril de 1435 lo encontramos en Florencia:

Dimecres a XXVII de abril,

Girona sin que llegara nunca a tomar posesión de su cargo<sup>30</sup> y en 1432 consta como abad ausente de Vilabertrán<sup>31</sup>. Estas dos últimas designaciones tuvieron un carácter meramente nominal, por cuanto había alcanzado el cardenalato con el título de San Sixto el 24 de octubre 1430<sup>32</sup> y residía habitualmente en Italia, desde donde ocasionalmente podía satisfacer los deseos de los miembros de la familia real<sup>33</sup>.

Como lo venía haciendo desde unos años antes, al final de su vida también colaboró en misiones diplomáticas de Alfonso el Magnánimo<sup>34</sup>, que llegó a pensar en él incluso como futuro papa<sup>35</sup>. Poco antes de su muerte en Florencia (†1436), se implicó abiertamente en la cuestión papal, lo que le supuso no pocos sinsabores<sup>36</sup>. Es precisamente el análisis de las obras que escribió en relación con este conflicto y donde su dominio de la eclesiología se manifiesta elocuentemente, lo que ha centrado la atención de los historiadores estos últimos años<sup>37</sup>.

Fray Joan de Casanova, como se ha indicado, pasó a ser confesor del rey en un determinado momento. Desconocemos cuando, pero ya consta como tal en documentos de 1424<sup>38</sup> y 1425<sup>39</sup> y todavía lo era en 1427<sup>40</sup>. Se trataba de un dominico y esa particularidad contrasta con la tradición de la casa real hasta la llegada de la dinastía Trastámara, de contar con confesores de la orden franciscana<sup>41</sup>. El Magnánimo mantendrá a lo largo de su vida ese cambio de rumbo<sup>42</sup>.

Evidentemente, la proximidad al monarca podría justificar por sí misma el encargo de un código suntuoso con el que obsequiarlo. Sin embargo, como descubre la iconografía de la primera miniatura que lo ilustra, es un obispo dominico quien acompaña al rey, y ni aquí ni más adelante se manifiestan las insignias cardenales que le pertenecieron a partir de un determinado momento. Esta evidencia puede ayudarnos a delimitar el margen temporal en el que situar el encargo, sobre cuyo origen los documentos conocidos no dejan lugar a dudas. De acuerdo con el *cursus honorum* de Casanova, la confección del manuscrito podría situarse entre 1424 (año de su nombramiento como obispo de Bassano) y 1430, que corresponde a su designación como cardenal. Indudablemente, esta cronología coincide con el período inicial de actividad de Lleonard Crespi<sup>43</sup>.

entraren los embaxados en la bella ciutat de Florença ab gran honor, car tots los cortesans hisqueren fora la ciutat per acompanyar los dits misatges, e lo cardenal de Sent Sist lo qual era natural de Barcelona, e hera estat confesor del senyor rey, trames hun gran e bel caval [...] Divendres a VII de octubre en lo dit any (1435)

lo cardenal de Sent Sist, qui deien mestre Casanova, qui hera de Barcelona, lo bisbe de Leyda...tots aquests partiren de Florença ab LX cavalcadures, molt ben acompanyats e molt belament a punt per anar en Mila[...]

(*Dieteri del Capellà d'Alfons el Magnànim*, J. Sanchís Sivera

No podemos dejar de lado otro detalle relevante: Casanova pasó por entonces una larga temporada en los territorios de la Corona de Aragón, primero como miembro del séquito de Alfonso el Magnánimo, más adelante como obispo de Elna. En su etapa como confesor debió residir en Valencia, junto al rey, durante el largo período en que éste permaneció en la ciudad y partió con él hacia Barcelona en junio de 1427, puesto que al parecer formaba parte de la comitiva del Magnánimo al entrar en ella<sup>44</sup>.

## Descripción textual e iconográfica del manuscrito

El libro<sup>45</sup> comienza con el calendario (folio 3), que no se ha ilustrado, al que siguen diversas oraciones para la noche y la mañana precedidas por una gran miniatura en la que aparecen arrodillados en un suntuoso interior un rey y un obispo con hábito dominico (folio 14v.). En el folio 29 se localiza una oración para la confesión y a partir del folio 32 hallamos la *Sequentia Evangeliorum*, ante cuyos distintos apartados se sitúa en cada caso la miniatura correspondiente: San Mateo (folio 32), San Marcos (folio 33v.), San Lucas (34v.) y San Juan (35v.), todos ellos sentados ante sus respectivos escritorios. Viene después una oración a santo Tomás de Aquino, ilustrada con la imagen de una capilla presidida por el santo. En el folio 38 comienza el rezo *ad consolationem domini regis pro directione in actu iusticiae*. La miniatura muestra a un rey orando en una cámara de su palacio, acompañado por un dominico que sostiene y señala el libro dispuesto sobre el reclinatorio y por un cisterciense; por detrás de las cortinas que aíslan al grupo hay dos cortesanos de pie. Siguen la *Devota salutatio ad crucifixum* y las *Commemorationes sanctorum in vespris* (folios 44v. y 48). La primera se ilustra de nuevo con la imagen de un rey orando. Lo hace en una capilla abierta presidida por una tabla con un Calvario. Encabeza el inicio del Miserere del folio 67 (al que siguen las oraciones *pro preservatione a populari insultu, pro liberatione ab ostium incursum, pro felice statu regis, pro sanitate recuperanda...*) una gran miniatura que corresponde a la visión que

(ed.), Valencia, 1932, p. 149 y 158).

37. Para una panorámica general sobre los escritos de Joan de Casanova a la que se suma una amplia bibliografía sobre el personaje: M. VILALLONGA, *La literatura llatina a Catalunya al segle XV*, Barcelona, 1993, p. 75-82. J. PERARNAU, *Raphael de Pornaxio...*, p. 457-482. Asimismo, los

trabajos de: L. ROBLES: «El catalán Juan de Casanova, autor de una obra atribuida a Juan de Torquemada», *Studium*, 6, 1966, p. 309-321, trabajo publicado de nuevo en *Ligazas*, I, 1968, p. 231-246. Ídem, «Escritores dominicos de la Corona de Aragón (s. XIII-XV)», *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas de España*, 3, 1971, p. 163-167.

tuvo san Vicente Ferrer en Aviñón y que determinó su dedicación a la prédica, una de las imágenes más originales del libro. La inicial contigua, siguiendo un sistema que a partir de ahora se repetirá otras veces, la preside un rey en oración acompañado por su ángel de la guarda. En el folio 78 se halla la oración *pro intransibibus bellum contra paganos*, encabezada por una de las miniaturas más espectaculares del código: la batalla entre un ejército cristiano y otro musulmán, éste último en fuga.

En el folio 81v. bajo la rúbrica *Liber soliloquiorum sive psalmorum David*, comienza el salterio. Se ilustra con un total de seis miniaturas de gran formato que se complementan con una serie de iniciales figuradas. En éstas últimas se repite seis veces la imagen de David. En un caso está representado de cuerpo entero, sentado y tañendo la viola (folio 82), en los restantes, de medio cuerpo y sosteniendo una filacteria con la inscripción *David profeta* (folios 107, 122, 136, 184v. y 203). Otra de las capitulares ostenta una crucifixión (folio 100v.). Por lo que respecta a las viñetas, su iconografía obedece al contenido del salmo que acompañan. La primera de todas ellas muestra el triunfo de David sobre Goliat (folio 81v.). En el folio contiguo (folio 82) aparece el primer salmo y en el interior de la B del *Beatus Vir* es donde se sitúa el rey anciano tocando la viola, ya mencionado. Toda esta página está enmarcada por una rica orla vegetal que presenta un escudo real en la parte inferior; de sus hojas sobresalen *putti* y animales. El salmo XXVI, *Dominus illuminatio mea*, va precedido por una gran miniatura con la figura de un rey en oración que eleva sus ojos hacia Dios, localizado en la zona alta (folio 106v.). El folio donde comienza el salmo XXXVIII, *Dixi custodiam vias meas*, presenta viñeta e inicial figuradas (folio 122). En la primera, David adopta la figura de un caminante tocado con un sombrero de notables dimensiones. Mientras señala su boca, su mirada se dirige hacia Dios, que sobresale del ángulo superior derecho de la imagen. La capital inmediata, como sucederá en los restantes casos, lo muestra de medio cuerpo, como profeta. El salmo LII, *Dixit insipiens in corde suo* (folio 136v.), se ilustra con la habitual figura del loco, en esta ocasión cabalgando una cabra. Para el salmo LXVIII, *Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam* (folio 151), se ha recurrido a la iconografía usual: David, con el cuerpo medio sumergido en el mar, en las proximidades de la costa, implora a Dios, que le bendice desde lo alto. Sigue el texto del salmo XCVII, *Cantate domino canticum novum* (folio 184v.), para el que se recurre al grupo de eclesiásticos cantando alrededor de un atril, habitual en este contexto. Concluye el salterio con el salmo CIX. La Santísima Trinidad preside la viñeta y, como en los casos anteriores, David de medio cuerpo, la inicial contigua (folio 203).

Entre los folios 239 y 262 se suceden un conjunto de antífonas, oraciones y letanías, éstas últimas según *consuetudinem ordinis fratrum praedicatorum*. También el Oficio de la Virgen responde al uso de los dominicos. Se inicia en el folio 263v. y lo preside una gran miniatura que reproduce una iglesia gótica mendicante. El folio 264 se ilustra con la Presentación en el Templo. Algo más adelante (folio 281v.), hallamos la misa dedicada a la Virgen que está encabezada por una de las imágenes más espectaculares del código. La familia real al completo (el rey, la reina y sus respectivos séquitos) asisten al oficio litúrgico en la capilla del palacio. Un dominico y un cisterciense flanquean al primero. La escena constituye un documento gráfico de excepción, comprendido el órgano que ocupa la inicial contigua: una «S». En el folio 302, encabezando un conjunto de oraciones a la Virgen, reaparece el rey orando a la Virgen, asistido por su ángel custodio. Una miniatura similar acompaña la dedicada a Jesucristo del folio 312. El rey reza ante un altar junto con un dominico y un cisterciense, por encima del cual se sitúa una «nube» en la que podemos distinguir a Jesucristo y, arrodillados a su vera, a la Virgen, san Juan Bautista y a un total de siete santos<sup>46</sup>. La inicial del folio está ocupada por un escudo real. Sigue el *Incipit canticum graduum*, que en el folio 329 incorpora una presentación de María en el templo.

El código acoge, entre los folios 336v. y el 343, los siete gozos de la Virgen, iluminados con su episodio correspondiente: Anunciación (folio 336v.), Nacimiento (folio 337v.), Epifanía (folio 338v.), Resurrección (folio 339v.), Ascensión (folio 340v.), Pentecostés (folio 341v.) y Dormición-Coronación (folio 342v.). Desde el punto de vista compositivo e iconográfico, algunos de estos episodios se han resuelto según fórmulas muy originales y, en algún caso, muy elocuentes de los débitos de sus artifices. Siguen los siete gozos espirituales, en cuyo encabezamiento (folio 344v.) aparece un obispo rezando a la Virgen María, como veremos, probablemente santo Tomás de Canterbury. La capital contigua la preside un rey arrodillado, en oración.

En el folio 346v. del manuscrito comienzan los salmos penitenciales. Se ilustran sólo al comienzo con dos imágenes del rey David. En la miniatura grande está acompañado por dos ángeles; en la inicial, representado de cuerpo entero, toca el arpa. En el folio 361v. se inicia el Oficio de la Pasión, que se prolonga hasta el folio 377. Está decorado con seis miniaturas que corresponden, respectivamente, a Maitines, Prima, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Los episodios representados son el Prendimiento (folio 361v.), los Improperios (folio 363v.), la Crucifixión (folio 366v.), la Muerte de Cristo en la cruz (folio 368v.), el Descendimiento (folio 370v.) y el Santo Entierro (folio 372v.).

38. Entre los meses de julio y octubre, Joan de Casanova, identificado como

in Sacra pagina magistrum, lectorem sacri palatii apostolici et serenissimi domini Aragomem regis confessorum,

aparece en varios documentos barceloneses. Uno de ellos ha sido el que me ha permitido hallar los restantes (Barcelona, Archivo de Protocolos, Pere Puig, Mn. 137/2 sin foliar). Se trata del encargo de dos relicarios. Lo localizó J. M. Madurell, aunque ha permanecido inédito entre otros registros documentales que cedió al archivo de protocolos, hasta su publicación por N. de DALMASES, *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500*, volumen II, Barcelona, 1992, p. 30.

39. El 29 de mayo de ese año, Joan de Casanova, confesor del rey, convidó a la comunidad del convento de predicadores de Huesca. Recordemos que había estudiado en esa casa en 1406. Para el dato: R. M. BLASCO MARTÍNEZ, *Sociología de una comunidad religiosa*, 1219-1516, Zaragoza, 1974, p. 94.

40. Ese año consta que entró con el rey en Barcelona. Cf. *Relación de las fiestas que hizo el convento...*

41. L. FULLANA, «Rescripto de Martín el Humano ordenando perpetuamente que los confesores de la Casa Real de Aragón sean franciscanos. Zaragoza 1 de agosto de 1398», *Archivo Ibero-Americano*, XVI (1921), p. 250-255. A. LÓPEZ, «Confesores de la Familia Real de Aragón», *Archivo Ibero-Americano*, XXVI, 1929, p. 145-240, 289-337.

42. Ya en su época como infante tuvo un confesor de esta orden: Pere Juglar (A. M. ARAGÓ CABAÑAS, «La corte del Infante Don Alfonso (1412-1416)», *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Mallorca, 1955), vol. II, Barcelona, 1970, p. 292). Más adelante, a lo largo de sus años napolitanos, se sucedieron: Juan García, Felip Faiadell, Miguel de Epila y Juan Ferrando (Cf. A. RYDER, *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo* (Oxford, 1976), Valencia, 1987, p. 103 y s.)

43. Véase el apartado que dedicamos al miniaturista.

44. A. GIMÉNEZ SOLER, *Itinerario del rey...*, p. 78-82. F. TORRES AMAT, op. cit., p. 167.

45. El código ha sido descrito tanto por P. BOHIGAS, *El repertori de manuscrits catalans...*, p. 48-52, como por T. de MARINIS, *La Biblioteca...*, vol. II, p. 136-137. Nosotros les seguimos.

46. Véase el comentario que dedicamos a esta solución figurativa en el capítulo que sigue.

47. Recordemos el homónimo y contemporáneo que se conserva en el Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (Ms. 262) y que ha sido estudiado por J. PLANAS, «Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al libro de horas del Archivo Histórico Municipal de Barcelona», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVI, 1991, p. 115-142.

48. Se publican casi todos en: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, docs. 39, 41 a 55 y 57 a 61.

El oficio de difuntos, que comienza en el folio 378v. se ilustra con dos miniaturas. En la primera, la muerte cabalga un buey y persigue con su arco a una comitiva de altos dignatarios entre los que se distingue al papa y a un rey. En la inicial contigua, un oficiante absuelve un sepulcro. En la segunda que encabeza los Maitines (folio 383v.) hallamos un episodio que, como veremos, confirma el carácter documental de muchas de las viñetas. Se trata de la exposición de un cadáver real en el lecho fúnebre, alrededor del cual se sitúan una se-

rie de eclesiásticos, el papa entre ellos. Al monarca lo identifica una inscripción que destaca claramente por haberse realizado en color blanco: *Rex Ferdinandum*.

Concluye el códice con el Oficio del Santo Espíritu, ilustrado en el folio 407v. con un tema habitual en este contexto: el Bautismo de Cristo. En la inicial hallamos una nueva imagen del rey en oración. A partir de este punto se interrumpen las miniaturas, aunque tras el folio 411v. se suceden una serie de oraciones con las que acaba el libro.

