

ICONOGRAFIA Y HERALDICA DE SANCHA DE MALLORCA, REINA DE NAPOLES

I.—ANTECEDENTES

No son muchos ciertamente los personajes históricos anteriores al año 1350, de los cuales haya llegado hasta nuestros días un número tan considerable de representaciones iconográficas como nos han llegado de Sancha de Mallorca reina de Nápoles, mujer que perteneciendo a una familia hispánica, es prácticamente desconocida de los historiadores españoles (incluidos los de la lengua catalana), cuando su singular personalidad resulta parangonable con la de Blanca de Castilla, respecto a la cual, si lleva desventaja en eficacia política, supera en significación cultural.

Esta iconografía, tiene además la importancia de hallarse en relación estrecha con una cuestión ideológico-social que tuvo en su tiempo extraordinaria resonancia; pero que es, en el fondo, una cuestión que por resultar inseparable del mensaje evangélico, más o menos pura o mezclada con ideologías extrañas y a veces absurdas, retorna periódicamente en la historia del pensamiento cristiano: en los bogomilos de Bulgaria, en los cátaros y patarinos del Languedoc y Lombardía; en los valdenses; en los beguinos y “hermanos de la vida pobre” en todas sus variantes; después en Wicliffe y Erasmo y en todo lo que tenía que seguir a Erasmo, en la Reforma; y tal vez más que nunca en nuestros días aunque menos inserto que entonces en el pensamiento religioso, como reacción a la sociedad de consumo.

La cuestión a la que nos referimos es, por una parte, la de “el mesiánico y utópico sueño de un catolicismo aliviado de ceremonias enraizadas en la tradición popular y afanoso de revivir la pura espiritualidad de San Pablo” según palabras de Américo Castro. Y por otra parte, la busca por el camino de la “no violencia” de una verdadera y, también utópica igualdad entre los hombres, hermanos por naturaleza y por ser todos hijos de Dios.

En los largos años en que Sancha ocupa el trono de Nápoles, incluso en los que después de la muerte de su esposo preside el Consejo de Regencia (1309-1345), se halla al lado de los que bajo nombres diferentes (“espirituales”, “fraticelos”, “zelanti”) principalmente dentro de

la orden franciscana y constituyendo un sector, a veces mayoritario, de la misma, lucha pacíficamente por estos ideales. Dentro de este círculo, que se halla en la frontera del cisma, se hallan los nombres de Clarena de Cesena, de Ockam, de Eudes, etc. ... y especialmente el del hermano de la propia reina y ocasionalmente regente del Reino de Mallorca, el infante Felipe.

También conculga en los ideales franciscanos espiritualistas y pauperísticos, el rey Roberto de Anjou, esposo de Sancha. Pero "no tanto" con alternativas, con grandes inconsecuencias¹ y con las limitaciones que le impone el hecho de ser uno de los reyes más poderosos y ricos de su tiempo — de *dittisimus ultra modus* tenía fama entre sus contemporáneos — y también el de deberse en cierto modo al Sumo pontífice y a su situación de portaestandarte del mismo como jefe indiscutido del partido güelfo.

El movimiento contestatario de los "espirituales"² tuvo su fuerte reflejo en el arte de su tiempo, y esto no puede sorprender si tenemos en cuenta que nos encontramos en la época de simbolismo artístico que había tenido su culminación en Dante Alighieri. Y lo tuvo también como iremos viendo más adelante no tan sólo en la iconografía sino en algunos emblemas heráldicos utilizados por la Reina. Pero antes, será con-

¹ La ética de Roberto de Anjou, fue harto contradictoria. En muchos momentos de su vida, así como en el texto de sus leyes y de sus "sermones", se presenta como rigurosamente cristiana, hasta el punto de enfrentarse — en menos grado que su esposa — con las actividades acomodaticias de Juan XXII. En otros momentos, como en el de la canonización de su hermano Luis de Anjou, que no cabe duda que se hallaba entre los "espirituales" (aunque nadie le pueda acusar de joaquimita), pacta con aquél la tergiversación "a posteriori" de la figura del santo, a través del maravilloso pincel de Simone Martini. Este lo presenta con suntuosas vestiduras y coronado rey por mano de los ángeles, con lo cual se afirma de paso la legitimidad de Roberto como rey.

Pero el momento negro de su vida en el que se nos aparece como modelo perfecto de Maquiavelo, es el del matrimonio de su cuñado el Infante Fernando de Mallorca, con Isabel de Sabrán, heredera, no tan sólo del principado de Morea-Acaya, sino de la soberanía eminente de toda Grecia. Roberto, que ambicionaba esta soberanía para uno de sus hijos, mandó asesinar a la madre de Isabel, Margarita de Villehardouin, en el castillo de Klemoutsí. Hay que aclarar, que el matrimonio, según explica claramente la crónica de Morea de Fernández de Heredia, había sido urdido por Sancha, *pro domo sua*, a espaldas de su marido.

² El nombre de "espirituales" que suele emplearse, (incluso por historiadores de la profundidad de Ehrle), para designar al conjunto de los que profesaban el ideal de la reforma de la Orden Franciscana y de la Iglesia en general, en la primera mitad del siglo XIV, es en realidad impropio. Los verdaderos "espirituales" fueron los que desde el siglo anterior siguieron las ideas más o menos fantásticas de Joaquino da Fiore, el cual interpretando a su manera al evangelista San Juan, afirmaba que si el Antiguo Testamento había sido el reinado del Padre y el Nuevo Testamento el reinado del Hijo, temía que llegaría un día en que sólo se adoraría a Dios en el Espíritu; y que este día había llegado ya. Felipe y Sancha de Mallorca, no parece que hubieran tenido nada de "espirituales", según la etimología de esta palabra. Si yo la empleo, es dándole un sentido convencional.

veniente recordar al lector, en una forma rápida el marco general histórico-geográfico y cultural en el cual la vida de ésta se inserta.

El Reino independiente de Mallorca

El Reino de Mallorca, o “de las Mallorcas”, nació de la división pactada entre los dos hijos de Jaime I de Aragón “el Conquistador”, Pedro (que tenía que ser Pedro “el Grande”, II de Aragón, II de Cataluña); y Jaime, que tenía que reinar en las Mallorcas con el nombre de Jaime II³ por voluntad de su padre y ante las Cortes del Reino de Aragón, en agosto de 1262. El Reino de Mallorca, nació como estado totalmente independiente y *no infeudado* a la rama mayor de la Casa de Aragón.⁴

Jaime II de Mallorca, tuvo probablemente ocho hijos. Pero de estos llegaron a mayores y dejaron rastro histórico los siguientes: *Jaime* que siendo el primogénito, con el ejemplo de su pariente el hijo mayor de la Casa de Anjou, Luis (después San Luis obispo de Tolosa, de quien tanto tendré que ocuparme en las siguientes páginas) renunció a la corona para entrar en la Orden de San Francisco; *Sancho* que fue rey de Mallorca entre los años 1311 y 1325, y casó con María de Anjou, hermana del rey Roberto de Nápoles; *Fernando* (1278-1316) príncipe consorte, soberano de *iure* y por breve tiempo *de facto* de Morea-Acaya, en cuyas tierras murió con las armas en la mano; *Isabel*, que fue la primera esposa de uno de los primeros prosistas de la lengua castellana el Infante Don Juan Manuel habiendo influido sin duda el recuerdo de la misma en su obra literaria: *Felipe*, eclesiástico y Regente del Reino en la minoría de Jaime III; y *Sancha* nuestra protagonista.

El Reino independiente de Mallorca tuvo su fin en el otoño de 1349 cuando en la batalla de Lluçmajor, el rey Jaime III, hijo del In-

³ Muchos historiadores franceses, siguiendo a Lecoy de la Marche, llaman al que nosotros llamamos Jaime II, Jaime I, considerándolo como el tronco de la dinastía. Pero en realidad, el Reino de las Mallorcas fue creado por el Conquistador como reino independiente, inmediatamente después de la Conquista. Los estados de la corona de Aragón, (Aragón-Cataluña-Valencia, las Mallorcas y Sicilia), eran todos independientes unos de los otros, sin más nexos en común que la corona y el signo de las barras.

En cuanto a Montpellier, habiendo sido Señor de la Ciudad Jaime I el Conquistador, a su hijo, a nuestro entender, parece corresponderle el nombre de Jaime II. Y lo mismo podríamos decir de los condados roselloneses.

⁴ La infeudación del reino de Mallorca al de Aragón, no era jurídicamente válida por ir en contra del acuerdo trilateral del padre y los dos hijos ante las Cortes de Aragón y por haber sido forzada.

Partiendo de la base de admitir la legitimidad del poder de la Iglesia como árbitro internacional en lo político, lo cual era muy discutido, habría que dar como válida esta infeudación a partir del cumplimiento pleno de la Paz de Anagni en 1298.

fante Fernando, murió luchando como había muerto su padre, a manos de los mercenarios de su implacable enemigo Pedro "el Ceremonioso".⁵

Pero tuvo un importante y casi novelesco epílogo en sus reyes "en el exilio", Jaime IV, tercer esposo de Juana I de Nápoles y su hermana Isabel a la que podemos considerar como última reina de la dinastía de Mallorca, si bien por haber cedido ésta sus derechos a los Anjou de la segunda rama (o rama de "Valois-Provenza") Luis I, Luis II y Renato, se titularon "reyes de Mallorca" y pusieron las barras en un cuartel de sus armas. Así pues no tan sólo la Casa de Mallorca estuvo unida al nombre de Anjou hasta el final, sino que a lo largo del siglo XIV y en gran parte del XV, existió en Mallorca un partido secreto a favor de los mismos y de *lo Rei Ranier*.