El manuscrito, un salterio libro de horas según una fórmula que conoce entonces un cierto auge en los territorios de la Corona de Aragón<sup>47</sup>, comprende un total de tres miniaturas historiadas a página entera, situadas respectivamente al inicio de los evangelios (folio 14v.), del salterio (folio 81v.) y la última dentro de este mismo capítulo (folio 106v.). Las viñetas de tamaño mediano suman un total de treinta y siete y las capitales figuradas diecinueve. Hay, además, una serie de ricas orlas que presentan hojas exuberantes por las que trepan y asoman *putti* o se posan animales. Se trata de un códice rico en el que se ha empleado profusamente el oro y que, dadas ciertas divergencias estilísticas, tiene que ser considerado más que la obra personal de quien aparece reconocido como artífice del mismo en la documentación, el valenciano Lleonard Crespí, el resultado de la colaboración de un equipo dirigido por él.

## Lleonard Crespí y los valencianismos del códice

Tras la interrupción de los trabajos derivada del fallecimiento del promotor, el manuscrito se concluyó en 1443. No sólo avalan esta cronología los documentos conocidos, sino también una inscripción que figura en el mismo códice, como lo han venido subrayando aquéllos que se han ocupado de él. Por lo que respecta a los primeros, se trata de más de una veintena de instrumentos que abarcan desde octubre de 1437 hasta mayo de 1443<sup>48</sup>, en los que se constata un antes y un después del fallecimiento de Joan de Casanova. Cuando esto sucedió, el libro no estaba terminado y tomó la decisión de impulsar su conclusión el baile general de Valencia en nombre del rey. Se ignora cuanto de avanzado estaba el proyecto, pero no debemos olvidar que si todo lo hecho sirvió como garantía del préstamo de 62 florines de oro, no sería poco. En todo caso, y como veremos oportunamente, no deja de ser significativo que Domènec Crespí y uno de sus hijos retuvieran el libro como prenda, y que más tarde, al reiniciarse las labores de iluminación, éstas corrieran a cargo de Lleonard, otro miembro de la familia.



Figura 2. Oficio de Vísperas en una iglesia dominica. En el exterior de la fachada, a la derecha, se sitúa una lauda fundacional donde se lee: Anno M.CCC.XXX.XII CRESPI. (fol. 263v).



Una vez resuelto el problema de la deuda, se completó la ilustración del libro entre el mes de junio de 1439 y el 19 de diciembre de 1442, aproximadamente<sup>49</sup>. Si la fecha inicial remite al primer pago conocido, la segunda lo hace al finiquito. Éste último coincide, además, con la inscripción que figura en el folio 263v. Advertida por todos, se ha pasado por alto que se trata de una firma autógrafa del miniaturista, no exenta de ingenio. Aprovechando el exterior de una iglesia, se ha colocado a la derecha de la puerta de entrada lo que equivale a una lauda fundacional donde se lee: *Anno M. CCC. XXX. XII. Crespi*. Es bien escueto, pero por extensión y desarrollo responde fielmente a lo que era usual en este contexto (figura 2).

En todos los documentos relativos al códice, nada se dice sobre el texto. Quizá pueda deducirse que en 1437 estaba ya concluido, y apoya esta interpretación tanto el hecho que el libro se utilizara como garantía de una importante cantidad de dinero, como la propia organización del mismo, todo hace pensar que resultado de un programa ideado especialmente por Joan de Casanova para el rey Alfonso.

Aunque la documentación de que disponemos es considerable, son más abundantes los datos relativos a la encuadernación del libro y a su preparación para el largo viaje, que los referidos explícitamente a su ilustración. Del total, sólo siete se refieren a ella y en todos aparece Leonard Crespi, que cobró por el encargo un total de 2.200 sueldos. Sin embargo, una atenta revisión del manuscrito delata la presencia de más de una mano en su ejecución, aunque las diferencias sean muy leves. Cuando Leonard se hace cargo de la conclusión del libro de horas es ya un artista consolidado, que, además, está vinculado familiarmente a otros artífices de este mismo campo. Recordemos, por ejemplo, al Pere Crespi documentado entre 1402 y 1438 que trabajó, entre otros, para el papa y para Alfonso el Magnánimo<sup>50</sup>; a Domènec Crespi, su padre, que ha monopolizado algunos encargos importantes con anterioridad<sup>51</sup>; a Domènec Atzuara, quizá el mismo que aparece documentado activo en Barcelona unos años antes y casado con su hermana Bartomeua<sup>52</sup>, y a otros miembros de la familia que se dedican también a esta actividad o a labores afines como la encuadernación<sup>53</sup>. Dadas las circunstancias, es factible pensar en la existencia de un taller dirigido por Leonard, a partir del cual podrían explicarse las variantes estilísticas que se detectan en la decoración del libro que estudiamos.

Tanto desde el punto de vista ornamental como del iconográfico, el valencianismo de las miniaturas es incontestable. Aunque sospechamos, como se verá, que muchos de sus rasgos originales son fruto de la colaboración del miniaturista y del promotor del códice, el cardenal Casanova, es indudable que el primero se plegó a la idea de con-

feccionar un libro acomodado a su destinatario y cuidó, por ello, hasta sus más mínimos detalles. Puede incluso que persiguiera con especial interés agrandar al rey, con el fin de obtener nuevos encargos. Si era así, logró sus objetivos, pues consta que con posterioridad ilustró otros códices importantes con destino a la biblioteca napolitana.

Los rasgos vernáculos de las miniaturas ya se han remarcado con anterioridad, aunque sin agotar todas las posibilidades. Nos parece importante retornar la cuestión, dado que este aspecto es uno de los más originales del manuscrito. Amparo Villalba Dávalos ya constató el papel de la cerámica valenciana en los pavimentos que se representan, singularmente los que corresponden a estancias del palacio real (folios 14v., 312, 383v., 44v., 302, 38), así como la fiel reproducción de un búcaro destinado a contener albahaca en la escena de la Anunciación (folio 336v.); sugirió también que una de las imágenes de ciudad (folio 67v.) podía haberse inspirado en Valencia; que la arquitectura que sirve de fondo a una de las miniaturas (folio 106v.) reproduce el tipo de puerta de muralla presente también en ella (la de Serranos, por ejemplo) y, en esta misma línea, que la capilla de una de las viñetas (folio 263v.) podía reflejar la del convento de la orden de predicadores en Valencia; advirtió caracteres arábigos o hebraicos en el rollo de San Marcos (folio 33v.); remarcó los débitos de la batalla entre el ejército musulmán y el cristiano respecto a la escena homónima del retablo del Centenar de la Ploma, ahora en el Victoria and Albert Museum de Londres (folio 78), y los evidenciados por la escena de la Ascensión respecto a ciertas imágenes evocadas por san Vicente Ferrer en sus sermones (folio 340v.)<sup>54</sup>.

Acrecientan el carácter documental del manuscrito otros detalles. Es el caso de los naranjos que descubrimos al fondo de la miniatura presidida por el rey en oración (folio 302), o de los paisajes que van surgiendo aquí y allá. A pesar de su convencionalismo, y contrariamente a otras opiniones, nos parecen muy levantinos. Se representan montes áridos y plagados de castillos encajados en sus cumbres (folios 44v., 67v., 151, 378v.).

Las arquitecturas responden siempre a modelos vernáculos. Es el caso de la iglesia dominica (folio 263v.). Adopta fielmente la tipología mendicante; a lo largo de la nave se sitúan capillas entre los cortafuertes, aisladas mediante rejas. También es propio del gótico autóctono la puerta de muralla ante la que aparece de espaldas el rey David, en oración (folio 106v.). Destacan en ella unas ventanas geminadas que corresponden a las que se realizaron seriamente en Girona desde comienzos del siglo XIV y que se exportaron a todos los territorios de la Corona de Aragón, comprendida la ciudad de Valencia<sup>55</sup>. Confeccionadas en caliza numulítica de un color gris azulado, el miniaturis-

A éstos hay que sumar, por ahora, los incluidos en los estudios de Alós y Roca Traver referenciados en las notas 4 y 19.

49. Se le paga todavía una cantidad el 16 de abril de 1443 por el dorado de los cantos. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 232, doc. 54.

50. Se publican noticias sobre el miniaturista en los trabajos citados en la nota que sigue. A las conocidas puede añadirse la referencia a: *Petro Crespi illuminatori librorum domini nostri papi*, activo en la Peñíscola papal en 1413 (Cf. J. PERARNAU, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal: III Scriptoros (Illuminators) librotum domini nostri Pape» a Peñíscola, 1411-1413», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 6, 1987, p. 308, nota 5, p. 309).

51. Para estos miniaturistas: F. ALMARCHE VÁZQUEZ, «Leonart y Domingo Crespi, miniaturistas valencianos del s. xv», *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, p. 14-22. A. VILLALBA DÁVALOS, «Los comienzos de la miniatura valenciana. Domingo Crespi», *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, p. 23-37. Nuevos datos sobre Leonard y Miquel Crespi en: M<sup>a</sup> M. CÀRCEL ORTÍ, «Vida y urbanismo en la Valencia del siglo XV», *Miscel·lània d'Estudis Medievals*, 6, 1992, registros 239, 1182, 1202, 1348.

52. La posible identificación de este miniaturista que trabaja en Barcelona, con el que aparece emparentado posteriormente con los Crespi en Valencia, la sugirió en dos trabajos P. BOHIGAS, «La obra del Maestro del «Liber Instrumentorum» de la catedral de Valencia», en: *Martínez Ferrando. Archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Madrid, 1968, p. 62, nota 19. Del mismo: «Analogías entre las obras de los miniaturistas del temps del rei Martí i les del Mestre del Liber Instrumentorum de la catedral de València, seguides d'algunes indicacions codicològiques», *Primer congrés de Història del País Valencià*, vol. II, València, 1980, p. 698-699.

53. A las noticias reunidas por A. Villalba hay que añadir las publicadas un año después de la aparición de su libro por L. CERVERO GOMIS, «Pintores valencianos, su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, 1965, p. 25.

54. Para todas estas observaciones: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 109 y s.

55. F. ESPAÑOL BERTRAN, «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)», en: *L'artista artesà medieval a la Corona d'Aragó*, J. YARZA, F. FITÉ ed. (Lleida, 1998), Lleida, 1999, p. 77-127.



Figura 3.  
El rey David (¿Alfonso el Magnánimo?) en oración (fol. 106v)

56. *Ibidem*, p. 93-94, nota 81.

57. Es el caso de ciertos claustros de palacios abaciales, como el que existió en el monasterio de Valldigna, por ejemplo. *Ibidem*, p. 97.

58. Remitimos a las figuras 305 y 351 del repertorio reunido por J. GUDIOL, S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986.

59. No hay que olvidar la importancia que tuvo la artesanía del esparto en la Valencia medieval y que una de sus realizaciones (las esteras) acabó siendo

un producto destacado entre los destinados a la exportación.

60. Así lo confirma el inventario comenzado en Barcelona en 1412. Véase: E. GONZÁLEZ HURTEBISE, *Inventario de los bienes muebles de Alfonso V...*, números de catálogo 94, 96, 168, 169, 170, 171 referidos a plumeros para bacinete, confeccionados con plumas (en algún caso de avestruz) de color negro, blanco o rojo.

61. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 121-122. No creemos, sin embargo, que tal rareza deba adscribirse al promotor Juan de Casanova.

62. Sant Vicenç FERRER, *Sermons*, vol. I, Barcelona, 1932, reprinted. Barcelona, 1971. Expresa esta idea en varios sermones relacionados con la fiesta de la Ascensión. El primero en el que habla de ella corresponde al del día (p. 33), el segundo, al de la feria VI (p. 36-37) y el tercero, al sábado posterior a la Ascensión (p. 49).

63. Sor Isabel de VILLENA, *Vita Christi*, Valencia, 1980 (facsimilar de la primera edición: Valencia, 1497) capítulo CCLVIII:

Com lo senyor presa benedictio de la sua mare sen puja al

ta ha reflejado fielmente el contraste cromático resultante con respecto al muro donde se insieren, ya que al ser éste de mampostería incorpora un revoque como acabado final (figura 3). La ventana gerundense reaparece en otra ocasión (folio 14v.), en este caso formando parte de la cámara privada del monarca en el palacio real<sup>56</sup>, y puede que corresponda a un pequeño claustro o mejor a una *loggia* construida con elementos tallados en este mismo material, lo que se reproduce como fondo de escena en otro caso (folio 38)<sup>57</sup>. Dos de las miniaturas incorporan atarazanas (folios 67v., 151) y no hay duda que el modelo es el utilizado contemporáneamente en los distintos dominios de la Corona: salas rectangulares con cubiertas de madera a doble vertiente apoyadas sobre arcos diafragma.

En lo que concierne al mobiliario litúrgico, los retablos pictóricos que se reproducen obedecen a prototipos que circulan por entonces en Valencia. Éste podría ser el caso del dedicado a la Virgen que preside la capilla real (folio 281v.), idéntico en su estructura a los dos que figuran en el trascoro de la iglesia dominica, a ambos lados de la puerta de entrada. En cambio, diverge de estos tres, el principal de la iglesia de los predicadores que responde a una fórmula que, a pesar de haber tenido menor difusión que el anterior, cuenta sin embargo con paralelos conocidos<sup>58</sup>. En lo concerniente a las esculturas, es evidente que la Virgen que preside la fachada de la misma iglesia se emparenta con modelos introducidos en la Corona de Aragón en torno a 1400, coincidiendo con el gótico internacional.

Si nos centramos en la indumentaria, las sandalias de esparto que calza David en la escena de su triunfo sobre Goliat (folio 81v.) son un directo exponente de las labores del artesanado local contemporáneo<sup>59</sup>. Sin alejarnos de este contexto, las vestiduras que luce el monarca en distintas ocasiones responden también muy de cerca a los dictados de la moda de principios del xv y puede incluso que sean resultado directo de la observación, por parte del miniaturista, de sus usos particulares. Las largas estancias valencianas del Magnánimo podrían justificarlo, al igual que servirían para entender la proximidad al natural de las imágenes del rey repartidas a lo largo del códice. En este sentido, hay que remarcar que incluso para el alto plumero que adorna el bacinete real en la escena de la batalla con los musulmanes (folio 78), puede invocarse una base histórica. Según informan los inventarios de sus bienes, poseía varios ejemplares confeccionados con plumas exóticas y de colorido caprichoso<sup>60</sup>.

Otro particularismo, en este caso iconográfico, revela de nuevo el peso de lo valenciano. La singularidad de la Ascensión de Cristo a los cielos ya fue advertida en su momento por Amparo

Villalba, que invocó un texto de san Vicente Ferrer para confirmar la difusión de esa idea en los años previos a la ejecución del libro<sup>61</sup>. La imagen es absolutamente excepcional. La Virgen y los Apóstoles observan como Cristo se eleva. Está colocado sobre una nube y le flanquean varios personajes del Antiguo Testamento a quienes acaba de rescatar del infierno. Como afirma Vicente Ferrer en uno de sus sermones: «no se'n muntà tot sols mas bé acompanyat», y en otro:

Aprés [Cristo] devallà a paraís terrenal, lla on eren totes les santes ànimes, com allí les meté Jesuchrist aprés la sua resurrecció, e axí se'n muntà alt al cel ab aquells<sup>62</sup>.

Indudablemente, se trata de la fuente textual que justifica la fórmula iconográfica adoptada en el códice, una idea en la que volverá a insistir años después, y también en contexto valenciano, sor Isabel de Villena:

[...] e axi ordenant son viatge tota la excellent companyia de sancts pares e angels qui havien anar ab sa magestat foren a punct en singular orde e mana lo senyor que lo venerable pare Adam anas molt prop de sa magestat [...]<sup>63</sup>.

A pesar de su originalidad, como sucede en el caso de otras variantes de la Ascensión, el vehículo es también una nube<sup>64</sup>. Dada la apariencia del grupo humano sobre ella, puede que el miniaturista se haya inspirado en una tramoya aérea contemporánea, el ingenio que las fuentes denominan «nube»<sup>65</sup>. Por este medio descendían y ascendían los actores en ciertas representaciones paralitúrgicas y su uso ya está documentado en Zaragoza en las coronaciones de Martín el Humano (1399) y Fernando de Antequera (1414) y también en Valencia el año 1402, con motivo de la entrada real del primero<sup>66</sup>. En el manuscrito no es la única vez que se recurre a este soporte como lugar en el que instalar a varios personajes. La miniatura del folio 312r. presenta al rey en oración frente a un altar, por encima del cual se sitúa de nuevo una «nube» con la Virgen y otros personajes dispuestos sobre ella (figura 4).