Los Anjou de Nápoles

Los Capetos de París, una vez asegurada la unidad de Francia (aunque no en forma efectiva ni con los límites actuales) en tiempos de Luis VIII, y Luis IX y especialmente, la viuda del primero y madre del segundo Blanca de Castilla iniciaron una política de expansión imperialista europea a gran escala. Pero tuvieron la habilidad de disimularla, no estructurándola en una forma centralizada y unitaria, sino en algo muy parecido al *commonwealth* de los ingleses en el siglo XIX, sin más cohesión aparente que la de la común estirpe de sus reyes simbolizada por el emblema heráldico de las flores de lis, sobre el cual como fondo, cada rama colocaba una *brisura* un distintivo propio de cada rama (el rastrillo de los Anjou, la banda de los Evreux, etc. ...). El no haberlo hecho en forma parecida fue el gran error de los reyes de la Casa de Aragón, principalmente de Pedro IV, que al unir, por encima de todo derecho y de toda razón política el Reino de las Mallorcas a su corona, lo que hizo fue precipitar la gran nación de las barras, *una sola nazione e tre corone*⁶ por la rápida pendiente de la decadencia.

⁵ No sin una fuerte reacción por parte del pueblo de las Islas de todos los estamentos. El gobernador catalán Gilabert de Centelles ahogó en sangre esta reacción, mediante un régimen policial y de terror durante los años 1344-49. Los ejecutados en el patíbulo, fueron solamente cabezas de estirpe, (Tornamira, Enveig, Puigdorfila, Buadella, Sant-Johan, Salambé, Durán, etc. ...) o personas de significación intelectual (el médico Joan de Cremona). Pero en las cárceles y en los pueblos, murieron centenares de patriotas. Nada más contrario a la realidad histórica que la afirmación de que los baleares hubieran abandonado a su rey legítimo. Y lo mismo en el Rosellón, figurando entre las víctimas de Pedro IV, nombres de barones tan conspicuos como los Vermet, los Clayrá, los Oms, etc...

⁶ Dante, *Comedia*, Purgatorio.

Una sola nación, la de las barras. Las tres coronas, Aragón-Cataluña-Valencia; Sicilia; Mallorca-Rosellón-Montpellier. Tampoco el concepto que en tiempos de Dante se daba a la palabra nación (confederación) es asimilable al que se le da actualmente (comunidad político-cultural).

La Casa de Anjou de Nápoles y su esplendor, que no era más que un reflejo del esplendor discretamente imperial de París, fue la primera gran consecuencia de esta inteligente política.

Luis IX (San Luis de Francia, a quien no debemos confundir con su sobrino-nieto San Luis de Anjou, obispo de Tolosa, de quien tendré que ocuparme repetidamente en estas páginas) en lugar de incorporar los territorios que consigue hacer realmente suyos, ni siquiera en forma de dependencia feudal, los hace ocupar a su hermano Carlos, titular del Ducado de Anjou en el corazón de Francia. Carlos que por su matrimonio con Beatriz de Provenza, es ya Conde consorte de este feudo soberano, con la ayuda del Papa que necesita a toda costa un “campesón”, derrota a los Hohenstaufen en Tagliacozzo, coje prisionero al joven Conradino y lo hace decapitar en Nápoles en 1268. Así se inaugura con su crimen — como en tantos casos de la historia medieval — la dinastía de los Anjou cuyos dominios no tardarán en cubrir media Europa.

Carlos I de Anjou, “rey de Sicilia”,⁷ muere en 1285 sucediéndole su hijo Carlos II “el Cojo”, cuya numerosa prole asegurará la continuidad en el futuro de la dinastía angevina de Nápoles. Su esposa fue María de Hungría, hermana del rey Ladislao IV, pertenecientes los dos a la última generación de los Arpad que, de hecho, había creado el poderoso estado húngaro, un extenso dominio que cubría, total o parcialmente, lo que es hoy Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Bulgaria y Rumanía, desde el Mar Negro hasta el Adriático.

El hijo segundo de Carlos II — del primero me ocuparé después — se llamó Luis y como cristiano auténtico y consecuente (formando parte como veremos del grupo de los primeros “espirituales”) renunció al trono que le correspondía, y por deber de obediencia al Pontífice, tuvo que aceptar el obispado de Tolosa. Murió joven, en fama de santidad, en 1299 y su canonización se celebró en el 1317.

El hijo mayor de Carlos, llevaba el mismo nombre que su padre, pero ha pasado a la historia con el sobrenombre de *Carlos Martel*. Fue rey de Hungría; rey titular solamente, ya que la ocupación del inmenso reino pudo solamente llevarla a cabo su hijo *Caroberto* (o Carlos-Roberto).

Quedando Carlos Martel hijo mayor de Carlos II, como rey de Hungría, la sucesión en el trono de Nápoles-Sicilia, correspondía a su hijo Caroberto, salvo el caso (que no se dio) de renunciar éste a sus derechos. Pero Caroberto se hallaba en Hungría; Luis, además de ha-

⁷ Los reyes de Nápoles se llamaban oficialmente reyes *de Jerusalén y de Sicilia*, con notoria impropiedad, ya que Sicilia no les pertenecía de hecho, (a partir de las Vísperas Sicilianas) y Jerusalén se hallaba *in partibus infidelium*. Para evitar esta impropiedad en la Paz de Caltabellota había una cláusula, que nunca logró efectividad, por la cual el nombre de la isla debía ser *Trinacria*.

ber renunciado había premuerto a su padre y quien se sentó en el trono, fue Roberto, no sin mediar una bula de Bonifacio VIII y el consentimiento de las ciudades más importantes del Reino. Pero como en las monarquías de aquel tiempo el principio de la legitimidad sucesoria era primordial, a pesar de haber procurado la unión de las dos ramas mediante el matrimonio de su nieta Juana con Andrés de Hungría (hijo de Caroberto) esta dudosa legalidad sucesoria en la corona que ceñía, no dejó de pesar sobre la conciencia del rey Roberto hasta el momento de su muerte; y tuvo consecuencias políticas después de la misma.

Roberto de Anjou murió en 1343, después de un reinado que puede ser considerado como un de los más importantes de la Edad Media. En el aspecto político, como jefe victorioso del partido güelfo, fue considerado como el verdadero rey de toda Italia. Y no faltaron historiadores en el siglo XIX que le censuraron por no haber realizado en el siglo XIV, como pudo haber hecho, la unidad política de la Península, el *Italo Regno* soñado por su amigo Petrarca.

De su primer matrimonio con Violante de Aragón († 1302) tuvo un solo hijo, Carlos, duque de Calabria, que murió antes que su padre en 1328. La hija de éste, tenía que suceder a su abuelo en el trono con el nombre de Juana I. Su reinado, a partir del asesinato de su primer esposo Andrés de Hungría, fue una sucesión de tragedias y calamidades.

La segunda esposa de Roberto, en cambio, Sancha de Mallorca no le pudo dar hijos; pero vivieron los dos aparentemente bien avenidos durante largos años (no sin graves diferencias circunstanciales)⁸ compenetrados en el ideal de los "espirituales" que cada cual entendió a su manera. Y también en el ideal del gusto por el arte y por las letras.

La reina Sancha

Sancha de Mallorca nació en el Rossellón o, más probablemente, en Montpellier hacia el año 1286. En el otoño de 1295, cuando era por lo tanto niña de unos diez años, tuvo ocasión de conocer al joven Roberto de Anjou, hijo del rey de Nápoles, que acababa de pasar siete años en el castillo catalán de Siurana, como rehen del rey de Aragón, juntamente con dos de sus hermanos, uno mayor, Luis y otro menor,

⁸ La avenencia marital de Roberto con Sancha, parece que tenía su frontera, de puertas afuera en la alcoba conyugal. Sancha, (*eterna monacanda*, la llama Rinaldis) vivía obsesa en la idea de sus edificaciones monasteriales y de reformar las costumbres de frailes y monjas. Tanto es así que el Papa, en una de sus cartas la exhorta a cumplir sus deberes matrimoniales por lo cual es comprensible que Roberto buscara expansiones extraconyugales. De sus amoríos debieron nacer algunos vástagos; uno de ellos, la famosísima *Fiammetta*, musa de Boccaccio. Y otro, un tal *Carlos Artus*, a quien designó para formar parte del Consejo de Regencia.

Ramón Berenguer.⁹ Este joven iba a casarse muy pronto con Violante de Aragón; y la joven infanta Sancha no podía suponer que Roberto por azares de la vida llegaría a ser su esposo y su compañero durante más de cuarenta años.

A principios del 1300, Sancha debió trasladarse a Mallorca en compañía de sus padres los reyes Jaime II y Esclaramonda de Foix. En Mallorca pasaron los años 1300, 1301 y parte del 1302, a mediados del cual tuvieron que regresar a sus estados continentales; y durante los dos siguientes, debieron alternar las estancias entre éstos y las islas.

Mientras tanto, en 1302, Roberto de Anjou, que ya era duque de Calabria y príncipe heredero de Nápoles había enviudado de su primera esposa Violante. Y a mediados de 1304 se concertaba ya su matrimonio con Sancha, que tuvo efecto en Colliure (Rosellón) el 19 de septiembre del mismo año.