Si muchas de las composiciones que ilustran el códice parecen haberse creado *ex professo*, también es cierto que para otras el miniaturista se sirvió de la cultura figurativa imperante en la Valencia gótica, o, en términos más generales, en los territorios de la Corona<sup>67</sup>. El cotejo de ciertas imágenes con realizaciones de Marçal de Sax, probable artífice del magnífico retablo del Centenar de la Ploma, o con las de Pere Nicolau, por ejemplo, lo pone de manifiesto. Estos débitos se manifiestan en especial en los ciclos iconográficos más recurrentes: en los episodios que ilus-



Figura 4.  
El rey acompañado por su confesor dominico y por su capellán cisterciense reza ante un altar (fol. 312r).

cl ab tots los sancts pares ab gran triumpho e gloria [...]

64. M. SCHAPIRO, «La imagen de Cristo desapareciendo. La Ascensión en el arte inglés en torno al año 1000», recogido en: Ídem, *Estudios de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987 (1943), p. 241-259.

65. Sobres estos artilugios (que aún perviven en Valencia) y su relación con los dramas sacros medievales: F. MASSIP BONET, *La ilusión de Icaro: un desafío a los dioses*, Madrid, 1997, p. 57-62

(referido particularmente a la Ascensión). Hay otras referencias dentro del texto y son muy ilustrativos los documentos reunidos en el apéndice.

66. T. FERRER, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en: R. BELTRAN, J. L. CANET, J. L. SIRERA, *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia 1992, p. 307-322, especialmente p. 318 y s.

67. En el caso de la Pentecostés (folio 341v.), la posición que adopta el grupo con los apóstoles

arrodillados en torno a la Virgen es similar a la que descubrimos en una tabla atribuida a Joan Mates que se custodia ahora en el Städel Art Institut. Se reproduce en: R. ALCOY, M. M. MIRET, *Joan Mates pintor del gòtic internacional*, s.l. s.a., p. 189). Incluso coinciden ambas composiciones en la presencia, en la zona alta, junto a la paloma del Espíritu Santo, de la figura de Dios-Padre. Otros ejemplos de esta disposición, aunque se interpretan como más tardíos, en: J. H. MARROW, *As horas de Margarida de Cleves*, Lisboa, 1995, figs. 22, 23.

tran los gozos de la Virgen o en el ciclo consagrado a la Pasión<sup>68</sup> (aunque alguno denota otro género de filiación)<sup>69</sup>, pero también en una de las miniaturas más ambiciosas del códice: la batalla contra los musulmanes que analizaremos en el siguiente apartado.

No es ésta, sin embargo, la única vía de inspiración. Por caminos que no podemos precisar por el momento, Lleonard Crespí toma préstamos de fórmulas que se han utilizado unos años antes en el Breviario de Martín el Humano (Paris, BN, Ms.

Rothschild 2529)<sup>70</sup>, o manifiesta puntuales coincidencias iconográficas respecto al salterio y libro de horas asignado a la mano del pintor Bernat Martorell (Barcelona, AHCB, Ms. A-398) y fechado con anterioridad a 1444<sup>71</sup>; por vías desconocidas por el momento, también parece familiarizado con variantes compositivas o iconográficas que forman parte del patrimonio de los miniaturistas activos en el norte de Francia o en Italia en torno a 1400, desde donde han llegado hasta los territorios de la Corona. Sucede así con las miniaturas que acompañan el salterio, perfectamente parangonables desde el punto de vista compositivo e iconográfico con las soluciones adoptadas en la gran miniatura francesa del entorno del 1400, al igual que la presentación de los evangelistas atareados en sus escritorios, o las distintas imágenes de David de medio cuerpo que decoran las capitales que encabezan los salmos<sup>72</sup>.

Quizá uno de los rasgos más originales del libro radique en la ilustración del salmo LII. Habitualmente se muestra al loco de pie, vestido con harapos y despeinado<sup>73</sup>. Como complemento de su perfil brutal, el personaje acostumbra a sostener un garrote que a veces adopta una forma más elaborada: el cetro de bufón o «marotte»<sup>74</sup>. En el manuscrito que analizamos, el personaje viste según los imperativos de la indumentaria tradicional, incluido este cetro y, al igual que en un manuscrito cuatrocentista italiano, atribuido a Antonio de Chirico, cubre su cabeza con un capirote<sup>75</sup>. Lo más singular es que cabalga una cabra, particularidad que incrementa su carácter negativo, dada la tradicional asociación del cabrón al vicio de la lujuria<sup>76</sup> y, en otro contexto, a la imagen de la Mala Sinagoga<sup>77</sup>.

También tienen interés las dos miniaturas que acompañan el Oficio de Difuntos, una de las cuales se analizará en el capítulo que sigue. La que ilustra el folio 378v. es una escena excepcional en el contexto peninsular (figura 5). La Muerte cabalgando un toro y armada con un arco, persigue con sus flechas a un grupo del que forman parte el papa y un rey que se dirige hacia la derecha<sup>78</sup>. Se trata de una fórmula que tendrá una gran difusión tanto en Francia como en Italia a lo largo del siglo xv<sup>79</sup> y que dará pie a una variante de excepción: la muerte cabalgando un unicornio de Jean Colombe que se incorpora a las Muy Ricas Horas del duque de Berry (folio 86v.). En nuestro caso, la muerte se toca con un capirote que no deja de recordar el que era propio de los condenados por herejía, según lo advertimos en la conocida tabla de Pedro Berruguete del Museo del Prado y en una miniatura española de finales del siglo xv que ilustraba probablemente un antifonario. Se trata, en este último caso, de un juicio final en el que los condenados van tocados con este género de birrete<sup>80</sup>.



Figura 5. Oficio de Difuntos. La muerte cabalgando un buey dispara su arco contra el Papa y un rey. En la capital conguia, absolución de un ataúd (fol. 378v).

68. Respecto a los gozos marianos, la Anunciación con la que se inaugura el ciclo (A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, fig. 65), obedece a un modelo ampliamente divulgado a partir de Melchior Broederlam (Museo de Dijon), (D. M. ROBB, «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries», *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, p. 496, fig. 496) que se sigue en un dibujo de los Uffizi de Florencia atribuido a Jacques Coene (folio 2275). Lo reproduce M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, 1987, vol. II, fig. 376, y que tiene en la Corona de Aragón un testimonio de excepción: el tapiz de la Anunciación de la catedral de Tarragona, ahora en el Metropolitan Museum of Nueva York (E. PANOFKY, *Les primitifs flamands*, París, 1992 (Harvard, 1971), fig. 130). En el retablo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Pere Nicolau emplea un esquema similar (M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...*, vol. II, fig. 289), y la coincidencia es importante por cuanto se trata de un artifice cuya obra va a servirnos de referencia para otras muchas composiciones del manuscrito. En él, el ángel, de rodillas y provisto de una larga filacteria, con su brazo derecho elevado al modo del de las escenas homónimas de las Pequeñas Horas del Duque de Berry (folios 22 y 141v.), se sitúa a la izquierda, mientras que María, cobijada por una construcción abierta al exterior, ocupa la zona derecha. El fondo se resuelve con un reticulado al que se volverá en otras muchas ocasiones a lo largo del manuscrito. Las coincidencias con las realizaciones de Pere Nicolau se repiten en el caso del Nacimiento y la Epifanía (reproduce las miniaturas: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, figs. 66-67), aunque en este caso sirva como referente tanto el retablo custodiado en Bilbao (M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...*, vol. II, fig. 288), como de Sarrion (M. T. VICENÇ, *Iconografía Assumpcionista*, Valencia, 1986, portada) y el destruido de Albentosa (M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...*, vol. II, fig. 294). A pesar de que en el Nacimiento el manuscrito invierte la composición pictórica, las concomitancias existen, incluso se detectan coincidencias con respecto a la arquitectura que cobija la escena, tras la cual se prolonga un paisaje montuoso. Ocurre otro tanto con la Resurrección de Cristo (A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, fig. 68). En este caso, el recurso a un esquema común es incluso más notorio. En las tres versiones del tema que hallamos en la obra de Nicolau (para el retablo de Bil-

bao: M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...* vol. II, fig. 286 para el de Albentosa (Ibidem, fig. 406); para el de Sarrion M. T. VICENÇ, op. cit., portada), Cristo siempre se presenta incorporado sobre un sarcófago cerrado, sosteniendo con la mano izquierda la banderola triunfante y bendiciendo con la derecha. El sarcófago se ve frontalmente y a su alrededor se sitúan los soldados dormidos, dos en primer término a ambos extremos del arca. En la miniatura, por detrás de la escena surge un paisaje montuoso en el que se advierte (a la derecha) un castillo. Se trata de la misma «presencia» arquitectónica que detectamos en el episodio del retablo de Bilbao, aunque aquí en el lado opuesto. Para otros episodios del mismo ciclo, como la Crucifixión, la obra de Pere Nicolau deja de ser punto de referencia, pero ciertos elementos presentes ya en obras emparentadas con la tradición italianizante en Valencia (Crucifixión de la iglesia de Collado, reproducida en: M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...*, vol. II, fig. 134) que hacen suyos Miguel Alcañiz y otros maestros anónimos del gótico internacional, proporcionan puntos de contacto elocuentes. Son evidentes, por ejemplo, los parentescos existentes entre los tres crucificados de la miniatura y los de la tabla central del retablo de la Santa Cruz (Valencia, Museo San Carlos) (Ibidem, fig. 127), y las homónimas de la colección Aubry de París (Ibidem, fig. 135) e iglesia de Vall de Almonacid (Ibidem, fig. 136). La única variante que introduce el miniaturista en relación con los ejemplos citados afecta al ladrón situado a nuestra derecha, encarado aquí en esta misma dirección, disposición idéntica a la que adopta en el caso de la tabla valenciana del Carnegie Institute de Pittsburg (Ibidem, fig. 118). En cambio, para la abigarrada solución de la zona baja con las Marías, Juan y los soldados que se juegan las vestiduras, en un primer término, la soberbia tabla del Museo de San Carlos vuelve a ser el obligado horizonte (Ibidem, fig. 127).

69. Puede ser el caso de Jesús ante Pilatos, donde uno y otro aparecen sentados, escena para la que en el ámbito de la Corona de Aragón sólo hallamos un paralelo en las pinturas murales del convento de Pedralbes, pero que encontramos tanto en el episodio homónimo de la Maesta de Duccio como un libro de horas custodiado en Londres (British Library Add. MS 50005, folio 98v.) que reproduce: H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979, fig. 56, y en el misal del Cardenal

Bertrand de Deux de Niccolò da Bologna (Vat. Lat. 2639, folio 3v.). Véase: E. CASSEE, *The misal of cardinal Bertrand de Deux*, Florencia, 1980, fig. 70.

70. Es el caso de la Dormición-Coronación de la Virgen. Reproducen la miniatura que analizamos tanto: M. T. VICENÇ, op. cit., p. 60, como A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, fig. 71. La escena homónima del breviario de Martín el Humano (folio 369) la incluye M. T. VICENÇ, op. cit., p. 53. El cotejo de ambas imágenes pone de relieve significativas coincidencias en lo que corresponde exclusivamente a la Dormición, que pueden hacerse extensivas en algunos detalles a la tabla con el mismo episodio del Museo de Filadelfia, que viene siendo atribuida a Marçal de Sax (la reproduce: J. van WAADENOIJEN, *Stamina e il gotico internazionale a Firenze*, Florencia, 1982, fig. 51). Respecto a las dos primeras imágenes citadas, nótese que los dos apóstoles situados a la izquierda y en primer plano reproducen con exactitud actitudes y postura y ocurre lo propio con el que se halla contiguo a ellos, más a la derecha; también la posición y el gesto de san Juan, por detrás de la cabecera de la cama, o la idea de la preparación del incensario, en un caso reducido a un apóstol (breviario), en otro, resultado de la colaboración de varios, está en esta misma línea. Los contactos entre el breviario del rey Martín y el mundo de los Crespi no se limitan a lo que acabamos de remarcar. La lapidación de San Esteban del libro real, por ejemplo (folio 293 v.), (se reproduce en: J. PORCHER, *Le Breviaire de Martin d'Aragón*, París, s.a.), reaparece en un cantoral que ilustró el miniaturista para la catedral de Valencia (Ms. 118, folio 1r.). Se reproduce éste último en: A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, fig. 84.

71. Las remarca para la imagen de David caminante, sobre todo: J. PLANAS, *Bernat Martorell y la iluminación del libro...*, p. 132. Otros elementos de relación en p. 133 y 134.

72. Son significativas las coincidencias compositivas entre la Crucifixión del folio 366v. y la miniatura homónima de las grandes horas del duque de Berry (folio 74). Hallamos parentescos tanto en la disposición de Cristo sobre la cruz, en la posición de quienes lo están atando a ella, como en la figura del ladrón situado a la izquierda que va subiendo hacia la cruz por medio de una escalera y aparece encarado hacia el espectador etc. Para la reproducción, véase: M. THOMAS, *Les grandes heures de Jean de France, Duc de Berry*, París, 1971, p. 84. También lo son los «tipos» adop-

tados para los profetas que presiden las letras capitales del salterio. Son significativas las coincidencias (vientre abultado, tocados sobre las cabezas, fisonomías...) que pueden advertirse con respecto a los «tipos» que descubrimos, tanto en las realizaciones de los hermanos Limburg, como en las del «Maestro de Rohan». Remitimos al repertorio reunido por: M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry*, Londres-Nueva York, 1967-1974 (5 vols.).

73. Para la iconografía del *stultus*: F. GARNIER, «La conception de la folie d'après l'icographie médiévale du psaume Dixit insipiens: Études sur la sensibilité du Moyen Age», en: *Actes du 102 Congrès national des sociétés savantes*, París, 1979, p. 215-222. Sobre el tema, también: M. ASSIRELLI, «L'immagine dello "stolto" nel salmo 52», en: *Il codice miniato. Atti del III Congresso si storia della miniatura*, Florencia, 1992, p. 19-34.

74. Sobre la «marotte»: W. WILLEFORD, *The Fool and His Scepter*, Northwestern, 1972. M. LEVER, *Le sceptre et la marotte*, París, 1983, p. 37 y s. hacia 1350 en la decoración marginal de un salterio de Wurzburg. Ph. MENARD, «Les emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII-XIII-XIV siècles)», en: *Farai Chansoneta novele, Hommage a Jean-Charles Payen*, Caen, 1989, p. 253-265. Para la *marotte* que sugiere agresividad y violencia desatada, véase especialmente p. 262 y s.

75. Lo reproduce P. TOESCA, *Miniature di una collezione veneziana*, Venecia, 1958, tavola CXCVIII. En la Corona de Aragón conocemos un nuevo ejemplo de loco con capirote en la cabeza (de la primera mitad del siglo XIV): el del folio 266v. del breviario de Gastón de Montcada, que se custodia en Huesca (s. XIV).

76. Sobre los siete pecados capitales asociados a animales, véanse los estudios de M. VINCENT-CASSY, «Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XVe siècle», en: X. BARRAL (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (Rennes, 1983), vol. III, París, 1990, p. 461-487, sobre la incidencia del cabrón como acompañante de la lujuria p. 473 y s. También: W. M. VOELKLE, «Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones», en: *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honor of Edith Porada*, Mainz on Rhine, 1987, p. 101-114. La cabalgata de los pecados capitales y la asociación de uno

de ellos al cabrón era conocida durante el siglo XV en el contexto de la Corona de Aragón. Lo confirman los restos conservados en el muro occidental de la iglesia de San Miguel, aneja a la catedral de la Seu d'Urgell e inéditos hasta ahora según nuestras noticias, y las pinturas procedentes de San Miguel de Sieso, custodiadas en el Museo de Jaca. Éstas últimas reproducidas en: M. C. LACARRA, *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Gante, 1993, p. 116.

77. La imagen forma parte de una crucifixión tipológica cuyo esquema ya está presente en el «Hortus Deliciarum», aunque en ese caso la Sinagoga cabalga un asno. Por el contrario, Giovanni da Modena en la crucifixión de la capilla de San Jorge, de la catedral de San Petronio de Bolonia, representa a la Mala Sinagoga cabalgando un cabrón, por oposición a la Bona Ecclesia, que lo hace sobre un toro alado. Para la reproducción: *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. I, Milán, 1987, fig. 303, p. 230. Sobre este género de crucifixión tipológica, también: M. R. MONTIANI BENSI, «L'Iconografia della Croce vivente in ambito emiliano e ferrarese», *Musei ferraresi. Bollettino annuale*, 1983-1984, 13-14, p. 161-162.

78. Para la iconografía macabra en contexto hispano, véase: F. ESPAÑOL, *Lo macabro en el arte medieval hispano*, Madrid, 1993.

79. Su origen parece estar en el jinete apocalíptico altomedieval que encarna a la muerte, de ahí que en testimonios macabros más antiguos y ya como tema aislado, la muerte cabalque un caballo. Así lo vemos en el Sacro Speco de Subiaco, en el Triunfo de la Muerte de Palermo, o en una conocida miniatura de Giovanni di Paolo (Siena, Bibl. Comunale ms. G.L.8, c. 164r). Reúne un repertorio de imágenes muy elocuentes: R. VAN MARLE, *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, La Haya, 1931, (reprt. Nueva York, 1971), vol. II, p. 369 y s. Sobre el tema de la muerte cabalgando un bucy, véase más específicamente: A. de LABORDE, *La mort chevauchant un boeuf; origine de cette illustration de l'office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XVe siècle*, París, 1923. Asimismo: B. ROY, «Amour, Fortune et Mort. La danse des trois aveugles», en: *Le sentiment de la mort au Moyen Age*, Montreal-Quebec, 1979, p. 119-137. Del mismo autor: «Images de mort», en: *Le sentiment...*, p. 277-279.

80. Reproducido en: Y. ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de Dijon*, París, 1991, número 318 del catálogo, p. CXXXIII.

81. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 105, 109. Sobre la identificación del promotor del códice otras referencias en p. 102-103.

82. *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, J. de MATA CARRIAZO (ed.) Madrid, 1940, p. 171:

Y despues quel dicho señor Condestable era partido de su palacio, luego encontiente dos paños de verdes praderías, uno a la una parte de la dicha puerta de su posada et otro a la otra, por conpás puestos se colgavan [...]

El texto transcrito es algo posterior al reinado del Magnánimo (1464), pero interesa por razones terminológicas. Aunque se ha especulado sobre la posibilidad que el que denominamos «tapiz» de la miniatura comentada fuera un *drap de pinzell*, una cortina pintada (Cf. M. FALOMIR, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 219-220), no compartimos esas dudas. El Magnánimo, como lo prueba abundantemente la documentación, apreciaba los tapices, pero éste no sería un argumento a favor de una u otra alternativa. Sin embargo, dado que se trata del interior de una cámara real, lo más razonable es considerar que el confort y el lujo se expresan en ella mediante las manufacturas más adecuadas al rango del usuario, y la cortina pintada no deja de ser una suerte de tapiz económico.

83. Sobre este tema, véanse los comentarios de: A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», *Goya*, 131, 1976, p. 287-291. Ídem, *Las miniaturas del cancionero de Marcuello*, Madrid, 1995, p. 404-409.

84. Por lo general, se trate de laicos o eclesiásticos, los «donantes» de libros, cuando los presentan a sus destinatarios, aparecen habitualmente arrodillados ante ellos.

85. En la primera, un rey, con una puerta de ciudad a su espalda, reza arrodillado en lo que puede corresponder a un reclinatorio. En la segunda, un personaje imberbe, vestido y tocado según la moda contemporánea (véase el rey de los folios 378v. o de la capital en el folio 67v.), avanza por un camino y sólo el gesto de señalar su boca le distingue como David.

86. B. ROUX, *Les dialogues de Salmon et Charles VI*, Ginebra, 1998, p. 121-122, fig. 32.

87. Sobre este punto, véase el capítulo dedicado a David en: F. O. BUTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlín, 1983, p. 190 y s. Sobre David desde otras perspectivas: H. STEGER, *David Rex et Propheta*, Nuremberg, 1961, especialmente p. 125-132. H. L. KESSLER, «David rex et propheta», en: Ídem, *The Illustrated Bibles from Tours* («Studies in

## Las imágenes del rey devoto

La serie de miniaturas del manuscrito comienza con una ilustración a toda página (folio 14v.), presidida por un rey y un obispo arrodillados en la cámara privada del primero. Como ya ha sido indicado, se trata de los dos protagonistas del proyecto: el promotor, Joan de Casanova, y su destinatario, Alfonso el Magnánimo<sup>81</sup>. El rey está iniciando su oración —se santigua con la mano derecha— y frente a él se sienta el prelado —un obispo revestido de todas sus insignias episcopales y con la capa propia de la orden dominica— que le «sostiene» el libro devocional. El episodio acontece dentro del palacio real. El lecho, al fondo de la estancia, ostenta un rico dosel circular y, en torno al mismo, colgado sobre el muro, se despliega un amplio tapiz «de verdes praderías» según definición contemporánea<sup>82</sup>. Es un tapiz del tipo *Verdures* en el que se reproduce un jardín por el que pasean una serie de personajes (figura 1).

La estancia se abre al exterior por medio de una ventana geminada del tipo elaborado seriadamente en Girona y que por su extraordinaria difusión acabó por convertirse en un signo característico del gótico civil en los territorios de la Corona de Aragón. No es éste el único rasgo vernáculo. Los emblemas reales decoran la alfombra —*drap de peus*— sobre la que se arrodilla el monarca y reaparecen en las losetas cerámicas del pavimento. Fuera ya del marco de la miniatura y por debajo de ella, campean de nuevo en el escudo que sostienen dos *putti*, sobre el que se superpone la cimera real.

La miniatura, puede que la más espectacular del códice, recuerda las tradicionales escenas de presentación<sup>83</sup>, aunque la actitud que adopta el obispo infunde en ésta un espíritu completamente distinto al habitual. Arrodillados ambos en la cámara privada del monarca, en un plano de igualdad<sup>84</sup>, él, en tanto que su confesor y consejero espiritual, sostiene el libro, que más que entregarse —debería estar cerrado en ese caso— ya está en uso. El gesto del Magnánimo, santiguándose, lo confirma. La imagen inau-

gura la serie de ilustraciones que embellecen el códice y constituye un brillante comienzo para un libro devocional lujoso por necesidades de acomodación a la dignidad de su destinatario y por deseo expreso de quien lo encargó: el confesor del monarca Joan de Casanova. Al prelado lo veremos reaparecer en otras viñetas, pero asumiendo en ellas un papel secundario, muy alejado del que adopta en esta ocasión.

Las imágenes de Alfonso el Magnánimo en el códice son numerosas, e incluso, en dos ocasiones (folios 106v., 122), las de David rey son suficientemente ambiguas para llevar a confusión respecto a la identidad de su protagonista<sup>85</sup>. Sucede aquí lo que se ha señalado en el caso de otros libros reales que incluyen ciclos o imágenes del rey veterotestamentario (figura 3). Así, el personaje de una ilustración de los Diálogos de Salmón y Carlos VI (París BN, Ms, fr. 165, folio 72), tomada por unos como correspondiente al rey bíblico es, para otros, un retrato de Carlos VI<sup>86</sup>. Aunque no se pretendiera confundir la imagen de uno y otro, el significado que tuvo David en los siglos medievales como espejo de príncipes contribuía a ello<sup>87</sup>.

A lo largo del libro, salvo en dos ocasiones, al Magnánimo siempre se le representa rezando y en un caso oyendo misa, la actitud devota del rey constituye un *topos* en los libros devocionales ilustrados —la serie de retratos del duque de Berry lo confirma<sup>89</sup>— pero que en este caso coincide con la imagen que transmiten los biógrafos áulicos<sup>88</sup>. Alfonso en todos los casos está arrodillado y con las manos en oración, y en ciertas instantáneas (folios 38, 281v. y 312) le acompañan su confesor y su capellán, al igual que en los libros devocionales del duque de Berry<sup>90</sup>. En otras, considerando la importancia que por entonces adquiere como abogado colectivo el Ángel Custodio en los territorios de la Corona, resulta muy significativa la presencia del ángel de la guarda junto a él (folios 44v., 67v., 302)<sup>91</sup>. El rey reza a veces frente a un retablo (folios 44v., 281v.), en otras asiste a una visión localizada en lo alto, pero en su mismo ámbito espacial (folios 14v., 38, 302, 312); en

Manuscript Illumination», 7), Princeton 1977, p. 96-110.

88. Sobre el carácter devoto del Magnánimo, véase la nota 14. Recordemos que esta dimensión ya está presente en el «retrato» literario que proporcionan diversos cronistas de Fernando I y que, por tanto, puede interpretarse como una cualidad consustancial a los Trastámara. En la crónica del rey Enrique III, leemos:

Fue grande eclesiástico; rezaba continuamente las horas de Nuestra Señora en quien él había muy gran devoción [...] levantábase comunmente muy de mañana; dormía poco. Comía y

bebía templadamente. Fue muy franco e muy manso, e muy justiciero, e mucho honrado de todos los bueness; fue muy piadoso e limosnero; fue hombre de gran corazon, e muy esforzado e muy dichoso en cosas de guerra.

(Véase: *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Cayetano ROSSELL (ed.) vol. II (BAE, vol. LXVIII), Madrid, 1953, capítulo VI, p. 371).

89. M. M. MANION, «Art and Devotion: the Prayer-books of Jean de Berry», en: M. M. MANION; J. MUIR (ed.), *Medieval texts and images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*,

Sydney, 1991, p. 177-200, especialmente p. 183.

90. Lo vemos en las pequeñas horas (folios 6 y 9v.). Remarcado por: M. M. MANION, *Art and Devotion...*, p. 179. Sobre el papel del capellán del rey, véase: A. RYDER, *El Reino de Nápoles...*, p. 105 y s.

91. Sobre esta devoción, entre otros: G. LLOMPART, «El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673, 1971, p. 147-188. Del mismo: «El Ángel custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media

(fiesta, teatro, iconografía), en: *Fiestas y Liturgia* (Colloquio internacional. Casa Velázquez, Madrid, 1985), Madrid, 1988, p. 249-269. Aparte de la dimensión oficial que adquiere en los territorios de la Corona desde el entorno de 1400, recordemos el encargo de la figura de un ángel custodio de plata para la capilla real napolitana en 1455. Véase: J. M<sup>a</sup>. MADURELL I MARIMON, «Documents culturals medievals (1307-1485)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII, 1979-1982, p. 416-417, docs. 142, 143.

92. Véase: S. RINGBOM, «Devotional images and imaginative devotions», *Gazette des Arts*, 73,

ocasiones la imagen del monarca ocupa la letra capital situada por debajo de la miniatura y su relación con ella se establece a un nivel diferente (folios 67v., 344v. y 407v.). Todas estas variantes son las comunes en la miniatura contemporánea<sup>92</sup>.

Los ambientes donde esto sucede se describen en algún caso con cierta minuciosidad. El pequeño oratorio situado en un exterior del folio 44v. puede evocar las construcciones erigidas contemporáneamente en los jardines o en los parques anexos a los palacios reales. En el caso del de Barcelona, se situaba en lo alto de la residencia y se debió a la iniciativa de Martín el Humano que lo consagró al arcángel san Miguel<sup>93</sup>. Por lo que respecta a Valencia, un documento de 1440 nos informa del proyecto impulsado por el difunto paborde de la catedral, Antoni Sanç. Aquel año sus albaceas encargaron un retablo *ops de la capella del ort o verger construit per aquell prop lo reyal del dit senyor rey*<sup>94</sup>. No se localizaba exactamente en el Real, pero la iniciativa pone en evidencia una sensibilidad común que lleva a la búsqueda de lugares recogidos al abrigo de la naturaleza —aunque sea domesticada por el hombre—, en los que poder aislarse para rezar<sup>95</sup>. En ocasiones este aislamiento se alcanza en la propia cámara (folio 14v.) o en algún lugar elevado del palacio: una *loggia* (folio 38), o una estancia abierta al exterior (folio 302). En casi todos los casos, la cortina tras la que se sitúa el rey contribuye al recogimiento deseado<sup>96</sup>.

El escenario puede ser también la capilla real. Es lo que se reproduce en los folios 312 y 281v., en este último caso espléndidamente, dada la riqueza de detalles. La familia real al completo (el rey, la reina y sus respectivos séquitos) asisten a una misa solemne. Un dominico y un cisterciense flanquean al primero. La escena constituye un documento gráfico de excepción, ya que podemos encontrar fundamento histórico, tanto para el mobiliario litúrgico —retablo, cortinas con ornamentación heráldica— como para los personajes que intervienen en ella (figura 6). Incluso está justificado el grupo de cantores situados a la izquierda y el órgano que ocupa la inicial



Figura 6. Oficio litúrgico solemne en la capilla del palacio real, con la intervención de la escolanía. El rey está acompañado por su confesor, el capellán y una serie de cortesanos; la reina por varias damas. En la capital contigua se sitúan el organista y su ayudante (fol. 281v.).

1969, p. 159-170. Del mismo autor: *De l'icône à la scène narrative*, París, 1997 (1965), capítulo 1 («L'image de dévotion»), p. 9-58. También: «Imagine et preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari», *Arte Cristiana*, 76, 1988, p. 93-104 recogido en: Ídem, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milán, 1994, p. 73-106. Sobre la misma cuestión: J. NAUGHTON, «A Minimally-intrusive Presence: Portraits in Illustrations for Prayers to the Virgin», en: M. M. MANION; J. MUIR (ed.), *Medieval texts and images. Studies...*, p. 111-126. En este trabajo se analizan las imágenes del destinatario del libro ante

Virgen acompañado por santos; su situación inferior respecto al plano superior donde se localiza una visión; aquéllas donde la miniatura que le incluye está orientada hacia la imagen sagrada situada en el mismo folio o en el folio de enfrente, etc.

93. Véase: F. ESPAÑOL, «Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la capilla de los Ángeles del palacio papal», en: *El Mediterráneo y el Arte Español, XI Congreso Español de Historia del Arte* (Valencia, 1996), Valencia, 1998, p. 63-66. E. ORTOLL, «Notas per a la història de l'edifici del Museu Frederic Marès (1948-1998)», *Quaderns del Museu*

*Frederic Marès*, 2, 1999, p. 87-90.

94. El encargo se hace a Llorenç Reixac. Véase el prólogo de S. SANPERE y MIQUEL, a J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals en Valencia*, Barcelona, 1914, doc. IV, p. XIX, XX,

95. Estos retiros, recomendados indistintamente por franciscanos y por dominicos, colaboraban a la práctica de la *devotio moderna*. Lo ilustran dos textos muy cercanos entre sí de Fra Eixemeny y de Fra Antoni Canals. Apunta el primero:

[...] la dita contemplació sia feta en loch amagat o secret; ço és

a saber, en desert seperat, o en cambra, o en capella que sia dins casa, en hora que el ventrel si buyt e la persona ben disposa [...]

Leemos en el segundo:

[...] dita oracio sia feta en loch amagat e appartat [...] no hi ha millor loch que la cambra o la capella, so es dins casa [...]

Textos recogidos y analizados en: A. G. HAUFF, *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena*, Valencia, 1990, p. 267-267.