Con ocasión de esta boda, Carlos II "asciende" a su hijo, que como "Vicario del Reino" administra ya los negocios del mismo (su padre se ha reservado los menos conflictivos del Condado de Provenza) a Príncipe de Salerno.

Los años que transcurren entre el de su boda en 1304 y 1309, Sancha acompaña a su esposo, que es además generalísimo del partido güelfo, en sus campañas por el centro y el norte de Italia; hacen los dos una entrada triunfal en Florencia (para el cual se restaura el famoso "carroccio" que no había sido utilizado en muchos años); y Roberto lleva el mando del famoso sitio de Pistoia.

Y en 1307 los encontramos en Lión, prestando homenaje al Papa Clemente V.

Carlos II, Rey de Nápoles y Conde de Provenza, titularmente "rey de Jerusalén y de Sicilia" muere en Nápoles (más exactamente, en Poggioreale) el 5 de mayo de 1309. Su heredero Roberto con su esposa, han llegado a la ciudad no mucho antes. Pero no se hacen coronar en la misma, sino se dirigen inmediatamente (en junio, a marchar forzadas) a Aviñón, para que lo haga el Papa en una ceremonia solemnísimas. Es probable que de Aviñón después de pasar por Montpellier (según registra el *Thalamus Parvus*), se dirijan de nuevo a Nápoles, en donde parece que se queda la nueva Reina, mientras Roberto se ve obligado a dirigirse de nuevo a Florencia.

Lo cierto es que, a partir de los últimos meses del año 1309 se inició el reinado de Sancha en la ciudad partenopea, que tantos recuerdos

⁹ Carlos II, siendo príncipe heredero, cayó prisionero de Pedro III de Aragón en la fracasada operación de recuperar Sicilia los Anjou (1284) y fue llevado prisionero al castillo de Siurana (actual provincia de Tarragona). Hallándose en el mismo, moría su padre Carlos I (1285). El rey de Aragón consintió en liberarlo para que pudiera ocupar el trono con la condición de que se le entregaran como rehenes todos sus hijos varones. La prisión de los príncipes duró hasta la conclusión de la Paz de Anagni en 1295.

debe dejar en los anales, y en la cultura. Este largo reinado tenía que durar hasta la muerte de Roberto en enero de 1343 e incluso se prolongaría unos años, en cierto modo, al presidir el Consejo de Regencia durante la minoría de Juana I. Poco tiempo antes de su muerte, se retiró e incluso profesó como religiosa en su austero monasterio damianita de *Santa Croce "di Palazzo"*. No en el de *Santa Chiara* que ella misma había edificado pero que consideraba demasiado grandioso y rico para su sincera humildad. Murió en Santa Croce, con el nombre franciscano de Sor Clara el 28 de julio de 1345 y en el mismo fue sepultada, como más adelante veremos.

La piadosa muerte la tenía que librar, por solo un mes y medio, de conocer el atroz asesinato del marido de la joven reina Juana, Andrés de Hungría, cometido el 18 de septiembre del mismo año. Este asesinato será el principio de un tormentoso período alrededor del trono de Nápoles.¹⁰ Y le libraré también, por cuatro años, de enterarse de la batalla de Lluçmajor y de la muerte de Jaime III de Mallorca que marca el trágico final del reino que fue de sus padres.

Sancha ocupó pues el trono de Nápoles como "reina de Jerusalén y de Sicilia y condesa de Provenza" durante no menos de 32 años, más casi dos de cabeza del Consejo de Regencia, sin contar los cinco años deambulantes, en los que su marido gobernaba el reino como Vicario y se hallaba al mando del ejército del victorioso partido güelfo.

II.—EL ENTORNO RELIGIOSO

La cuestión de los "espirituales" y de la pobreza evangélica

Al llegar Sancha de Mallorca a Nápoles ha iniciado ya su período de apogeo el movimiento franciscano-evangélico que desde el seno de la orden franciscana se proyecta en toda la sociedad, especialmente en los países del Mediterráneo Occidental: Italia, Sur de Francia, Reinos de Aragón y Mallorca. Este movimiento, constituye la reacción activa contra un ambiente prerrenacentista y capitalista¹¹ en el cual el lujo y la riqueza empezaban a ser escandalosamente exhibidos, incluso en la misma corte de "el Apostólico", el sucesor de Pedro.

¹⁰ Uno de los episodios de este período, es el del matrimonio de Juana, en terceras nupcias, con Jaime IV, rey titular de Mallorca.

¹¹ Es interesantísimo el tema de la concentración capitalista y bancaria en el siglo XV, y de la consiguiente crisis económica, uno de los hechos del manifiesto paralelismo de aquella época con la nuestra. Los estados de entonces viven, hasta cierto punto, de los créditos bancarios, incluso el que rige, riquísimo, Roberto. El no cumplir Eduardo III de Inglaterra sus compromisos con los Bardi de Florencia, (para la financiación de la guerra con Francia), hizo quebrar esta banca, en cuya sucursal napolitana, por cierto, trabajaba Boccaccio.

Este movimiento, en cuanto anhelaba retrotraer el cristianismo práctico a sus orígenes, constituyó la evolución de una de las facetas más importantes de otro movimiento anterior, que durante dos centurias, había hecho correr ríos de sangre: el movimiento de los cátaros o albigenses; mezclado éste, ciertamente, con teorías y prácticas extrañas al Cristianismo.

Debe recordar que la reina Sancha, llevaba sangre cátera en sus venas, como hija de Escaramonda de Foix.¹²

Cien años antes o algo más, en la propia Italia, esta reacción evangélica y pauperística había encontrado su personificación en una de las figuras más insignes de la humanidad, Francisco de Asís, *alter Christus* otro Cristo. Su mensaje que había encontrado campo abonado en toda Europa occidental, se difundió rápidamente en todas las esferas, altas y bajas, cristalizando en las distintas órdenes franciscanas.

Los reyes de la Casa de Aragón, tanto en su rama mayor como en la de Mallorca, tenían una gran tradición franciscana; pero dos personajes de esta última se sitúan abiertamente en el campo del "espiritualismo" y en algunos momentos al filo del cisma. La reina Sancha y el Infante Don Felipe, que en los años de la minoría de Jaime III ocupó de mala gana la regencia del Reino.

La misma tradición franciscana y espiritualista, se halla presente en la Casa de Anjou, especialmente a partir de los breves años de vida activa del que tiene que ser San Luis obispo de Tolosa, el cual según viene demostrado por muchos detalles de su vida que resultaría prolijo detallar, participaba abiertamente en las ideas pauperísticas desde los años en que se halla en el Castillo de Siurana (1288-1295) durante los cuales mantenía correspondencia con un conspicuo "espiritual" llamado Fra Pietro Olivi.

Negar que San Francisco fue el primer contestatario en el mundo de su tiempo — con la reserva de su obediencia incondicional al sucesor de Pedro, fuera cual fuera lo que su amor a la pobreza le hiciera repugnante el mundanismo de la corte pontificia —, sería querer tapar el Cielo con las manos.

Los papas no toman una posición declarada antipauperista hasta Juan XXII (1316-1334). Este, a pesar de todo y al principio de su pontificado (no sin resistencia) accedió a la canonización del Obispo de Tolosa, que había sido muy conscientemente preparada por su antecesor Clemente V; pero tergiversando la verdadera personalidad de este hombre humilde de corazón, que aun siendo obispo oficiaba con pobres ornamentos, le hizo aparecer en la iconografía oficial como un eclesiástico triunfalista. Ya veremos como Simone Martini, con su arte ge-

¹² He desarrollado este tema en mi libro, actualmente en prensa, *Càtars i Occitans en el Regne de Mallorca*.

nial se convierte en uno de los instrumentos de esta mixtificación histórico-religiosa. Y que Roberto menos sincero en su austeridad que su esposa, aprovechó esta ocasión para reafirmar su discutible legitimidad.

Sancha, desde su llegada a Nápoles, se coloca, dentro del sector de la orden franciscana que hoy llamaríamos "de izquierdas", apoyándolo con todo su poder real y con su inteligencia.

Empieza proponiendo y patrocinando en su propia ciudad de Nápoles, un Capítulo General de la Orden Franciscana, en 1314. En los años que siguen se organizan otros capítulos generales en Perpiñán (1317), en Marsella (1319), en París (1329), en Asís (1334), y a todos ellos dirige la reina de Nápoles mensajes personales que confiesa son dictados por ella misma y no por sus secretarios (*scripta Neapoli manu propria et dictata per nos sine alicujus alterius ministerio*). Al mismo tiempo, sostiene correspondencia, en italiano, con los franciscanos Cesaena (que nombrado General de la Orden por una de los Capítulos, tenía que ser depuesto por el Papa), Ockam y Eudes.

El espiritualismo de Sancha, no se halla reñido en modo alguno con su mecenado cultural y artístico, orientado por supuesto y en primer lugar a la edificación y ornato de las iglesias y conventos franciscanos. No menos de cinco mandó edificar solamente en Nápoles: el dedicado al "Sagrado Cuerpo de Cristo y a la Hostia Santa" de religiosas clarisas que se conoce todavía hoy popularmente con el nombre de *Santa Chiara*; el convento de religiosos anexo al mismo; los de *Santa Magdalena* y *Santa María Egiziaca*; y finalmente, el de *Santa Croce* (vulgarmente llamado *di Palazzo* por hallarse cerca del Castel Nuovo) en la que como ya he dicho, tenía que ser austeramente enterrada por su propia voluntad. Pero esto no le había impedido auspiciar e impulsar justamente con su esposo, la más hermosa serie de monumentos funerarios de la Edad Media, la que se inicia con el de su suegra María de Hungría en el antiquísimo monasterio de "Sancta Maria Domina et Regina", más conocido con el tan napolitano nombre de *Donnaregina*.