96. En ocasiones, el aislamiento era aún más radical y se obtenía encerrándose en una «caseta».

Habla de ella Francesc Eiximenis y la documentamos en la iglesia de Poblet, desde donde los reyes seguían los oficios. Para el franciscano: «El lloc haurà de ser a la cambra, a l'oratori secret o a l'església, però en general les persones reials tenen assignada una caseta on poden orar secretament» (Francesc EIXIMENIS, *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria*. Barcelona, 1985, p. 9). Respecto a la fuente que registra lo segundo, aunque en época de Felipe II: J. GUITERT i FONTSERÈ, *Col·lecció de Manuscrits inèdits dels Monjos del Reial Monestir de Santa Maria de Poblet*, vol. I, la Selva del Camp, 1947, p. 36-37, 79.



Figura 7. Oficio de difuntos. La exhibición del cadáver real en el lecho fúnebre. Una inscripción identifica al difunto como Fernando de Antequera, padre del Magnánimo (fol. 383v)

97. El rey fue un gran aficionado a la música de órgano, y estuvo, además, muy al corriente de las novedades técnicas que tenían que ver con él. Por otro lado, la documentación de cancillería es también muy explícita en lo relativo a la importancia del canto en la capilla real y en los esfuerzos por reclutar voces blancas. El grupo de cantores que aparece en la miniatura entorno al facistol ilustra convenientemente este extremo. H. ANGLES trató el tema en sucesivos trabajos. Véase: «La música en la corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)», recogido en *Scripta Musicologica*, vol. II, I. López Calo, (ed.), Roma, 1975, p. 913-962, remitimos a las p. 956-957.

También: «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo», *Scripta...*, vol. II, p. 963-1028, véase especialmente p. 994-997, 1006. A. RYDER, *Alfonso el Magnánimo...*, p. 413.

98. Las restantes capillas reales estaban consagradas a la Santa Cruz (Perpiñán), san Pedro (Lleida), san Juan Evangelista (Valencia) y santa Ana (Mallorca). En algún caso consta una segunda capilla. En Valencia, por ejemplo, existía la consagrada a santa Catalina para la que se confeccionaba un nuevo retablo en 1460 (E. TORMO, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid, 1914, p. 113-115, docs. 22-24). En Zaragoza,

desde mediados del siglo XIV, la de san Jorge (G. BORRAS GUALIS, «Descripción artística», en: *La Aljafería*, Zaragoza, 1998, p. 194-198).

99. La miniatura catalana nos ha conservado varios «retratos» del monarca, aunque en ningún caso se advierte en ellos la voluntad de acomodarse al original, que descubrimos en el libro de horas que estudiamos. Uno de los más conocidos y sin duda el peor interpretado (la historiografía viene confundiendo e identificando al rey que preside la escena con la reina y su lugarteniente, María) es el que se incluye en el encabezamiento de los *Usatges* compilados por Jaume Marquilles, que los miembros del gobierno de la ciu-

contigua<sup>97</sup>. Estas evidencias obligan a pensar que quien imaginó la miniatura poseía un ojo atento y metódico que registró todos los detalles para ofrecerlos al pintor llegado el momento. La capilla real está presidida por un retablo consagrado a María. Esta advocación tiene una razón de ser muy concreta, puesto que la miniatura encabeza el Oficio de la Virgen, aunque también se corresponde con la propia de las capillas reales de Barcelona y Zaragoza<sup>98</sup>.

En todas las imágenes el rey aparece coronado y vestido lujosamente con prendas forradas con armiños. En dos ocasiones luce collares (folios 14v. y 38). En todos los casos se repite una misma característica facial: el perfil aguileño. Por los dibujos y las medallas de Pisanello, sabemos que Alfonso el Magnánimo lo tenía y de esta certeza quizá podamos intuir una voluntad de retrato en el equipo dirigido por Leonard Crespí. Su excepcionalidad es evidente, puesto que existen otras imágenes contemporáneas del rey que no se hacen eco de ese rasgo<sup>99</sup>, y tampoco hallamos preocupaciones de ese género en lo restante que conservamos de la producción del miniaturista<sup>100</sup>. ¿Debemos entender que pudo tratarse de una imposición del promotor? Es probable, considerando el ambiente italiano en el que éste se movía desde su nombramiento como cardenal<sup>101</sup>.

Las dos miniaturas que ilustran el Oficio de difuntos, no dejan de tener que ver con Alfonso el Magnánimo, en ambos casos debido de nuevo a las características «faciales» del rey representado en ellas. La que ilustra el folio 378v. ya la hemos analizado en el apartado anterior. Pero la segunda, en la que se reproducen unas exequias reales para las que se adopta una composición muy recurrente a lo largo del gótico, la abordamos ahora por primera vez<sup>102</sup>. Preside la escena funeraria el papa, asistido, entre otros, por dos cardenales y dos obispos o abades mitrados. El cadáver del monarca yace sobre un lecho cubierto por un rico cobertor y ostenta sus insignias privativas, incluida la banda con la jarra que

dad de Barcelona parecen haber encargado a Bernat Martorell antes de 1448 (Barcelona, IMH). Reproduce la miniatura (fig. p. 88) y analiza el encargo: A. DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell», en: *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, 1975, p. 101-109. Otro «retrato» del Magnánimo preside el Oficio de san Jorge incorporado al breviario de Martín el Humano custodiado en París. En esta pequeña miniatura aparecen el monarca y dos monjes cistercienses. Se describe el manuscrito en: F. AVRIL, J. P. ANIEL, M. MENTRE, A. SAULNIER, Y. ZALUSKA, *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, («Manuscrits Enluminés de la Bibliothèque Nationale»), París, 1982, número de catálogo 120, p. 107-110. También incluye al rey

la miniatura que encabeza el códice *Descendentia Regum Siciliae* custodiado en la Biblioteca Universitaria de Valencia (Ms. 394, folio 5v.). Le vemos entrando en una fortaleza, símbolo del reino de Sicilia, por una puerta (véase la nota que sigue). El rey, esta vez junto a la reina, aparece representado de nuevo junto a un grupo de cortesanos, en la miniatura que ilustra la confirmación de la cofradía de Montserrat hecha por el papa Nicolás V, dentro del *Llibre Vermell* (folio 134v.) de Montserrat. La reproduce y la estudia: P. BOHIGAS. «Agrupament de les miniatures del Llibre Vermell», *Analecta Montserratensia*, IX, 1962, p. 57-58, fig. 15). Para una consulta de todas estas miniaturas: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. AINAUD de



lo indentifica como miembro de la reputada orden de caballería<sup>103</sup>. Todos los detalles coinciden con lo que prescribía el ritual funerario en lo relativo a la exhibición del cadáver sobre el lecho fúnebre los días previos a la sepultura<sup>104</sup>. Una inscripción en caracteres blancos a la derecha del lecho identifica al difunto: REX FERDINANDUM. Sorprende esta aclaración, pues constituye un *unicum*, aunque si se observan los rasgos fisonómicos del difunto puede que se aclare este extremo. Nótese que en el rostro destaca una prominente nariz que tiene el perfil aguileño habitual de otras imágenes reales del libro que corresponden a Alfonso el Magnánimo (figura 7). Quizá lo que se pretendió al identificar al difunto con la referida inscripción, una particularidad poco común, por otro lado<sup>105</sup>, fue enmendar un desliz del miniaturista o eliminar la invitación a reflexionar sobre la vanidad de la vida que pudo haber concebido el promotor del libro. En todo caso, aunque se acabó corrigiendo, es posible sospechar que quien había sido representado inicialmente era el propio destinatario del manuscrito.

## Alfonso el Magnánimo, *miles Christi*

Alfonso creció inmerso en una atmósfera que tenía muy presente la imagen del rey cristiano como *miles Christi* y que cultivaba las virtudes inmanentes al mismo. No en vano, siendo infante de Castilla, su padre había sido artífice de uno de los grandes logros militares frente a los musulmanes: la toma de Antequera, triunfo que va ser convenientemente evocado en los fastos celebrados durante su coronación en Zaragoza en 1414, y prueba, por tanto, de la vigencia y del valor que se otorga a ese acontecimiento en la biografía del nuevo rey<sup>106</sup>. Algo de ello se entrevé en la ilustración del manuscrito.

El folio 78 (figura 8) se ilustra con una escena

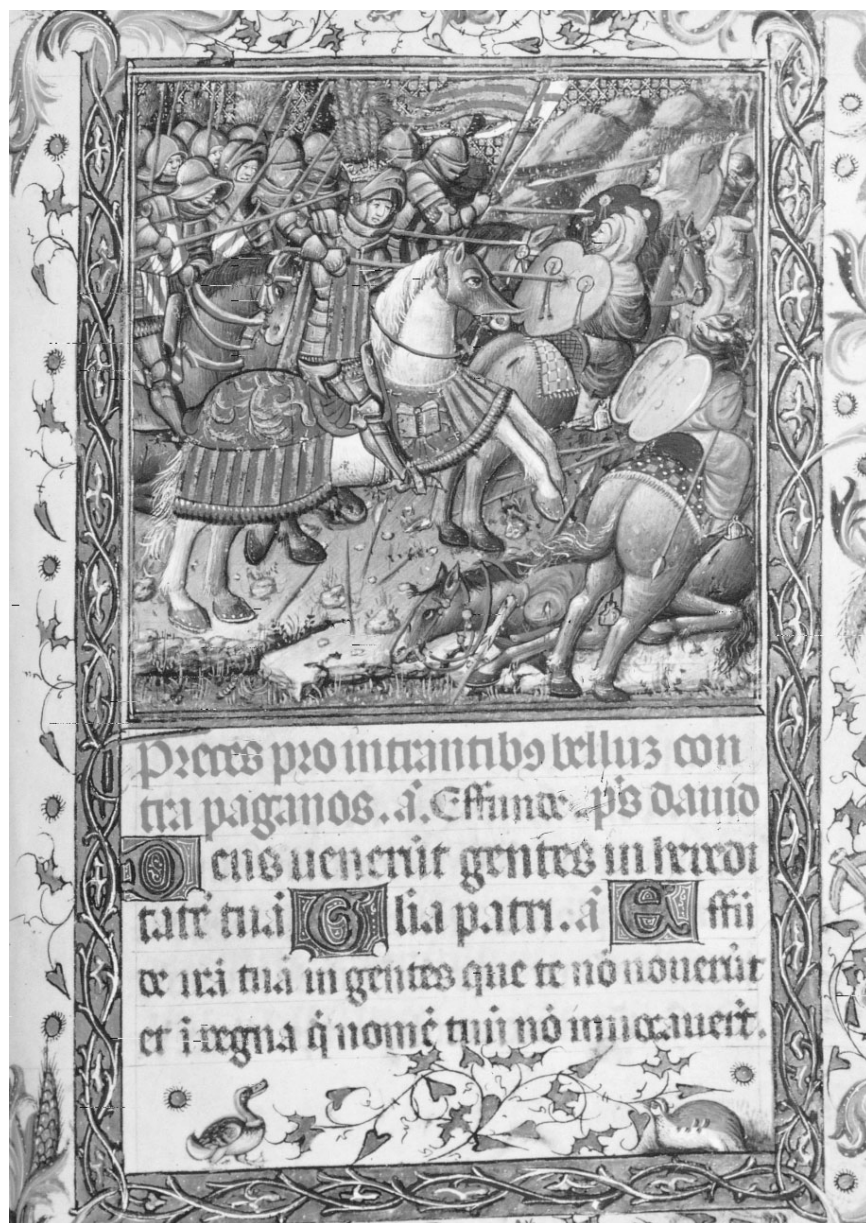


Figura 8.

Batalla entre un ejército cristiano y otro musulmán. En primer término, Alfonso el Magnánimo. (fol. 78)

LASARTE, *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, 1962, figs. 222, 227, 224, 286).

100. Puede ser paradigmática la imagen real del folio 5v. de la *Descendentia Regum Siciliae*, códice ilustrado por Leonardo Crespi según informa la documentación y por el que cobró en 1437 (F. ALMARCHE VÁZQUEZ, *Leonart y Domingo Crespi...*, p. 14-22).

101. Sobre el retrato medieval: E. CASTELNUOVO, «Il significato del ritratto pittorico nella società», *Storia d'Italia*, vol. V, I documenti, Turín, 1973, especialmente p. 1033-1060. C. R. SHERMAN, *The portraits of Charles V (1338-1380)*, Nueva York, 1969.

Para el retrato en contexto peninsular: J. YARZA, «El retrato medieval: la presencia del donante», en: *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 66-97.

102. La composición no deja de presentar analogías con una serie de escenas relativas a la muerte o a las exequias de santos. Es así en un libro de horas y misal custodiado en París (B.N. ms. Lat. 757, folio 114v.) que se reproduce en: *Il Codice Miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione* (Atti del III Congreso di Storia della Miniatura. Cortona, 1988), Florencia, 1992, p. 205. Asimismo, de la Muerte de san Martín de Simone Martini, del funeral de san Nicolás de Vitale

da Bologna en la catedral de Udine (C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milán, 1962, Tavola LXII a). Funerales en Pavia en honor del rey Autari, formando parte de la capilla decorada por los hermanos Zavattari en la catedral de Monza (R. NEGRI, *I grandi decoratori, gli Zavattari. La cappella di Teodolinda*, Milán, 1969, figs. 42, 44). Funerales de san Francisco de Archangelo di Cola en la Walters Art Gallery de Baltimore (C. L. RAGGIANTI, *Pittura tra Giotto e Pisanello. Trecento e primo Quattrocento*. Ferrara, 1987, fig. 213, p. 292).

103. Sobre ella, véase el apartado que dedicamos más adelante a la emblemática del códice.

104. Lo registran distintas fuentes contemporáneas, pero para el contexto catalán es capital la información que proporciona: *El llibre de les Solemnitats de Barcelona I: 1424-1546*, A. Duran i Sanpere, J. Sanabre (ed.), Barcelona, 1930.

105. Yo no conozco otra imagen en este contexto de pareja dimensión documental o biográfica que la escena del Encuentro de los tres vivos y los tres muertos que decora el Oficio de difuntos del libro de horas de María de Borgoña (ca. 1480) (Viena, Bibl. Nac. Ms. 78 B 12, folio 220v.), donde uno de los tres caballeros ha sido sustituido por una dama, probablemente la

destinataria del códice, fallecida de una caída de caballo antes de su conclusión.

106. Véase: A. MACKAY, «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. II, Murcia, 1987, p. 949-956. J. MASSIP, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en: *XV Congreso de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993), tomo I, vol. 3, Jaca, 1996, p. 379-380. Véase también: B. LEROY, «Un modèle de souverain au début du xve siècle, Ferdinand d'Antequera, d'après les Chroniques de Castille de Fernan Perez de Guzman», *Revue historique*, 596, 1995, p. 201-218.

107. Puso ya de relieve este parentesco A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 113. Para las particularidades y fuentes del magnífico retablo valenciano emigrado a Londres: L. SARALEGUI, «La pintura medieval valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, XXII, 1936, p. 28-39. Más recientemente: C. M. KAUFFMANN, «The altar-piece of St. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, 1970, p. 63-100.

108. Como veremos en el siguiente apartado, en la encuadración del códice se incorporaron otras divisas reales, pero ésta es la única que aparentemente se refleja en el propio libro y, a pesar de ello, ha pasado desapercibida por completo hasta ahora, salvo para: M. L. MANDIGORRA LLAVATA, V. M. ALGARRA PARDO, «El libro en el libro: su imagen a través de la miniatura valenciana del siglo XV», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, (Valencia 1992), Valencia 1993, p. 162.