Felipe de Mallorca

El "espiritualismo" del Infante Don Felipe de Mallorca, *ascète de sang royal*¹³ fue más espectacular y desorbitado que el de su hermana Sancha, lo cual no nos debe extrañar ya que ésta se hallaba sujeta a limitaciones por sus condiciones de reina y de mujer; y él era varón y libre de movimientos, pese a su sacerdocio.

¹³ Vidal, J. M., *Un ascète de sang royale i Philippe de Majorque*, ("Revue de Questions Historiques", 88). Entre otros trabajos sobre el tema, ver igualmente Oliver, A., *Heterodoxia en la Mallorca de los siglos XIII - XV*. B. S. A. L. Año LXXIX, 1963.

El Infante, sin embargo, a pesar de sus violentos sermones contra el Papa no ha podido ser considerado en ningún momento como cismático, y mucho menos como hereje.

Prueba de ello nos la da el hecho de que en la maquinación abiertamente cismática fraguada en Aviñón, a la misma sombra del palacio de los papas, en 1333, se negó rotundamente a aceptar la tiara que los conjurados le ofrecían. En esta conspiración cismática, apoyada por el emperador Luis de Baviera, encabezada por el Cardenal Napoleón Orsini y de la que era teórico el filósofo Ockam, se pedía categóricamente la deposición de Juan XXII.

Lo que Felipe de Mallorca, apoyado por un sector posiblemente mayoritario de los propios franciscanos, propugnaba ante el Papa — no contra el Papa — era la reforma de la Orden, reforma que hubiera seguramente arrastrado la de las otras órdenes. Leyendo las páginas vividas del *Decamerone* ¿podía haber petición más justificada que la suya?

Al no conseguirlo cambia su propuesta por la de crear una nueva rama franciscana, más de acuerdo con el espíritu evangélico y con la vida del fundador Francisco de Asís. Juan XXII, en sus últimos años, lleva una política que va de error en error hasta verse abandonado por todos los que no sacaban partido de la misma. El propio Roberto, el antiguo campeón del Pontificado tuvo que abandonarle.

En vista de sus fracasos ante la Iglesia oficial, Felipe de Mallorca, seguido por un grupo de los que pensaban como él, decidió irse por su cuenta como mendicante errabundo, como los *bouns homes* cátaros. Uno de los signos con los que manifestaban estos hombres puros, que no querían poseer nada porque Cristo y sus apóstoles no lo habían poseído, pero que consecuentes con el principio de la libertad paulina no atacaban a los que poseían, era el de recortar sus hábitos hasta media pierna. Este era el tipo de hábito *truncatus in manicis et abbreviatis a parti inferiore usque ad mediam tibiam*, que Fra Pietro Olivi, quien tanto había influido en la vocación de San Luis de Tolosa cuando se hallaba en el castillo de Siurana prescribía para los seguidores de San Francisco.

Felipe de Mallorca es un tipo humano del mayor interés, apasionado por un objetivo noble del que no se desvió en lo más mínimo a lo largo de su vida, dando ejemplo de fidelidad a una idea. Por esta fidelidad renunció a las ambiciones más elevadas para un hombre de su tiempo. Solamente por esta inflexible rectitud, mantenida incluso frente al Papa, no fue canonizado como un santo. Pudo ser rey de Mallorca a la muerte de Sancho con sólo pedir dispensa de su condición de eclesiástico. De haber aceptado los obispados y arzobispados que se le ofrecieron y dada su personalidad humana y su situación político-familiar (se hallaba próximamente emparentado con cinco familias reinantes) es muy posible que hubiera llegado al solio pontificio.

Después de haber muerto (probablemente a consecuencia de los primeros brotes de la peste negra, en 1347) sus seguidores, formaron una especie de secta que se llamó de los "Hermanos de Felipe de Mallorca".

III.— EL ENTORNO CULTURAL Y ARTISTICO

Lo que se refiere a las artes plásticas y el entorno cultural de Roberto y Sancha ha sido tratado magistralmente por Ferdinando Bologna en su obra *I Pittori Alla Corte Angevina A Napoli*.¹⁴

El libro monumental del profesor Bologna, no llega a ser exhaustivo en el aspecto de la expansión del arte napolitano, que puede dar todavía mucho trabajo a los investigadores. En el reino de Mallorca, lo mismo que en el Condado de Provenza, la eclosión pictórica napolitana de la primera mitad del XIV, no pudo menos de producir reflejos brillantes.

Antes de entrar en este resumen sería imperdonable no dedicar unos breves párrafos al entorno literario de Sancha. Este entorno literario, incluye nada menos que a Petrarca y a Boccaccio, autores contradictorios en su obra, como en su personalidad humana; y por esto mismo, también complementarios. Nada mas interesante que comparar el envarado y pedantesco convencionalismo de Petrarca (por ejemplo en la ceremonia, que hoy nos parece simplemente ridícula, de su coronación) con el desenfadado del Decamerón, que a pesar de haber aparecido en Florencia, es la quintaesencia del napolitanismo robertino.

Nápoles no ha sido la cuna, como lo ha sido Florencia o Siena, de ningún estilo artístico. Pero ha sido, por lo menos en dos ocasiones un foco pictórico de primer orden. Una de ellas es precisamente la que nos ocupa, en la cual se encuentran en Florencia, codo a codo con el Petrarca y Boccaccio, Cavallini, Giotto, Simone Martini, Tino de Camaino. La segunda ocasión será la del español Ribera, del lombardo Caravaggio y del boloñés Domenichino.

La herencia artística de los Hohenstaufen

La importantísima herencia artística de los soberanos de la casa de Suabia se halla limitada a dos sectores artísticos. El primero es el de la escultura tardo-clásica de Capua, que probablemente tuvo sus raíces en la romanizada Provenza (la *Provincia* romana por autonoma-

¹⁴ Bologna, F., *I Pittori a la Corte Angioina di Napoli*, 1969.

sia) pues no hay que olvidar que los Hohenstaufen eran soberanos del "Reino de Arles". Esta escultura no dejó de influir en los sepulcros monumentales angevinos.

El segundo, más importante, es el de la miniatura. El Códice *De Arte Venandi cum avibus* (ca. 1284) constituye uno de los primeros monumentos, por no decir el primero, del temprano renacimiento italiano. Y este Códice y otros menos importantes de la época preangevina, influirían notablemente sobre la pintura napolitana.

El arte romano del S. XIII en Nápoles

El gran artista pintor y mosaista romano Pietro Cavallini, llegó a Nápoles en 1308 llamado por el anciano rey Carlos II. Pero aparte de los frescos de la Capilla Brancacci de *San Domenico*, no dejó obras en la ciudad, aunque sí importantes discípulos. De hecho la influencia cavalliniana en la pintura napolitana es considerable.

También es considerable la influencia romana lejanamente arnolfiana, en el estilo de las sepulturas monumentales angevinas, aunque fueran toscanos los que la ejecutaron. Entre el "estilo" que caracteriza las obras de Tino Camaino en Pisa o Siena, y el que tienen sus obras en Nápoles, hay una gran diferencia, causada por el impacto que había producido sobre el mismo la obra de Arnolfo y también posiblemente los sepulcros napolitanos más o menos autóctonos que existían ya a principios del siglo XIV y hoy por desgracia han desaparecido.

La presencia del arte toscano

a) *Influencia de Giotto en Nápoles a su llegada a la Ciudad.* Nacido en 1266 Giotto no llegó a Nápoles hasta 1328, cuando ya tenía cerca de 52 años y gozaba de un inmenso prestigio en toda Italia. Este prestigio, había actuado sobre los maestros que trabajaban activamente en las iglesias napolitanas antes de la última de estas fechas.

Uno de estos maestros fue el que se llamó *Lello de Orvieto* y que dejó su nombre escrito, *Lellus de Urbevetera*, en un mosaico de la antiquísima capilla, renovada en el siglo XIV y que se conoce con el nombre de *Santa Restituta preso il Duomo*. En esta misma capilla y obra del mismo pintor es el retrato del obispo que la fundó *Hubert d'Ormont* (conocido mejor con el nombre italianizado de *Uberto di Montauero*) tabla que pintada en el año 1320 presenta el interés singular de ser el primer retrato individual y autóctono conocido.

Al mismo Lello de Orvieto, aunque pintado en fecha posterior a la llegada de Giotto, atribuye Bologna el discutido fresco giottesco del refectorio de Santa Chiara, del cual, por figurar en el mismo una de las

...as bellas representaciones de la Reina Sancha, me ocuparé posteriormente. Este arte napolitano y al mismo tiempo Sienés no dejaría de tener una influencia hasta el momento no estudiada en la pintura mallorquina de la primera mitad del siglo XIV.

b *El paso estelar de Simone Martini*

La presencia de Simone Martini en Nápoles, se halla certificada por un solo documento del año 1317; según este documento, Roberto le acredita una notable cantidad, superior a lo que normalmente se pagaba por un cuadro en aquel tiempo; y en el mismo se le llama *miles*. Es decir, que Roberto no tan sólo le había pagado un servicio generosamente, sino que le había elevado al rango de noble.

Esto se halla sin duda relacionado con la pintura del famoso retablo de San Luis de Tolosa coronado con corona real por dos ángeles; vestido con suntuosísimas vestiduras más que episcopales, regias; y coronando él a su vez al rey Roberto. Se trata no tan sólo de un retablo "antepauperista" sino de una afirmación plástica de su discutible legitimidad en el trono.

La reina Sancha no figura esta vez junto a su esposo, como en tantos otros casos. Y esto es debido a que para ella, la imagen auténtica del Santo Obispo de Tolosa, tan amigo de la humildad y de la pobreza evangélica, no era esta. Veremos cual será su respuesta, igualmente en el terreno simbólico del arte, a esta sustitución de personalidad, para la cual se habían puesto de acuerdo seguramente — aprovechando la ocasión de la canonización del Santo — Juan XXI, los jefes del "ala derecha" de la Orden y el propio Roberto, quien como en otras ocasiones, hizo pasar la razón de estado por encima de sus aleatorios principios éticos. El artista había cumplido tan a la perfección el encargo que, no tan solo era pagado generosamente con dinero, sino con el honor singular de elevarlo al rango de noble.

Giotto en Nápoles

Una de las grandes pérdidas de la cultura europea, ha sido la desaparición total de los frescos de Giotto en Nápoles (La Capilla y la Sala Mayor del Castel Nuovo y el oratorio o coro de las religiosas en Santa Chiara). Esta pérdida de la obra de plenitud del maestro puede ser considerada tan lamentable para la humanidad como lo hubiera sido la desaparición de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Como he dicho ya, Giotto llegó a Nápoles a lo largo del año 1328, datando el primer documento sobre su presencia en la ciudad del mes de diciembre.

No me puedo detener tratando de su obra, para poderlo hacer de los discípulos suyos que representaron a nuestra reina Sancha en sus pinturas. Si Giotto también la retrató en algunas ocasiones, cosa probabilísima, sus retratos por desgracia ya no existen.

Uno de estos discípulos, que además de la influencia del maestro florentino, experimentó la de los sieneses, es el llamado *Maestro de Giovanni Barrile*, por haber pintado en 1331 los frescos de la capilla encargada por el personaje de este nombre, en San Lorenzo.

Al mismo Maestro, atribuye razonablemente Bologna un pequeño fresco de gran interés para mi estudio, por significar precisamente una de las reacciones pauperistas de Sancha al San Luis de Simone Martini, tan opuesto al espíritu franciscano. Me refiero al fresco de la distribución a los pobres de los panes y los peces, en el cual se da una especial interpretación pauperística al mensaje evangélico de la providencia divina que cuida del alimento cotidiano de los pájaros y de vestir con bellas vestiduras a las más pequeñas y modestas flores silvestres. Mensaje de ayer como de hoy, dirigido a los que dedican su vida, como los bancos poderosos de Florencia y Lombardía, o como el mismo rey Roberto, a la acumulación de riquezas terrenas. En esta fecha, Sancha quiso dejar su propia firma y la dejó con el lenguaje convencional de la heráldica: La forma del escudo, *romboidal*, como corresponde correctamente a las damas.

La reacción de Sancha contra la representación antipauperística de Simone Martini, vuelve a manifestarse en una tabla que debió formar parte de un retablo mayor y que hoy se conserva en el "Museo Granet" (hoy *Musèe des Beaux Arts*) de Aix-en-Provence.

Este retablo, pintado seguramente en Nápoles, (por un pintor muy ligado por cierto a la escuela mallorquina) debió ser un regalo de Sancha a algún convento franciscano de Provenza, posiblemente al de la misma ciudad de Aix o tal vez al de Marsella.

La tabla representa al Santo Obispo, con las figuras arrodilladas a sus pies de Roberto y Sancha. San Luis aquí, aun llevando capa pluvial y mitra, se halla ostensiblemente vestido con hábito franciscano. La capa y la mitra no llevan adornos ostentosos, ni hay ángeles que le coronen.

En cuanto a su autor, resulta, también razonable su atribución al citado *Maestro di Giovanni Barrile*.

El último pintor napolitano gíotesco, en relación con la iconografía de Sancha, ha podido ser identificado hace poco, aunque su nombre — que pudiera ser el *Pietro Orimina* que figura en varios documentos — no se conoce con certeza. Su obra más importante, son cuatro sargas, que formaron parte con toda seguridad de un conjunto más completo y que hace poco tiempo han sido dados a conocer. Por esta razón, Bologna le ha adjudicado el nombre de *Maestro delle tempere fracescane*.

No voy a entretenerme con el estudio detallado de esta obra totalmente relacionada con Sancha, en la que figura su retrato y que fue ejecutada con toda probabilidad para el Monasterio de *Santa Croce di Palazzo*, en el cual murió y fue sepultada.

Pero hay en las mismas un detalle que por su importancia en el contexto de este estudio, no puedo omitir. En la sarga que representa la impresión de los estigmas, el hábito que viste San Francisco *tenía en su origen recortadas las mangas y su largo cubría apenas media pierna*. Llevaba por lo tanto el hábito digamos "oficial" de los "espirituales" o "fraticelos", el prescrito por los primeros "espirituales", y el que usaba por las calles de Nápoles en sus últimos tiempos el Infante Felipe de Mallorca seguido por sus compañeros.

Años después, no sabemos cuando, se debió dar la orden a otro pintor de retocar la pintura alargando las mangas y el hábito del Santo Fundador. Este pintor cumplió el encargo con habilidad, pero no tanta que la mistificación de la idea original dejara de resultar visible actualmente.

En el marco de los antecedentes que acabo de presentar, podemos entrar en el detalle de las representaciones iconográficas que se conservan de Sancha de Mallorca reina efectiva de Nápoles y condesa de Provenza; y reina titular de Jerusalén y de Sicilia, como esposa de Roberto de Anjou.

Y después, en algunos de sus signos heráldicos especialmente personales y altamente significativos.

Pero antes considero interesante dedicar unos párrafos al reflejo en el Reino de Mallorca y concretamente en el Convento de Santa Clara de Palma, de la pintura napolitana de la primera mitad del mil trescientos.

IV.—LAS PINTURAS TRECENTISTAS DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE PALMA

La evolución de la pintura gótica sobre tabla en el Reino de Mallorca presenta una etapa preliminar y tres períodos básicos perfectamente definidos.

El período preliminar, incluye varias obras de importación pisanosina del taller de Duccio y las del "Maestro de la conquista de Mallorca", o sea, el retablo templario de San Bernardo, de clara influencia francesa, encargo tal vez de algún comendador del Masdeu para la capilla del Temple de la Ciudad de Mallorca; los importantes pequeños

fragmentos de un retablo de los franciscanos de Mallorca; y los frescos del Palacio Aguilar de Barcelona. Todo hace pensar en un pintor originario del Rossellón, que tuvo seguidores, por ejemplo tal vez el autor del retablo de Serdinyá.

El primer período se inicia en el momento histórico de la rotura de relaciones entre el Reino de Aragón y el Reino de Mallorca, la cual, con etapas de guerra verdadera y cruenta, alterna otras etapas de guerra fría. Y no termina hasta el “delenda es Maiorica” de Pedro IV, consumada con la muerte gloriosa de Jaime III en Lluçmajor. Es interesante observar que este momento, el del final del Reino independiente, coincide con un *tournant* tan importante en la historia europea como es la peste negra.

Hablar de pintura gótica-catalana o de “pintura mallorquina de escuela catalana” durante este período, o sea el que transcurre entre 1280 y 1350 ca. no tiene el menor sentido. La pintura mallorquina durante estos años es absolutamente independiente de la catalana, que por otra parte era por entonces relativamente pobre. Se halló en cambio muy íntimamente relacionado con el gran foco de Siena, — San Gimignano, a través de Nápoles por una parte y de Aviñón por la otra.

La conquista por las armas y con el sacrificio de centenares de patriotas occitano-baleares en los años 1343-1349, marca lógicamente un cambio de rumbo que se puede personalizar, por cierto, en otro pintor rosellonés importante: Ramón Destorrents.

A este primer período autóctono de la pintura gótica mallorquina, fuertemente italianizante, sigue un período colonial catalán. En Mallorca, y probablemente también en Menorca¹⁵ siguen activos talleres importantes con maestros bien identificados y de nombre en muchos casos conocido. Contrariamente a lo que sucedía en el período anterior, estos talleres se hallan en relación constante con los de Cataluña, sin que por ello cesen las influencias italianas directas sobre las Islas y el Rosellón, que por lo menos hasta mediados del siglo XV, por razón de viejos enlaces familiares, seguirá muy unido a las Islas. Prueba de la persistencia de la influencia italiana sobre Baleares-Rosellón, es por ejemplo la abundancia en estas regiones de madonas *dell'Umiltá*, digna de un estudio particular.

El auge de Valencia como centro comercial, que desde principios del cuatrocientos quita la primacía al puerto de Mallorca, inicia un

¹⁵ El monasterio de clarisas de Ciudadela, demolido y reconstruído hacia el año 1930, tenía la misma estructura a base de arcos apuntados “diafragma” según pude ver en unas fotografías sacadas durante la demolición. Las dos tablas laterales del retablo de una capilla de la iglesia de S. Francisco de la misma ciudad, son góticas, repintadas posteriormente. Su restauración en el caso de ser factible ofrecería uno de los escasos documentos artísticos que subsistieron en Menorca después de la razzia otomana del siglo XVI.

tercer período de pintura gótica insular, y determina el período Valenciano-Balear, con figuras tan importantes como las del Maestro de Alcañiz y Martín Torner.