109. Es el caso, por ejemplo, de las distintas escenas bélicas que ilustran el Hayton de la Biblioteca Nacional Austríaca (Ms. 2623). Asimismo, de la tabla cumbreira del retablo de santa Elena de San Miguel de Estella, que lleva la fecha de 1416 y que muestra que fue un encargo de Martín Pérez de Eulate, mazonero de Carlos III de Navarra para su capilla funeraria. Aunque conservado en Navarra, se ha puesto en relación con el entorno de Juan de Levi. Un estado de la cuestión sobre el retablo en: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, F. MENÉNDEZ PIDAL, *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, p. 148-151. Otro paralelo iconográfico lo constituye la tabla atribuida a Domingo Valls (finales s. XIV), ahora en el Metropolitan Museo de Nueva York, donde se muestra un combate de caballeros. La reproduce: J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, fig. 16, número de catálogo 2792, p. 315. Proporciona un testimonio más tardío (ca. 1484-1488), una de las tablas del milagro de los corporales de Daroca conservada en la iglesia de este lugar. Se reproduce en: J. F. ESTEBAN LORENTE, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, 1975, lam. XXXV, y más recientemente en: *El Espejo de nuestra historia*, catálogo de exposición, p. 451, Zaragoza, 1991. De todos estos ejemplos mencionados, algunos acusan coincidencias compositivas tan evidentes que permiten sospechar débitos entre ellos. Aparte los tres testimonios valencianos: retablos del Centenar de la Ploma y de Xèrica y la miniatura del libro de horas real, es indudable que la escena del retablo de Estella y la de Daroca parecen obedecer también al mis-

de batalla entre un ejército cristiano y otro musulmán, éste último en fuga. Una masa abigarrada de jinetes ocupa todo el espacio. Destaca en primer término el *miles* cristiano que conduce a su ejército a la victoria y en quien no se han escatimado medios para facilitar su identificación con un rey de la Corona de Aragón. Este rasgo ya estaba presente en el modelo del que sin duda se sirvió Lleonard Crespí: la tabla central del retablo del Centenar de la Ploma atribuido a Marçal de Sax, ahora en el Victoria and Albert Museum de Londres, que reproducía la batalla del Puig<sup>107</sup>. Sin embargo, en la miniatura, el propósito se lleva va mucho más allá: se trata del propio destinatario del códice. La corona real sobre el bacinete es bien visible. Además, el plumero que sobresale por encima de él combina plumas rojas y amarillas con el fin de componer el emblema heráldico que se repite en la gualdrapa del caballo y en la túnica corta que viste el jinete sobre su arnés. Existe otro elemento, injustamente ignorado por muchos de los que han analizado la composición, que vincula definitivamente la imagen del rey con el Magnánimo: el libro abierto representado sobre la zona frontal de la gualdrapa del caballo que corresponde a su divisa personal más antigua y la única de las que le pertenecieron que está presente de modo explícito en lo que corresponde a la ilustración del libro<sup>108</sup>.

Existen notables testimonios de batallas en la pintura gótica de la Corona de Aragón, ya sean enfrentamientos entre musulmanes y cristianos o versiones de la famosa batalla de Constantino contra Majencio integradas en ciclos sobre la historia de la Santa Cruz o sobre Santa Elena<sup>109</sup>. Sin embargo, entre lo conservado, la cota más alta la alcanza la tabla central del retablo emigrado a Londres, cuyo impacto en la pintura valenciana contemporánea fue evidente. No sólo se hace eco de ella la miniatura que analizamos, sino la consagrada a la misma batalla del retablo de San Jorge en el Museo Municipal de Xèrica<sup>110</sup>. En el caso de la miniatura, sin embargo, no hay duda de que se han tomado préstamos de otros motivos del retablo del Centenar. Es el caso del caballo visto en escorzo que aparece a la derecha de la ilustración, cuya disposición recuerda la del caballo que interviene en el martirio de san Jorge.

El triunfo del ejército cristiano capitaneado por Jaime el Conquistador sobre el musulmán en la batalla del Puig (1237), donde, según la leyenda, tuvo un papel decisivo san Jorge, es el más emblemático en la conquista de Valencia. Su recuerdo estuvo muy presente, desde entonces, entre los habitantes del reino, y acabó por conmemorarse solemnemente en la capital a partir de 1338<sup>111</sup>. A esta fiesta pública se vino a añadir la consagrada a san Jorge instituida el año 1343. Tanto los desfiles con los que se festejaba la conquista del reino, como la fiesta del santo caballero, otorgaban indudable actualidad a

unos hechos centenarios, hasta el punto de justificar la inclusión de la batalla del Puig en el nuevo retablo dedicado a san Jorge que se realizará en el entorno de 1400 con destino a la iglesia valenciana de esa advocación. Sin duda, uno de los testimonios más notables de pintura histórica en el gótico hispano. El retablo es designado del «Centenar de la Ploma», porque la popular cofradía del mismo título tenía su sede en ella. Creada en 1371, agrupaba a los miembros de una importante milicia urbana constituida en 1365 e integrada inicialmente por cien ballesteros. Su nombre derivaba, precisamente, de este número y de la pluma con la que adornaban sus cascos.

A pesar del tiempo transcurrido, la batalla del Puig debía ser un referente colectivo muy vivo para la población cristiana asentada en el Reino de Valencia a lo largo del XV o, en todo caso, su conmemoración anual, una decidida contribución al mantenimiento de la idea del monarca como caballero cristiano y sometedor de infieles. Una prueba de que ello era así la tenemos en la incorporación del tema en los ciclos valencianos consagrados al mártir, según lo evidencian el retablo del Centenar y el algo posterior de Xèrica<sup>112</sup>. La dimensión del rey catalano-aragonés como *miles Christi*, se evocaba anualmente por medio de estas celebraciones, pero tampoco debemos olvidar, como ya se ha apuntado, que la dinastía Trastámara, poco antes de acceder al trono aragonés, había contribuido a reactualizar esa imagen con la toma de Antequera en 1410<sup>113</sup>.

Sea por una u otra vía, de lo que no hay duda es de la conexión que podemos establecer entre la miniatura del libro de horas real y este ambiente. Cuando esté definitivamente asentado en Italia, mucho tiempo después de haberse concluido este códice, el rey acabará por pensar en la posibilidad de emprender una cruzada contra el turco<sup>114</sup>. Aunque el proyecto ha sido relativizado por quienes se han ocupado de las líneas maestras de la política del rey, puede que desde una perspectiva ideológica tuviera un peso mayor<sup>115</sup>. El texto del libro devocional que se ilustra con la batalla contra los musulmanes es la oración *pro intrantibus bellus contra paganos*. Gira en torno al salmo LXXVIII: *Deus, venerunt gentes in hereditatem tuam...*, que fue glosado por san Agustín en sus *Enarraciones*. Su interpretación es inequívoca: trata sobre la restauración de Israel<sup>116</sup>. Aunque el proyecto de cruzada date de 1453, la idea ya se ha expresado en un libro de horas real concluido en 1443 y por medio de lo que constituye uno de sus rasgos más originales. La elección de este texto no puede ser casual. El propio Antonio Beccadelli pone en boca del Magnánimo unas palabras a propósito de la cruzada contra el turco que revelan hasta qué punto esta empresa pudo estar presente en la mente del rey y desde tiempo antes:

Yo sé que molts de vosaltres se maravillaran com la mia volentat, ab tantes paraules publicada, de emprendre contra lo turch s'és diferida e quasi abandonada. No vull que penseu que per negligència o per poch ànimo sia sdevengut. Car aquesta guerra hi empresa tostemp havem conegut éssernos necessària, hi no ésser de lexar, essent tan digna hi memorable. Però quan yo mire los altres prínceps d'Europa, als quals tal guerra més que a mi emprendre és pertinent, hi per lur auctoritat hi potència hi perícia de armes, fins a huy he esperat lur companya tement no ésser reprès de massa arogància hi supèrbia. Mas ara, com yo veïa que nengú d'ells no tinga tal ànsia, hi per ço los ànimos e potència dels enemichs tots jorns més créixer, he deliberat, ab concell vostre, no diferir pus començar fer guerra als enemichs de Jesús nostre Déu hi als adversaris de la nostra sancta e vera fe e religió cristiana [...]»<sup>117</sup>.

Al igual que sus antecesores, Alfonso el Magnánimo había confirmado los privilegios del Centenar de la Ploma el 5 de abril de 1424<sup>118</sup> y, como ellos, vio en san Jorge a un arquetipo del caballero medieval. Al decir del marqués de Santillana, las tropas del rey le invocaban al entrar en combate durante las campañas italianas:

Allí todas las gentes cuydauan llamar;/San Jorge! con furia, como quien dessea/ Traher a vitoria la cruda pelea, /Jamás non pensando poderse fartar<sup>119</sup>,

Diversas iniciativas confirman la especial devoción que le profesó. La más significativa, la capilla que le erige en Poblet a partir de 1452<sup>120</sup>. También lo es su actitud respecto a la salvaguarda de las mujeres en la toma de Marsella, tan alabada por sus biógrafos<sup>121</sup>, ya que obedece a los preceptos emanados de la «vida», del héroe mártir que divulgaba un contemporáneo como San Vicente Ferrer<sup>122</sup>. Por último, recordemos la temática de la famosa tabla que ad-

quirió en Flandes a Jean van Eyck y que se expidió a Nápoles desde Valencia en 1444. La presidía una «imatge de sen Jordi acavall e ab moltes obres molt altament acabades»<sup>123</sup>. Quizá pueda invocarse, para concluir, que en la Corona de Aragón ciertos textos que se elaboran en torno a 1400 inciden en la dimensión penitencial del patrón de la caballería fundándose en el texto de Job: «Militia est vita hominis super terram»<sup>124</sup>.

## Los emblemas del rey

A lo largo del manuscrito, el emblema real sólo aparece aislado en tres ocasiones (folios 14, 82 y 312) y aún se trata de las armas plenas: los cuatro palos. En dos casos se localiza en la zona baja del folio, (una vez flanqueado por *putti*, en otra enmarcado por follajes) en el tercero aparece integrado en una letra capital. Por contra, la que fue la heráldica propia de Alfonso: el escudo partido en flangé combinando águilas sicilianas y palos, se utiliza en numerosas ocasiones, pero no aisladamente. Lo descubrimos formando parte de los distintos ambientes donde aparece el monarca, contribuyendo a su identificación como parte de la residencia real. Se trata sobre todo de los pavimentos valencianos que reprodujeron usualmente el emblema real en blanco y azul, cuando sus losetas estaban destinadas a los palacios aulicos, tanto si se trataba del de Valencia como del Castelnuovo de Nápoles. Como confirma la documentación, las divisas del Magnánimo también fueron utilizadas regularmente en la decoración de estas piezas. En 1429, por ejemplo, se encargaron *alfardons* con destino al Real de Valencia decorados con «mills, llibres e títols» sin embargo, los pavimentos reproducidos en el libro de horas nunca se hacen eco de ello<sup>125</sup>.

Estas divisas referenciadas en el documento que acabamos de invocar, las fue incorporando Alfonso el Magnánimo con el paso de los años<sup>126</sup>. La primera de todas ellas fue la que muestra un libro abierto. Fue glosada años después de ser adopta-

*Comedieta de Ponza*, compuesta por el marqués en recuerdo del episodio durante el cual Alfonso el Magnánimo fue apresado. Marqués de Santillana, *Poesías completas*, vol. I, (ed.) M. Durán, Madrid, 1980, p. 274. San Jorge, con la Virgen, acabó por convertirse en un referente usual. En 1460 el artista real, Jacquart, pintó estas imágenes en la popa de la galera real:

Senta Maria sent Jordi e les armes reals del Senyor Rey la qual es per a la popa de la dita galera [...]

(J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p. 165).

120. Para la fundación, véase el apartado que le dedica: A. ALTISENT, *Historia de Poblet*, Abadía de Poblet, 1974, p. 334-336. El retablo iba a dedicarse a la Virgen, san Jorge y san Miguel. La tabla central debía presidirla María con los brazos abiertos, los ojos bajos y con la figura del rey situado a su derecha y arrodillado. Según refieren los cronistas domésticos, el retablo que presidía la capilla en el siglo XVIII estaba consagrado a la Virgen del Rosario.

121. Nos referimos a sus disposiciones relativas a la salvaguarda de las mujeres. Véase el comentario que dedica a esta cuestión: A. BECCADELLI, EL PANORMITA, *Dels fets...*, p. 133.

122. Remitimos al sermón consagrado a san Jorge, recogido en: SANT VICENT FERRER, *Sermos...*, vol. VI, Barcelona, 1988, p. 77-82.

123. J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p. 69-70

124. Véase: A. G. HAUFF, *D'Eximenis a Sor Isabel...*, p. 269 y s., que analiza el capítulo tercero de la segunda jornada de la *Quarentena de Contemplació* de Fray Joan Eiximeno, centrado en la necesidad de la contrición y de la penitencia que, por razones que el autor del estudio va desgranando, el franciscano pone en relación con san Jorge patrón de la caballería a partir del texto de Job 7,1.

125. V. M. ALGARRA PARDO, «Espacios de poder, pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo», *XV Congreso de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993), tomo I, vol. 3, Jaca, 1996, p. 275. G. J. DE OSMA, *Las divisas del rey en los pavimentos de «obra de Manises» del Castillo de Nápoles, (años 1446-1458)*, Madrid 1909.

126. De las divisas del Magnánimo han tratado diversos autores, pero, por lo común, sin llegar a descifrar su significado. Sobre esta cuestión, véase: T. DE MARINIS, op. cit., vol. I, p. 131. A. RAYDER, *Alfonso el Magnánimo...*, p. 391, nota 35.

san Jorge, que aparece tras él sobre un caballo blanco. Una buena reproducción de la tabla en: *Ausias March i el seu temps*, catálogo de exposición, Valencia, 1997, p. 351.

111. Todos los datos referidos al Centenar de la Ploma y a las fiestas que se citan en este apartado las hemos tomado de: F. SEVILLANO COLOM, *El «Centenar de la Ploma» de la ciutat de València*, Barcelona, 1966.

112. Para la reproducción completa del retablo: *Història de l'Art Valencià 2. L'Edat Mitja-*

*na: El gòtic*, Barcelona, 1987, p. 232.

113. Véanse los ecos de esta hazaña reflejados en la documentación municipal valenciana contemporánea: A. RUBIÓ VELLA, *Epistolari de la València medieval*, València, 1985, p. 230-231.

114. S. SOBREQÜÉS VIDAL, «Sobre el ideal de cruzada de Alfonso V de Aragón». *Hispania*, XI, 1951, p. 232-252. C. MARINESCU, *La politique orientale d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)*, Barcelona, 1994.

115. Véase el lúcido análisis de J. VICENS VIVES, *Els Trastámares*, Barcelona, 1988 (2a. reimp.), p. 137-140.

116. SAN AGUSTÍN, *Enarraciones sobre los salmos* («BAC», vol. 255), Madrid, 1966, p. 84-107.

117. A. BECCADELLI, EL PANORMITA, *Dels fets...*, p. 291-293.

118. F. SEVILLANO COLOM, *El «Centenar...*, p. 37 y 76.

119. El verso forma parte de la

mo prototipo. Entre todos estos testimonios enumerados, no podemos dejar de evocar la tabla de la batalla entre musulmanes conservada en Altenburg (Museo Lindenau) y puesta en relación con Gerardo Starnina, dada la vinculación del pintor con el arte valenciano. La reproduce: M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico...*, vol. 2, fig. 44.

110. El Ejército cristiano se sitúa a la izquierda del espectador. Lo encabeza un rey catalano-aragonés —en primer término— asistido en la lucha por el propio

127. A. BECCADELLI, EL PANORMITA, *Dels fets...*, p. 144-145. Una vez manifestada su pasión por los libros, las glosas sobre esta afición real se van encontrando aquí y allá. Recordemos, por ejemplo, el párrafo de su carta remitida a Cosme de Médicis en junio de 1445 que citamos a partir de la traducción de Jordi Rubió: «Unos ofrecieron canes de caza, leones otros, o armas o cosas semejantes, a mí y a los demás reyes, pero ciertamente ningún presente honra tanto no sólo al que lo recibe sino también al que lo da, como los libros que encierran sabiduría. Por ello, oh Cosme mío, te expreso mi agradecimiento de manera muy singular. No sólo acreces mi biblioteca, sino mi dignidad y mi fama» (Cf. J. RUBÍO, «Alfonso V y la espiritualidad del Renacimiento», VV. AA. *Estudios sobre el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Barcelona 1960, p. 158-159).

128. F. AVRIL, «Une "devise" du roi René: le tupin des cordeliers», en: *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Estocolmo, 1987, p. 23-32.