Sobre la base del planteamiento anterior, y teniendo en cuenta que este estudio tiene a Sancha como protagonista, nos tendremos que limitar al primer ciclo, que no tiene nada de catalán y mucho de italiano.

Se trata en realidad de un intercambio de pintores y de un entrecruzamiento de estilos, dentro de un polígono cuyos vértices son Nápoles-Cerdeña-Menorca (?)-Mallorca-Perpiñán-Montpeller-Aviñón-Siena.

Las raíces deben buscarse por una parte en *San Gimignano-Siena*, con *Memmo de Filipuccio* y su hijo *Lipo Memmi* y el cuñado de este último *Simone Martini*. Por otra parte hay que buscarlas en Nápoles-Roma con las miniaturas suditalianas del siglo XIII y la presencia en Nápoles de *Cavallini*; y después, con una serie de pintores napolitanos más o menos enigmáticos como *Lello de Orvieto*, *Antonio Gavrrecto*, el *Maestro di Giovanni Barrili*, el *Maestro de las Sargas Franciscanas*, *Roberto di Odorisio*, etc. ... A todo esto se suma la influencia del foco de París en el siglo XIII (del cual las obras de pintura sobre tabla desaparecieron casi totalmente con la Revolución Francesa) actuando directamente sobre el Rosellón. Para completar el "polígono" no puedo menos de referirme, aunque sea solo para citarlo, a una de sus principales figuras, la del *Maestro de los Privilegios*, mallorquín o toscano mallorquinizado, artista de primer orden que conocemos solamente por sus obras.

El Monasterio de Santa Clara de Palma debió poseer en tiempos una riquísima colección de pinturas de la primera mitad del siglo XIV. Todavía lo que se conserva es de una importancia singular y se halla sin estudiar. No pretendo hacerlo, ni mucho menos, en el breve inventario que ofrezco a continuación.

A. *Tabla que fue originariamente puerta de sagrario*. De tamaño muy reducido (17 por 24 cms. aproximadamente). Decorada con una pintura sienesa de fines del siglo XIII, bellísima y en buen estado de conservación. Representa el Calvario, con el Crucifijo, la Virgen y San Juan más un San Francisco más pequeño arrodillado al pie de la Cruz. La pieza es una verdadera joya.

B. "*Pala*" de la Pasión, muy conocida, de escuela pisano-sienesa, muy próxima al Duccio. Es obra de fines del S. XIII, probablemente importada (se halla actualmente en el Museo Diocesano de Palma).

C. *Pequeña tabla con una Madona*, que fue tal vez igualmente la puerta de un sagrario. Del mismo estilo que la "pala" no ha sido estudiada y es inédita. Es de calidad muy inferior a la "pala".

D. *Gran tabla de Santa Clara sentada en un trono*. No creo aventurado considerarla como un regalo de la Reina Sancha a las clarisas de Mallorca. Su posición inusitadamente hierática la relaciona con el arte de los mosaistas romanos del S. XIII y más directamente con los mosaicos cavallinianos de *Lelo de Orvieto* de *Santa Restituta presso il Duomo* de Nápoles (1322 ca.). No va en contra de esta filiación la aristocrática estilización sienesa de las manos, ya que Simone Martini había estado en Nápoles y desde 1317 era venerada en la ciudad su tabla de San Luis de Anjou. La insólita decoración de los fondos de la tracería que forma la parte superior de la tabla con pequeños trozos de vidrio azul le va muy bien a la obra de un exmosaista.

E. *Tríptico del "Imago Pietatis" o "Varon de Dolores"*. Este tríptico fue objeto de un estudio estilístico por Mathieu Heriard y Gabriel Llompart,¹⁶ muy afinado pero que falla por su base al no dar al escudo del reverso la identificación correcta del personaje a quien corresponde: nada menos que a la reina Sancha.

Aquí sin duda alguna, se trata de un regalo de la Reina (posiblemente, aunque no necesariamente, cuando había profesado como monja en el convento de Santa Croce). En todo caso, el año de su muerte, nos da la fecha *ante quem*: 1345.

Se trata de una obra de gran calidad (apreciable por ejemplo en el detalle del fino lienzo blanco que cubre la parte baja de torso). Sólo puede ser obra de un pintor de primera categoría sin descartar la idea de haberse pintado, no ya en Mallorca, ni en Nápoles sino en la propia Siena, por algún pintor muy próximo a Simone Martini, tal vez *Lippo Memmi*, su cuñado, tan relacionado, él como su padre *Memmo de Filipucio* (autores los dos del fresco de la Gran Sala del Palacio de San Gimignano) con nuestro Maestro de los Privilegios; o por uno de los Lorenzetti.¹⁷

Podría ser también autor de la misma alguno de los pintores napolitano-sieneses como el que Bologna ha bautizado con el nombre de

¹⁶ Heriard, M., y Llompart, G., *El tríptico del Varón de Dolores de Santa Clara de Mallorca*. Revista "Mayurqa", Palma, n.º 13.

¹⁷ No ha sido estudiada la relación entre el arte del Maestro de los Privilegios y el de los cartógrafos, ni tampoco la relación que pudiera existir entre las palabras (en algún caso tal vez mal escritas) *Loert*, *Dalorto*, *Dulcert*. El dibujo, (no iluminado) del "Rei de Mali" de uno de los portulanos mallorquines de la Biblioteca Nacional de París recuerda muy próximamente el del Maestro. No olvidemos que algunos grandes pintores y miniaturistas de la escuela de Siena (por ejemplo, Ambrogio Lorenzetti), dibujaba también cartas de navegar.

“Maestro de Giovanni Barrile” del que me tendré que ocupar doblemente, como posible retratista de Sancha en la tabla de San Luis en Aix-en-Provence y de la Biblia de Malinas.

O el anónimo de otro “Varón de Dolores” (muy diferente de concepción al que me ocupa), que se encuentra en la colección Agnew de Londres.

Por desgracia, el austero y místico tema da poco de sí. Y la Anunciación de las tablas exteriores se halla en tan mal estado, que resulta excesivamente aventurado sacar conclusiones de su estudio.

F. *Pequeña tabla de la Virgen*. Igualmente sienesa, o mallorquina-sienesa del estilo de Lippo Memmi, de los Lorenzetti, o quien sabe de quien. O de *Andrea Vanni* del cual podría haber sido discípulo el mallorquín Francesc Comes a juzgar por el *Salvator Mundi* de Santa Eulalia de Palma según un modelo de aquel (de 1342 ca.) que se encuentra en el Museo de Capodimonte.

Es una tabla luminosa y alegre, anterior a la introducción del arquetipo de la *Madona dell'Umiliá*.

F. *Sarga de San Eloy*.

En el refectorio del monasterio, hay varias sargas, todas en pésimo estado de conservación menos una. Por fortuna ésta es la más importante.

Se trata de un Santo Obispo, probablemente San Eloy pues en la parte baja, formando una especie de predela se halla representado el Santo como herrador, con la fragua con su doble fuelle y el caballo.

La composición es relacionable con la tabla de un Santo Papa del Museo de la Catedral de Mallorca. Los dos se hallan en el interesante triángulo Siena-Nápoles-Mallorca y corresponden al segundo cuarto del siglo XIV.

Tiene un escudo (un león pasante, negro sobre banda de plata, en campo de gulas) repetido en varias partes; una de ellas el broche de la capa pluvial, lo cual es un detalle típicamente martiniano.

De no ser una obra local (en este caso se trataría de la sarga más antigua que se conserva en España) ejecutada por un maestro que había estado en Nápoles, puede atribuirse perfectamente al *Maestro delle tempere Francescane*, llamado así por Bologna a causa de las sargas (*tempere*) ordenadas por Sancha de Mallorca para el Convento de *Santa Croce* en el que murió. El nombre de este maestro, pudo ser *Pietro Orimina*.

H. *Dos puertas de tríptico, o de un armario de reliquias, actualmente sueltas*.

Se hallan decoradas con escenas de la Pasión de arte algo basto (cosa justificada en parte por su pequeño tamaño) muy mallorquina, obra tal vez de un discípulo del Maestro de los Privilegios.

Hallándose terminadas en punta, en su parte más alta mide aproximadamente un metro. No tienen marco de ninguna clase y se hallan rematadas por un almenado, de aire muy islámico, recortado en la misma tabla.

Al tesoro mueble de pintura trecentista de Santa Clara de Palma, hay que añadir que por lo menos una parte de los arcos diafragmas que forman la estructura arquitectónica del edificio (la construída entre 1256 y 1260) se halla cubierta de pinturas del siglo XIV como puede verse en ciertas catas. En estas ha quedado a la vista el escudo de Vida (una concha de plata sobre gules).

Y hay que añadir igualmente, que las religiosas conservan un archivo documental riquísimo, con centenares de pergaminos de los siglos XIII y XIV que no ha sido objeto de ningún estudio sistemático, ni aún superficial.

De todo ello se deduce que el Monasterio de Santa Clara de Mallorca, no tan solo constituye un importante museo, sino una fuente de documentación que puede dar luz a la historia de la cultura autóctona del Reino de Mallorca y a la de la pintura napolitana-sienesa en las décadas de esplendor que precedieron a la Peste Negra.

V.—REPRESENTACIONES ICONOGRAFICAS DE LA REINA SANCHA

De Sancha de Mallorca, se ha conservado una iconografía sorprendente abundante y rica, comparada con la de otros personajes laicos europeos del tiempo en que vivió. Creo incluso poder afirmar que de ninguna otra reina (ni rey, prescindiendo de su marido Roberto) de la primera mitad del siglo XIV, ha dejado tantas representaciones de su persona.