129. Las divisas reales estaban presentes en los objetos más dispares. Por ejemplo, en la tienda de campaña del monarca documentada en 1429 que luego perteneció al rey Pedro Condestable de Portugal. Da a conocer varias noticias que tienen que ver con su confección J. SANCHÍS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, p. 42-43. Del mismo autor, «La escultura valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, X, 1924, p. 20. Sobre su pertenencia al Condestable: Cf. A. BALAGUER y MERINO, «D. Pedro el Condestable de Portugal, considerado como escritor, erudito y anticuario», *Revista de Ciencias Históricas*, 2, 1881, p. 394. En el inventario real se describe en estos términos: «Una tenda gran Real de cotonina la qual fou del Rey Alfonso ab divisas de libres, de mates de mil e de altres obres, ab son pilar de fust daurat, e altres gorniments o arreus e cordes». Las divisas aparecían también sobre diversos instrumentos musicales, particularmente un órgano y un arpa. El primero, mencionado en un documento de 1456 incorporaba *figurades les armes d'Aragó, li Siti perillós e lo libre...*, (Cf. H. ANGLÉS, *La música en la corte real...*, recogido en: ID, *Scripta Musicologica*, vol. II, p. 1023). El arpa se adornaba ya en 1426 con el «siti perillós». (Cf. J. V. GARCÍA MARSILLA, «La cort d'Alfons el Magnànim i l'univers artístic de la primera meitat del quatre-cents», *Seu Vella*, 3, 2001, p. 22). También había divisas reales sobre los veinte estandartes que Jacomart decoró en 1447 (Cf. M. FRAMIS MONTOLIU, LL. TOLOSA ROBLEDO, «Pintors medievals a la cort real de València», *XV Congreso de la Corona de Aragón...*, Tomo I, vol. 3, p. 433). Naturalmente las divisas del Magnánimo estaban presentes asimismo en las piezas de

da por el rey por Antonio Becaddelli «el Panormitano»:

[...] la divisa del rey era un libre ubert per mostrar que lo saber e conexença de bones arts e de sciència als reys pertany, la qual no's pot atènyer sense legir e estudiar e amar los libres<sup>127</sup>.

Sin embargo, como ocurre en otros muchos casos, se nos escapa su razón de ser. Era fácil ponerla en relación con las aficiones literarias del monarca cuando éstas se habían manifestado plenamente, pero en el período en que Alfonso adoptó el libro, las razones que le movieron a hacerlo pudieron haber sido mucho más caprichosas. Es bien ilustrativo el caso de uno de los emblemas más oscuros de René d'Anjou que finalmente ha podido ser descifrado<sup>128</sup>. La documentación menciona la presencia de la empresa del libro en diversos objetos propiedad del rey, comprendido un órgano, pero puede que el testimonio más antiguo, o en todo caso uno de los más espectaculares, sea el que tiene que ver con una galera<sup>129</sup>. El documento que la describe carece de fecha y se ha datado a partir de estimaciones históricas. Su redacción se sitúa hacia 1419-1420, poco antes de iniciarse la expedición a Cerdeña, y constituye un excelente testimonio del uso reservado a las divisas en la Corona de Aragón a comienzos del siglo xv. El rey la hizo pintar reiteradamente, junto con sus armas y otros temas de carácter religioso, tanto en el exterior como en el interior, y a tenor de la descripción que poseemos, su efecto debía ser espectacular. Por su interés, copiamos lo más sustancioso del texto:

[...] a la popa de part de fora ha huna ymatge de Nostra Dona ab les armes darago a la huna part et les de Sicilia a la altra te als peus hun gran scut ab les armes darago et ab lo timbre e tot lenfront de la popa molt spes es ple de petits scuts darmes darago et dels libres e tot aço es dor ab aquelles colors que si merexen. Alt en la popa es tot blanch et vermell plen de libres dor et del uçill son totes les bandes de part de fora fins al cors de la galera blanques et vermelles ab los libres et ab los uçills dor et de part de dins la galera solamente es blanch et vermell fins als scalms, et aço per tal como tots los rems son blanchs et vermells et los galiots qui seran vestits de blanch et vermell axi que sobre la cuberta no veura hom sino blanch et vermell [...] entran dins la vostra cambra et recambra les quals son totes blanques et vermelles per los costats plenes tants spes com se poria pintar dels libres et dels uçills dor, et de la cuberta es tota blava en significança de Cel axi meteix plena dels libres dor es en veritat molt bella cosa et ben mirada, los tendals axi meteix son molt bells et les banderes[...] <sup>130</sup>.

Aunque el párrafo es bien elocuente, hay que advertir que del fasto decorativo de estas galeras reales y del uso de las divisas del Magnánimo en su ornamentación informan dos nuevos documentos<sup>131</sup>.

Si aceptamos la fecha propuesta para el párrafo que hemos transcrito, cuando en 1429 se encargaron alfardones con «mills, llibres e títols» para el Real de Valencia<sup>132</sup>, el libro abierto como divisa del Magnánimo estaba plenamente asumida, e incluso había hecho su aparición otra nueva que también se utilizará regularmente desde entonces: el mijo. Tampoco resulta fácil de interpretar, aunque puede que, con efectos retroactivos, un párrafo del *Tirant lo Blanc* tenga que ver con ella. En el capítulo 119 leemos:

Tirante se vistió con un manto de orfebrería. La divisa era toda de manojos de mijo y las espigas eran de perlas muy gruesas y muy hermosas con una palabra bordada en cada cuadro del manto que decían: «Una vale mill y mill no valen una» y las calzas y el sombrero atado a la francesa, con la misma divisa<sup>133</sup>.

El texto que acompaña la divisa de *Tirant lo Blanc*, se invoca en una crónica contemporánea, la de Enrique IV de Diego Enriquez del Castillo. En un contexto bélico y aludiendo a la escasa capacidad del conde de Castañeda, encargado por el rey de guardar la frontera de Jaén, y cuya hueste, por descuido, había sido derrotada y el mismo apresado por los moros, se dice: «asy que podemos decir aquí aquello del refrán viejo: Uno vale por mill y mill no vale por uno»<sup>133 bis</sup>.

De las divisas del Magnánimo, la que se creía incorporada más tardíamente era el denominado «siti perillós», representada por medio de un trono, cuyo origen Tammaro de Marinis puso en relación con el romance *La morte d'Arthur de Thomas Malory*<sup>134</sup>. Ahora sabemos que el rey ya la utilizaba en 1426, y según evocan los embajadores barceloneses, tuvo especial relevancia en la entrada triunfal de Alfonso en Nápoles en 1443<sup>135</sup>.

Un documento de 1442 confirma que todas estas divisas reales, confeccionadas en oro, iban a estar presentes en la encuadernación del libro de horas que acababa de concluirse, puesto que se registran en él: *II libres, IIII mills, II timbres y II sitis perillosos*<sup>136</sup>. Se trataba, sin embargo, de una solución muy distinta a la adoptada contemporáneamente en el breviario de Martín el Humano (París, Biblioteca Nacional Ms. Rothschild 2529), donde, para ilustrar el Oficio de San Jorge que se había incorporado por entonces, se representó a San Jorge luchando con el dragón y en la letra capital contigua, en torno al rey y dos cistercienses que le acompañan, sus tres divisas: el libro, el mijo y el «siti perillós»<sup>137</sup>. En el libro de horas va-

lenciano también estaban presentes, pero formando parte de su lujosa encuadernación, es decir en el exterior. Dado que la divisa funciona como emblema aislado, desestimamos interpretar como mijos los frutos que sobresalen en ciertas zonas de las orlas; por lo tanto, en el interior sólo está explícita una divisa y una sola vez. Tras escrutar convenientemente la miniatura del folio 78, se descubre el libro abierto sobre la gualdrapa del caballo que monta el rey. Es cierto que colabora a la identificación del jinete con Alfonso, pero su uso aislado constituye una singularidad a reseñar. Probablemente sean las peripecias del proyecto las que la justifiquen.

En la escena que una inscripción identifica como las exequias de Fernando I (folio 383v.), se incluye otro emblema, asociado en este caso a la orden caballeresca fundada por este monarca el 15 de agosto de 1403 en la iglesia de Santa María la Antigua de Medina del Campo, cuando era Infante de Castilla: la denominada «Orden de la Jarra y el Grifo»<sup>138</sup>. Las crónicas de su coronación en Zaragoza en 1412 confirman el protagonismo que los distintivos de la Orden (la jarra de azucenas emblemática de la Anunciación y el grifo) tuvieron en las fiestas que se celebraron aquellos días<sup>139</sup>. Por otro lado, numerosos testimonios ilustran sobre el uso que se hizo de ella como presente diplomático o como medio para premiar lealtades, tanto por parte del rey como de su hijo y sucesor<sup>140</sup>. Un inventario comenzado en Barcelona en 1412 de los bienes del infante Alfonso, es bien elocuente de su peso específico en la ornamentación de sus numerosos objetos personales<sup>141</sup>.

Ya hemos manifestado en su momento nuestras reservas a propósito del personaje represen-

tado sobre la cama mortuoria. Cabría añadir que, de haberse tratado de Alfonso, lo que constituye una posibilidad nada desdeñable, la incorporación de la banda con la jarra estaría igualmente justificada, ya que perteneció a la orden instituida por su padre.

## Iconografía dominica

Si Joan de Casanova, como promotor del libro de horas, tuvo algo que ver en su organización e incluso en la configuración de su programa iconográfico, el manuscrito tiene que evidenciarlo<sup>142</sup>. Creemos que lo hace. Ya hemos advertido en su momento sobre la originalidad de su «retrato» como donante que forzosamente debe interpretarse en esta línea, pero su condición de dominico parece haber determinado otras particularidades, tanto del texto, como de las ilustraciones que lo acompañan. Esto presupone considerar que a la muerte del promotor las directrices marcadas por él siguieron vigentes y algunas evidencias parecen apuntarlo.

En lo concerniente al texto, la elección de las letanías y del Oficio de la Virgen según los usos de la orden dominica señalan en esa dirección. Sucede otro tanto con ciertas particularidades iconográficas del manuscrito. Las figuras de un predicador y de un monje cisterciense junto al monarca en distintas miniaturas obedece, según hemos visto, al papel que asumieron unos y otros como tutores espirituales, algo que también se advierte en los libros devocionales del duque de Berry<sup>143</sup>. Pero la presencia dominica se hace notar de nuevo en la letra capital del folio contiguo al de

137. Conviene hacer notar que tal coincidencia de divisas apoya la cronología ca. 1420-1430 que se ha propuesto para esta parte del manuscrito. Se describe en: F. AVRIL, J. P. ANIEL, M. MENTRE, A. SAULNIER, Y. ZALUSKA, *Manuscrits...*, número de catálogo 120, p. 107-110. Se reproduce la imagen en: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. AINAUD de LASARTE, *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, 1962, fig. 227.

138. J. TORRES FONTES, «Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca», *Miscelánea Medieval Murciana*, V, 1980, p. 83-120. A. MACKAY, *Don Fernando de Antequera...*, p. 949-956.

139. Véase: Ibídem, p. 949-956. También: J. MASSIP, *Imagen y espectáculo...*, p. 379-380.

140. En la toma de Balaguer, por ejemplo, Fernando la entregó a los embajadores del rey Ladislao y a una compañía bien armada que se ofreció a servirle (F. OLIVAN BAILE, «Una crónica desconocida de Fernando de Antequera», *Suma de estudios en homenaje al Il. Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, 1969, p. 863-864). Por su parte, Alfonso la ofreció al Duque de Borgoña, quien a su vez le había hecho miembro de la suya, la reputada Orden del Toison de Oro, con lo que Alfonso fue el primer monarca no francés en pertenecer a ella (Cf. «Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)», *Revue Historique*, CCXXI, 1959, p. 351).

141. E. GONZÁLEZ HURTEBISE, *Inventario de los bienes muebles de Alfonso V...*, figura en collares (números de catálogo 178, 187, 190) y sobre piezas del arnés como un bacinete (núm. cat. 94), una espada (núm. cat. 138) o un estandarte (núm. cat. 92), en piezas de vajilla: copas cubiertas (núm. cat. 254), nave (núm. cat. 255) o en una pieza de tela damasquinada de la que se especifica lo que se confeccionó con ella (núm. cat. 337).

142. Véase sobre esta cuestión: P. COCKSHAM, «Le Bréviaire de Belleville (Paris, Bibliothèque Nationale Mss. latins 10483-10484): Problèmes textuels et iconographiques», en: *Medieval Codicology, Iconography, Literature, and Translation. Studies for Keith val Sinclair*. Leiden, Nueva York, Colonia, 1994, p. 94-109.

143. *Petites Heures du Duc de Berry*, folio 6, folio 9v.. Remarcado por: M. M. MANION, «Art and Devotion: the Prayer-books of Jean de Berry», en: M. M. MANION; J. MUIR (ed.), *Medieval texts and images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Sydney, 1991, p. 179.

orfebrería encargadas por él, algunas de las cuales se registran y describen en 1431 como se empeñaron para financiar la campaña napolitana. Incorporaban la empresa del libro las imágenes de san Bartolomé, san Jaime y santo Tomás. Publica el documento: A. DURÁN I SANPERE, «Joies i obres d'art empenyorades i venudes per a la campanya de Nàpols», *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona 1975, p. 272, nota. Incluso personalizaban la indumentaria del monarca. Así en 1442 se registra la confección de una chaquina adornada con el «siti perillós», cuyo dibujo preparatorio corrió a cargo del pintor valenciano Manuel López. En julio de 1442 se consigna el pago por su trabajo. (Cf. J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p. 97).

130. F. de BOFARULL y SANS, *Antigua marina catalana*, Barcelona, 1898, doc. 22, p. 93-94.

131. En 1448 el pintor de Bar-

celona Gabriel Ballester se comprometió a pintar una galera real. Se trataba de incorporar el escudo, una imagen de san Miguel flanqueada por dos ángeles y las consabidas divisas del rey, que en este caso no se especifican, sostenidas por niños (J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, p. 99). En 1460 es el artista real, Jacomart, el que percibe su salario por la pintura de las imágenes de:

Senta Maria sent Jordi e les armes reals del Senyor Rey la qual es per a la popa de la dita galera [...]

(Ibídem, p. 165).

132. Véase la nota 125.

133. JOANOT MARTORELL. Martí JOAN de GALGA, *Tirant lo blanc*, vol. I, Madrid, 1969, p. 302.

133 bis. Diego ENRIQUEZ DEL CASTILLO, *Crónica de Enrique IV*, A. Sánchez Martín ed. Valladolid 1994, p. 157.

134. T. de MARINIS, op. cit., vol. I, p. 131. J. C. ROVIRA, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante 1990, p. 150-151, cuestión fundamentada que deba interpretarse en relación a la «Muerte de Arturo» de Malory, porque este libro no se publicó hasta 1485, muchos años después de que constatemos su presencia entre las diversas divisas reales del Magnánimo. Sobre su cronología véase la nota que sigue.

135. Como lo prueba una noticia de 1426 y dos datos referidos a 1429 el «siti perillós» ya era por entonces una de las divisas del rey. En 1426 se incorporó a la decoración de un arca (J. V. GARCÍA MARSILLA, «La cort d'Alfons el Magnànim...», p. 22). En 1429 a la propia tienda real y lo ostentaban tres ángeles de madera confeccionados contemporáneamente por Martí Llobet: e laltre tenen la una ma un almet ab lo siti perillos Publica estos

últimos datos: J. SANCHIS SIVERA «La escultura valenciana...», p. 20 y 17-20. J. M. MADURELL MARIMON, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón 1435-1458*, Barcelona, 1963, p. 218. En la descripción de la entrada del rey en Nápoles en 1443 a los *concellers* barceloneses, se menciona el carro triunfal en el que se había instalado «lo «siti perillós» que lo dit senyor fa per sa divisa», se explicita, y en el que se sentó el monarca.

E una de les dites Virtuts ab alta veu significá e parlá al dit senyor que la dita empresa del dit siti perillós, per la benaventurada conquesta havia son obtente, com algun altre rey, princep ne senyor no era stat digne de seure sobre aquell siti, sinó lo dit senyor qui havia supeditat e obtengut lo dit reyalme.