Muchas de estas representaciones pueden considerarse como verdaderos retratos, en el sentido de que reflejan los rasgos fisonómicos del personaje a través de una observación real del artista, aunque no según el concepto que debía definir el ciclo de la pintura "moderna", iniciada por los Mantegna o los Holbein, llevado al más alto nivel artístico por los Tiziano, los Velázquez o los Goya.

Digamos de paso que en los años y en el ambiente próximo a Roberto y Sancha, más precisamente, en el año 1320, se pinta en Nápoles (según ya he dicho) el que ha sido calificado justificadamente de "primer retrato *autónomo* de la historia de la pintura italiana"¹⁷ que es lo mismo que decir de la pintura moderna europea. Se trata del Arzo-

bispo de Nápoles oriundo de Borgoña, *Huberto de Montauro* (*Hubert d'Ormont*) tabla pintada especialmente para perpetuar sobre su propia tumba en la capilla de San Paolo, (llamada después vulgarmente "de los ilustrísimos") en el Duomo de Nápoles, la memoria del personaje.

Parece que la tabla, (que hoy se halla en el Museo Episcopal) es de la misma mano que los frescos que cubren la citada capilla y que puede ser la del pintor *Lello de Orvieto* que había sido discípulo de Giotto unos dos años antes, cuando el genial maestro se hallaba pintando la *Capilla degli Scrovegni* de Padua (mucho antes por lo tanto, de su llegada a Nápoles, que no fue hasta 1328). La atribución, fundada principalmente en bases subjetivas, no es segura.

Se trata de una tabla rectangular en la cual el Prelado, se halla representado de frente y de medio cuerpo, con ornamentos y atributos episcopales. A primera vista, se confunde con uno de tantos Santos Obispos que con el modelo de Simone Martini (que nuestro artista no dejaba de tener presente) se pintaron en el mismo siglo y en el siguiente. Pero no lleva halo.

Debo decir de paso que la relación de esta tabla con algunas pinturas mallorquinas a las que ya he citado (las tablas de Santa Clara, y del Papa Santo, o la sarga del obispo igualmente en Santa Clara) indudable.

La iconografía de la reina Sancha, lo mismo que su heráldica particular, presenta como veremos, en algunos casos, un interés metaestético en relación con las discusiones ideológicas y con la problemática social de su tiempo.

Conozco y me propongo describir seis representaciones iconográficas de nuestra reina: una escultura; una pintura al fresco; una pintura al temple sobre lienzo sin preparar (sarga); una pintura sobre tabla y dos miniaturas sobre pergamino, una francesa y una napolitana.

Así como los retratos de su marido Roberto que casi siempre la acompaña, resultan de inconfundible identificación, debido a su fisonomía peculiar, los de Sancha son los de una mujer corriente, de rostro ovalado, que debió ser muy bella. Hay que tener en cuenta que todos estos retratos fueron pintados cuando rayaba en la cincuentena; y que en muchos de ellos (los mejores, y más representativos, precisamente) el tocado monjil que era la moda de la época, nos deja ver apenas el óvalo del rostro.

Describiré estos seis retratos siguiendo un orden cronológico aproximado.

a) *En la tabla de San Luis de Tolosa, en Aix-en-Provence*. Se trata de una pintura que se conserva actualmente en el *Museo Granet* de dicha ciudad.

La tradición erudita local, afirmaba que la figura había sido una donación de Sancha al Convento de Santa Clara de Aix-en-Provence, en 1340.

Pero esta noticia, no tiene base documental; y existe otra posibilidad, la de que proceda de la iglesia que los reyes de Nápoles construyeron en Marsella, entre 1326 y 1331, dedicada precisamente a San Luis de Tolosa.

Por un documento que cita Romolo Caggese, sabemos que el 15 de Junio de este último año, la reina Sancha, envió como donativo a dicha nueva iglesia cierto número de objetos Sagrados, entre los cuales bien pudiera figurar una pequeña tabla como ésta.¹⁸

En su famosa carta a Marcantonio Michiel, el historiador Pietro Summonte, hablaba del Giotto y del Monasterio de Santa Chiara de Nápoles; y decía: *dentro questo monasterio son piu e diversi quadri seu tavola piccole di immagini di Santi, che foro della regina Sancia*. La tabla no es de Giotto, pero a Summonte se lo había podido parecer. Y es también posible, que en los siglos siguientes hubiera sido regalada por las clarisas de Nápoles a algún convento hermano de Provenza.

Como otras pinturas de las que ya he tenido ocasión de hablar, esta tabla, constituye una contrajugada "pauperista" a la de Roberto y Juan XXII con la de Simone Martini; en la de Aix-en-Provence los ornamentos del Santo Obispo, respondiendo a lo que había sido en la realidad, son ostensiblemente austeros y de escaso vuelo, dejando bien a la vista el tosco sayal franciscano que lleva debajo. Y no hay ángeles que sostengan la corona real sobre su mitra. De esto se deduce, que el encargo de esta tabla, no pudo ser de Roberto sino de Sancha.

La tabla puede atribuirse, siguiendo a Bologna, al *Maestro di Giovanni Barrile*, de quien he hablado ya muy relacionado estilísticamente con la escuela mallorquina. Es con toda seguridad obra de un seguidor directo de Giotto en su etapa napolitana y de su discípulo Maso, cuya presencia en Nápoles, a pesar de no haber podido ser documentada, puede considerarse como segura.

A los pies del Santo, se ven representados el Rey y la Reina en la acostumbrada actitud de orantes.

b) En la "sarga" de la Santa Cruz.

He hablado ya de la serie de cuatro pinturas sobre lienzo sin preparar, de extraordinario interés en relación con el hábito de los fraticelli, que proceden muy probablemente del Convento de *Santa Croce di Palazzo* fundado por Sancha en 1338. Estas sargas han sido magistralmente estudiados por Bologna.

¹⁸ Léonard, E., *Les Angevins de Naples*, París, 1954.

Caggese, R., *Roberto d'Angio e i suoi tempi*, Firenze, 1922-1931, 2 volúmenes.

En una de ellas, la que representa precisamente la Crucifixión, al pie de la Cruz, se hallan las figuras de los regios esposos, que pueden considerarse, por analogía con los otros suyos, como verdaderos retratos.

Hemos visto ya que con la base de estas cuatro sargas, que tan relacionadas se hallan con el expresionismo hispánico, F. Bologna, ha hecho renacer la personalidad de un insigne pintor de la Corte napolitana (tal vez pudiera ser el *Pietro Orimina* repetidamente citado como pintor en los documentos). La fecha de estas sargas (y del retrato de Sancha, por lo mismo) tiene que ser anterior a 1336.

La Reina, presenta un relativo parecido fisionómico con el del fresco del Refectorio de Santa Chiara. Lleva la misma toca, pero transparente, dejando ver el peinado que le cubre casi totalmente las orejas. Y encima la corona de flores de lis. Viste manto casi blanco, de una tela rica pero no ostentosa con vueltas blancas en el agujero por el que pasa la cabeza. Del manto marfileño, salen la manga del antebrazo de color rojo vivo. El regio esposo, viste las mismas telas y los mismos colores, con la sola diferencia de la estola y del zapato de piel negra trenzada, que el pintor deja ver en primer término en busca de otro contraste, además del color rojo.

En estas figuras relativamente pequeñas (su altura no pasa de 45 cms.) el pintor demuestra una rara habilidad. La pintura sobre sarga, es poco agradecida, y el detalle de estas figuras resulta admirable.

c) *En el fresco giotesco del refectorio de Santa Chiara.*

Como retrato no convencional de Sancha, el que la presenta arrodillada en primer término al pie del Cristo bendicente que preside este soberbio fresco, es seguramente el más interesante.

Este fresco, al que ya me he referido, ha sido objeto de muchas controversias entre los críticos de arte, habiendo sido atribuído en tiempos al propio Giotto; más que nada, por el parecido de la figura central con la San Pedro del *Poliptico Stefaneschi* en la Pinacoteca Vaticana.

La gran composición tiene por tema al Redentor sentado en un trono, con seis santos y cuatro personajes de la Casa de Anjou (Roberto y Carlos de Calabria su hijo difunto, a la derecha de Cristo. Sancha, y Juana hija de Carlos y futura reina de Nápoles y consorte de Mallorca a la izquierda).

Ferdinando Bologna, con argumentos correctos aunque excesivamente subjetivos para que se puedan considerar como definitivos, lo atribuye a Lello de Orvieto.

El hecho de que Andrés de Hungría, marido de Juana, no figure en el fresco, figurando en cambio el Duque Carlos de Calabria hace que la pintura tenga una significación política en relación con la sucesión al trono: Juana será reina por ella isma, no reina consorte como esposa de Andrés de Hungría.

El fresco tuvo que ser ejecutado después del matrimonio de Juana, que se celebró en septiembre de 1333; y por supuesto, antes de la muerte de Roberto, en 1343. Su autor, Lello de Orvieto o quien fuera, habría podido asimilar por estas fechas la enseñanza personal de Giotto en Nápoles (1328-34) que tan reflejada queda en la pintura.

Pasemos al retrato de Sancha, que hace *pendant* con el de Roberto. Arrodillada con las manos juntas en actitud orante a los pies del Redentor, viste manto real que adornan sus propios emblemas heráldicos y su cara queda enmarcada por una toca blanca ciñendo una alta corona de flores de lis.