136. A. VILLABA DÁVALOS, *La miniatura...*, doc. 48, p. 229.



Figura 9. Visión de San Vicente Ferrer: santo Domingo y san Francisco interceden ante Dios que lanza sus flechas contra el mundo. En la capital contigua, un rey en oración acompañado por el ángel de la guarda (fol. 67v).

la gran miniatura que encabeza la ilustración del códice. Se trata de un monje de medio cuerpo que sostiene un libro abierto y que mira hacia lo alto, en dirección al lugar donde comienza el texto (folio 15). En otras ocasiones, el texto y la imagen que lo ilustra se consagran a uno de los santos emblemáticos de la orden. Ocurre así con santo Tomás de Aquino (folio 36), o con la gran miniatura que refleja un episodio identificado por Amparo Villalba Dávalos como la visión de santo Domingo Guzman<sup>144</sup>. El espacio inferior está ocupado por una isla o península rodeada por mar, en el centro de la cual están arrodillados santo Domingo y san Francisco. Ambos tienen las manos en oración y elevan sus cabezas hacia el cielo, donde, de medio cuerpo, por hallarse entre nubes, se halla Jesucristo sujetando tres flechas, flanqueado por la Virgen y San Juan (figura 9). Según recoge Gerardo de Frachet (†1265) en sus *Vidas de frailes predicadores*, y otros hagiógrafos tras él, el episodio corresponde a uno de los hechos protagonizados por el fundador de la orden<sup>145</sup>. Sin embargo, el artífice del relanzamiento del tema en los años iniciales del siglo xv fue san Vicente Ferrer, tras revivir esta visión en el convento de predicadores de Aviñón el 3 octubre de 1398 en el transcurso de una grave enfermedad de la que se curó milagrosamente<sup>146</sup>. Lo evoca, en tercera persona, en varios de sus sermones, uno de ellos el predicado en Toledo el 8 de julio de 1411:

[...] la segunda es otra revelación que fue fecha a un religioso que es vivo, yo piensso. Es estava enfermo de muy grand enfermedad e aquel religioso avía muy grand devoçion con sant Françisco e con santo Domingo. E él rogávalles que rogassen a Dios que le diesse salud, e el religioso fue arrebatado es espíritu contra el çielo e vido a Ihesú Christo que estava en una cáthedra e santo Domingo e sant Françisco estavam deyuso d'El, e fazioan oración. E estaban diziendo [...] <sup>147</sup>,

144. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura...*, p. 111-112.

145. Se incluye en: M. GELABERT, J. M. MILAGRO, J. M. GARGANTA (ed.), *Santo Domingo de Guzman visto por sus contemporáneos* («BAC», vol. 22), Madrid, 1966, 2a. ed., p. 443-706. Para la visión que lleva el enunciado «Cómo la bienaventurada Virgen se presentó a Santo Domingo para aplacar la ira de su Hijo», véase especialmente la p. 449.

146. Sobre este episodio: B. MONTAGNES, «La guérison miraculeuse et l'investiture prophétique de Vincent Ferrer au couvent des prêchours d'Avignon (3 octobre 1398)», en: *Avignon au Moyen Âge. Textes et documents*, Aviñón, 1988, p. 193-198

147. Sobre este sermón: P. M. CÁ-

TEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994, p. 561-573, para el párrafo transcrito, especialmente p. 571. Asimismo: ídem, «La predicación castellana de san Vicente Ferrer», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, 1984, p. 235-309.

148. Cf. J. PERARNAU, «La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 477», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4, 1895, p. 227-228, 267-277, especialmente p. 272 y s.).

149. J. MASSIP, *Imagen y espectáculo...*, p. 383. Esta representación también acompañó la entrada de Fernando de Antequera, María de Castilla y el infante Alfonso en Valencia a finales de 1414 (Cf. M.

D. CABANES, «Lo Entrames de Mestre Vicent Ferrer», *Revista de Filología Valenciana*, 7, 2000, p. 17-31).

150. Se trata de la tabla de Felipe Pablo de San Leocadio custodiada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, fechada en 1525 (Cf. D. ITURGAIZ, «Museografía iconográfica de santo Domingo en la pintura española II», *Archivo Dominicano*, XIX, 1998, p. 62).

151. Esta escena, en una versión más sintética que la que refleja el manuscrito que estudiamos, ocupaba la tabla cubradora de un retablo consagrado a Santo Domingo que fue trasladado a la iglesia de Vallibona, en Castellón, desde una ermita próxima. Se reproduce en: A. SÁNCHEZ GOZALBO, *Pintors del Maestrat*, Cas-

Lo retoma de nuevo en el que predicó en Barcelona el 5 de agosto de 1413, coincidiendo con la festividad de Santo Domingo<sup>148</sup>. Se trataba de un tema apocalíptico que sintonizaba muy de cerca con las inquietudes del momento. De su impacto en los primeros años del siglo xv, puede ser significativa su inclusión como entremés en la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza el mes de febrero de 1414, o en la entrada de este rey en Valencia poco después. En la coronación zaragozana, las crónicas registran por un lado el «Entremès de la Visió de sent Domingo e sent Francesch ab les 3 llances de la Fi del Món» y, por otro, el «Entremès de la Visió de Mestre Vicent»<sup>149</sup>. A pesar de identificarse independientemente, ambos enunciados tienen que ver entre sí,

por cuanto la antigua visión de santo Domingo se reactualizó tras haber sido partícipe de ella Vicente Ferrer. Por este motivo acabará asociándose a la biografía del segundo —de ella va a derivar precisamente su vocación apostólica— y por extensión, a su iconografía. Aunque en el arte español no se habían registrado testimonios anteriores al siglo XVI<sup>150</sup>, la miniatura que analizamos prueba su incidencia ya en el siglo XV, confirmada por otros testimonios. Es el caso de un retablo valenciano y de otro catalán. Los términos del contrato de este último (1459) son inequívocos. Estaba destinado a la iglesia del convento dominico de la Seu d'Urgell, y una de las cinco historias de san Vicente Ferrer que debían ocupar la predela iba a corresponder a la «Visión» que tuvo el santo en Aviñón:

Item, la IIIIa stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, Sent Domingo, e sent Francesc, dies vade predica verbum Dei, quare aduch spectabo etc.<sup>151</sup>.

Su inclusión confirma la popularidad del episodio y su adscripción a la biografía de fray Vicente. Por desgracia, desconocemos el documento contractual de otro gran retablo catalán contemporáneo que también se le consagró. Lo pintó Pedro García de Benavarre hacia 1455 para el convento de predicadores de Cervera y, aunque desmontado, se han identificado diversas tablas procedentes del mismo que se hallan muy dispersas. Sin embargo, por ahora, ninguna corresponde al tema que tratamos<sup>152</sup>.

Otro aspecto a considerar en la composición del libro de horas real tiene que ver con el peso de lo mariano. Es bien conocida la responsabilidad de la orden dominica en la divulgación de ciertas devociones surgidas en torno a la Virgen, singularmente la del Rosario<sup>153</sup>. Alfonso el Magnánimo no fue ajeno a ello y es buena prueba la dedicación de la capilla que hace construir en Poblet en la que compartieron titularidad la Madre de Dios, san Jorge y san Miquel<sup>154</sup>. En esta misma línea, hay que interpretar la presencia en el código de los siete gozos de la Virgen, ilustrados con una sola miniatura situada, al comienzo, que muestra a un obispo en oración, probablemente santo Tomás de Canterbury, por cuanto la tradición le atribuía el poema *Gaude flore virginale* que está en su origen remoto<sup>155</sup>.

La orden dominica conmemoraba a María diariamente a través del «Oficio cotidiano de la Virgen María» del que el canto de la Salve Regina, después de completas, constituía su expresión más solemne<sup>156</sup>. Como ha sido puesto de relieve, este preciso momento es el que se refleja en la tabla de Pedro Berruguete custodiada en el Museo del Prado, identificada habitualmente como una

«Aparición de la Virgen a una Comunidad»<sup>157</sup>. Si bien la interpretación que defiende que se trata del canto de la Salve nos parece del todo coherente, diferimos en lo tocante a reconocer a Berruguete como su creador. La miniatura que abre el Oficio de la Virgen del salterio y libro de horas real, nos proporciona una imagen por completo parangonable y anterior (folio 263v.), y constituye una prueba irrefutable de la circulación de esta imagen al menos desde los años iniciales del siglo XV. En la miniatura se reproduce una iglesia mendicante, en cuyo interior y dentro del coro se sitúan los miembros de la comunidad dominica vigilados desde lo alto por la Virgen. El retablo que preside la zona cultural está presidido por tres santos de la misma Orden. Otros dos ocupan un lugar de honor en la fachada exterior de la iglesia, donde flanquean una imagen de la Virgen con el Niño situada en la zona cumbre. El miniaturista, que normalmente deja de lado estas cuestiones, aquí —y no creemos habernos dejado llevar por nuestro afán interpretativo al sugerirlo— parece haber querido representar el cielo crepuscular propio de la hora de completas y, como complemento del mismo, ha incluido una serie de pájaros surcando el cielo en busca de alimento. El propio Leonard Crespi se ha convertido en parte de la escena por medio de la lauda fundacional engastada a la derecha de la fachada en la que ha incorporado su autógrafo fechado: *Anno M. CCC. XXX. XII. Crespi*.

## A modo de colofón

Cuando se concluyó el libro en 1442 —para la iluminación— en 1443 —para la encuadernación—, hacía más de seis años que había muerto Juan de Casanova, pero la distancia era aún mayor respecto al momento en el que el proyecto debió ser concebido y comenzado. Existe un detalle importante al respecto: el obispo dominico que preside con el rey la gran miniatura inicial, no ostenta aún insignias cardenales. En el caso de fray Casanova, esto conlleva remontarnos al período anterior a su promoción al cardenalato y, por tanto, a 1430, lo que también coincide con otro rasgo del manuscrito: la escasa incidencia de las divisas del rey que encaja mejor con un proyecto concebido con anterioridad a la ascensión paulatina de estas empresas reales. De las tres, que la única reflejada dentro del código sea la del libro abierto, que es la adoptada en primer lugar, resulta muy significativo. Aunque las peripecias del proyecto se siguen con normalidad desde 1437, para los años previos sólo sabemos que los cuadernillos existentes habían servido como garantía de un préstamo hecho a su promotor por parte del miniaturista Domènec Crespi y uno de sus hijos. Sin

tellón 1932, lam. 1, referencias en p. 16. El contrato para el retablo de la Seu d'Urgell lo publica: J. M. MADURELL Y MARIMON, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona 1946, doc. 21, p. 280.

152. Sobre la tabla principal conservada en el MNAC de Barcelona: J. YARZA, «Pere García de Benavarre. Verge i Nen, sant Vicenç i donants», en: F. ESPAÑOL, E. RATES (ed.), *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes (s. XIII-XV)*, catálogo de exposición, Lleida, 1991, p. 166-168. Sobre las tablas identificadas como pertenecientes a esta obra: A. DURÁN i SANPERE, «Bernat Martorell», en: *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, 1975, p. 113-114. Una de las tablas de este retablo emigradas al extranjero se custodia en el Museo de Artes Decorativas de París. Véase: M. BLANC, *Retables*, <catálogo de exposición>, París 1998, p. 71-72.

153. Remitimos a: A. D'AMATO, *La devozione a Maria nell'Ordine domenicano*, Bolonia, 1984. Sobre la devoción al Rosario en Cataluña y en las fechas que corresponden al reinado de Alfonso el Magnánimo y sus antecedentes: J. M. COLL, «Devoción rosariana antes de Lepanto en Cataluña», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXVIII, 1955, p. 245-254. M. M. GORCE, «Les dévotions joyeuses et douloureuses de Saint Vincent-Ferrier. Rosaire et chemins de la croix», en: *La Vie et les Arts Liturgiques*, 1926, p. 490-507. Véanse, además: S. RINGBOM, «Maria in sole and the Virgin of the Rosary», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, p. 326 y s. A. WINSTON-ALLEN, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, Pennsylvania, 1997. E. de CASTRO, «L'albero del Rosario in Sicilia», *Storia dell'Arte*, 79, 1993, p. 265-285. C. MORTE, «Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI», *Aragonia Sacra*, XII, 1997, p. 115-134.

154. Véase la nota 120.

155. Sobre este punto: A. WILMART, «Les méditations d'Etienne de Salley sur les Joies de la Vierge Marie», *Revue d'ascétique et de mystique*, X, 1929, p. 368-415. Reunido ahora con otros trabajos del autor bajo el título: *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Âge latin*, París, 1971, p. 317-360, especialmente p. 329, nota 1. Sobre los siete gozos en los libros de horas: LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, vol. I, París, 1927 p. XXVI, II, p. 310.

156. P. LIPPINI, *La vita quotidiana di un convento medievale*, Bolonia, 1990, p. 270-271.

157. Sugiere esta nueva lectura: D. ITURGAIZ, *Museografía...*, II, p. 48-49. Para la reproducción: P. SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, Salamanca, 1998, lam. 83.

embargo, este peculiar contacto permite sospechar la existencia de otros vínculos con el códice que pueden haber supuesto responsabilidades en su confección, anteriores a las ya conocidas. Por esa vía puede entenderse la unidad estilística del libro, a pesar de las ligeras diferencias que se detectan en él, atribuibles, sin duda, a la participación de más de un ilustrador, pero bajo la tutela de quien dirige los trabajos: Leonard Crespi.

A la muerte de Joan de Casanova, el contenido textual e iconográfico del códice tenía que estar por fuerza definido y serán estas directrices las que van a seguirse una vez solventado el problema de la deuda y reemprendidos los trabajos en 1437. Se trata de un salterio libro de horas concebido por un dominico y se rastrearán pruebas de ello a lo largo de todo el libro, pero también de una realización que se había pensado como futuro obsequio al rey. Antes de 1430 Alfonso el Magnánimo ya había manifestado su afición por los libros. El que le preparaba Joan de Casanova era devocional, es cierto, pero también muy hermoso. El éxito de la empresa estaba garantizado. Cuando Antonio Beccadelli redacta sus *De dictis et factis Alphonsi regis...*, e incluye en él el párrafo con el que hemos abierto nuestro estudio, refleja uno de los rasgos más singulares de la personalidad del monarca.

Joan de Casanova, en tanto que confesor del Magnánimo, conocía esa afición, y la concepción de este obsequio debemos interpretarla, en consecuencia, en un doble sentido. Como hombre de iglesia, le proporciona a su pupilo un libro devo-

cional que va a servirle como instrumento en su perfeccionamiento espiritual, como alto eclesiástico inmerso en un brillante *cursus honorum*, impulsa la confección de un códice bellamente ilustrado, destinado a satisfacer al monarca en su calidad de bibliófilo. Alfonso desde esta perspectiva era un personaje exigente y cuando finalmente el libro llega a sus manos y lo califica de *molt bell*, acaba confirmando las expectativas del promotor.

En este punto es lícito interrogarse sobre los propósitos que animaban a Joan de Casanova cuando concibió el proyecto. En particular, cuando constatamos que existe en él una clara voluntad de halago, de la que la escena de la batalla, con Alfonso a la cabeza de un ejército triunfante sobre los musulmanes, constituye su máxima expresión. Los acontecimientos hacen plausible una interpretación. Con anterioridad a 1430, Joan de Casanova había sido consagrado obispo de Bossano en 1424 y de Elna en 1425, pero podía ambicionar nuevos hitos para su *cursus honorum*. En ese horizonte podía estar un cardenato o el mismo papado, y el medio para conseguirlo era el rey. Sabemos que consiguió la primera dignidad y que Alfonso pensaba en él como posible candidato a la segunda en 1433. En época medieval, los obsequios suntuosos eran peones en las artes diplomáticas y los niveles más altos de la carrera eclesiástica estaban inmersos en ellas. No puede sorprendernos, por lo tanto, que un libro bello haya podido concebirse como instrumento de fines muy altos y muy prosaicos a la par.