Su fisonomía se aprecia perfectamente, y concuerda sensiblemente con la que representan otros retratos, menos elocuentes.

d) *En la Biblia miniada de Nicolás de Alife.*

En la biblioteca del Seminario de Malinas, en Bélgica, se conserva un hermosísimo códice, una Biblia profusamente ilustrada, con la firma explícita del autor de sus miniaturas: *quam illuminavit de pincello Xristoforus de Orimina de Neapoli.*

Esta Biblia fue encargada por un célebre jurista de la corte de Roberto y Sancha, notario de la Cancillería del Reino desde el año 1332 hasta el 1352 (que fue el de su muerte) llamado *Niccolo d'Alunno d'Alife* gran amigo de Petrarca y que formaba parte del grupo de intelectuales consejeros — del *brain trust* dirían los americanos de hoy — que rodeaban a Roberto y Sancha.

La devoción de Nicolás de Alife no ya solamente a Roberto, sino a todos los Anjou de Nápoles, ha quedado brillantemente perpetuada en una de las páginas, la más hermonsa, de este Códice; página en la cual se representan en tres "pisos" los tres reyes de la dinastía napolitana con sus respectivas esposas, rodeados, no tan sólo de los príncipes de la familia, sino también de una multitud de personajes conspicuos en cada uno de los tres reinados. Casi cuarenta figuras más o menos identificados o identificables, figuran en esta página de vivos colores, con cierto aspecto de tapíz.

Las tres regias parejas, Carlos I y Beatriz de Provenza; Carlos II y María de Hungría; Roberto y Sancha de Mallorca, se hallan sentados en tres tronos, tan amplios que más parecen bancos, cubiertos de ricas telas ornamentados con la heráldica respectiva.

En esta miniatura, como en las restantes del códice, demuestra el autor una indudable influencia de Giotto; o más que del propio Giotto, de su discípulo Maso; y no se observa alguna — cosa rara en aquellos años — al Arte de Simone Martini y de los sieneses.

Esta magnífica obra de arte, debió ser realizada unos años antes de la muerte de Roberto, hacia 1340.

Así pues, la figura de Sancha, contrariamente a las de las otras reinas, debe ser considerada como un retrato, con las limitaciones impues-

tas por el tamaño. La inequívoca fisonomía de Roberto nos lo demuestra. Esto no impide que Cristóforo Orimina — como los retratistas de figuras femeninas de todos los tiempos — no haya procurado rejuvenecer y favorecer a nuestra Reina, que por aquellos años se aproximaba a los 55, y que obsesionada con la defensa de sus pobres y de sus “espirituales”, no debía preocuparse mucho por su propia belleza.

A los pies de Sancha, se hallan arrodilladas dos pequeñas damas sobre las cuales unas letras identifican como *ducisse Calabrie*, las dos hijas del fallecido hijastro de Sancha, Carlos, duque de Calabria. Sancha, que lleva en la mano izquierda un libro, con la derecha acaricia la cabeza de la mayor de ellas, la que dentro de muy pocos años ceñirá la corona de Nápoles y de Jerusalén con el nombre de Juana I; y será un día esposa de Jaime IV rey titular de Mallorca.

Las representaciones iconográficas de Sancha que acabo de describir han sido ejecutadas en vida de su marido. Las dos últimas, a las que voy a referirme ahora, lo han sido ejecutadas siendo ya viuda. Y se hallan las dos en relación con la memoria funeraria de Roberto.

e) *En el sepulcro monumental de Roberto, en Santa Chiara.*

Me he referido ya a este sepulcro, obra de los hermanos Pacio y Giovanni Bertini que se halla, como si fuera un gran retablo, detrás del altar Mayor de Santa Chiara.

La reina Sancha, como varios otros reyes y príncipes familiares de Roberto, se halla representada en altorrelieve, de cuerpo entero sentada en un trono que no resulta visible. Su posición es frontal pero presenta un ligero movimiento sumamente elegante y gracioso en toda la figura. Viste manto que se cierra con un gran broche decorado con una flor de lis. Otra flor de lis remata el centro que sostiene la mano diestra, mientras la izquierda sostiene el sólito globo. El fondo plano del nicho que la cobija, lleva sus propios emblemas, las lises y las barras.

El sepulcro se empezó a labrar en 1343, inmediatamente después de la muerte del monarca y se terminó en 1345 el de la muerte de Sancha. Es decir en unos años en que la Reina Viuda, retirada ya en el monasterio de *Santa Croce di Palazza*, es probable que no tuviera en el mismo ninguna intervención. Su efigie en el mismo debe ser considerada como totalmente convencional y simbólica cosa que el aspecto de niña que presenta, cuando ella tendría en realidad unos sesenta años bastaría para demostrar.

El ánimo de Sancha, entregada en los últimos años a su franciscanismo evangélico extremo (y a su sincera espiritualidad), y también al amor a la pobreza, no la inclinaba en modo alguno a levantar monumentos a las glorias terrenas.

f) *En la miniatura de la "Complainte Provençale pour la mort du Roi Robert"*.

El último retrato de Sancha, que creo ser el primero en dar a conocer, no es ya napolitano; pero ha sido ejecutado en tierras suyas, más cercanas que las de Campania a las de su nacimiento y de su niñez, en el Condado de Provenza.

Las pocas páginas de un códice coetáneo — 1343 es la fecha *post quem* — que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, se hallan encabezadas por una miniatura, la única del manuscrito. De los bellos versos que la acompañan, la elegía en un provenzal muy próximo ya al catalán de su tiempo tendré ocasión de hablar en otro trabajo mío en preparación.

La miniatura forma un rectángulo apaisado en el cual se representa a Roberto con hábito franciscano en su lecho de muerte, algo incorporado, colocando la corona en las sienes — y ésta es la sorprendente particularidad — no en la cabeza de su nieta y sucesora Juana, sino en la de un joven que no puede ser más que Andrés de Hungría esposo, de la misma.

Al otro lado del lecho y en primer lugar, la reina Sancha; y detrás tres personajes, uno de ellos tonsurado. De ser cuatro en lugar de tres, pensaríamos en los que formaban el Consejo de Regencia que había designado testamentariamente y que como ya hemos dicho, se hallaba presidido por Sancha, e integrado por su Vice Canciller *Felipe, obispo de Cavailon*, el senescal de Provenza *Filippo di Sanguinetto*, el almirante *Goffredo di Marzano* y un personaje oscuro llamado *Carlo Artus*, "familiar" suyo, que muy probablemente fuera uno de los hijos naturales, que según se ha dicho le dió la supuesta *Fiammetta* de Boccaccio.

Sancha no quiso para ella misma un monumento sepulcral suntuoso, que no hubiera estado de acuerdo con el ideal de su vida. La creadora del soberbio monasterio de *Santa Chiara*, no tenía que ser enterrada en el mismo, sino en el más pequeño y más austero de *Santa Croce* en el que había muerto el día 28 de julio de 1345 después de vivir un año y medio entre sus muros con el nombre de Sor Clara. Sobre su tumba no dejó de colocarse una lauda, que lo mismo que sus cenizas, desapareció al ser demolido el monasterio en las reformas urbanas llevadas a cabo, en la época borbónica, en los sectores próximos al Castel Novo.

Conservamos sin embargo el texto que figuraba en la lauda y que el historiador Miniere-Riccio pudo copiar; era el siguiente: ¹⁹

¹⁹ Publicada por Aldo de Rinaldis, *Santa Chiara*, Nápoles, 1920, (p. 239).

HIC. IACET. SUMME. HUMILITATIS. EXEMPLUM. CORPUS.
 VENERABILIS. SANCTE. MEMORIE. SORORIS. CLARE.
 OLIM. DOMINE. SANCIE. REGINE. HIERUSALEM. ET
 SICILIE. REGIS. QUE. POST. OBITUM. EIUSDEM. REGIS.
 VIRI. SUI. AGENS. VI.DUITATIS. DEBITE. ANNUM.
 DEINDE. TRANSITORIA, CUM. ETERNIS' COMMUTANS.
 AC. INDUCENS. EIUS. CORPORIE. PRO. AMORE. CHRISTI.
 VOLUNTARIAM. PAUPERPATEM. BONIS. SUIS. OMNIBUS.
 IN. ALIMONIAM. PAUPERUM. DISTRIBUTIS. HOC.
 CELEBRE. MONASTERIUM. SANCTE. CRUCIS. OPUS.
 MANUM. SUARUM. SUB. ORDINIS. OBEDIENTIA. EST.
 INGRESSA. ANNO. DOMINI. MILLESIMO. TRICENTESIMO.
 QUADRAGESIMO. QUARTO. DIE XXI. IANUARI. XII
 INDICT. IN. QUOUVITAM. BEATAM. DUCENS. SECUNDUM.
 REGULAM. BEATI. FRANCISCI. PATRIS. PAUPERUM. TANDEM.
 VITA. SUE. TERMINUM. RELIGIOSE. CONSUMAVIT. ANNO.
 DOMINI. MCCCXXXV. DIE. XXVIII. JULII. XV. INDICTIONE
 NEQUENTI. VERO. DIE. PERACTIS. EXEQUIIS. TUMULATUR

VI.—HERALDICA DE SANCHA

Del mismo modo que su iconografía, la heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles, o mejor dicho de “Jerusalén y de Sicilia” presenta un interés especial. Y al hacer el estudio de su personalidad en relación al ambiente que la rodeaba, viene en algún momento en nuestra ayuda.

Hay que empezar por observar que la heráldica, no es una ciencia exacta. Tiene unas reglas que en la Edad Media no fueron nunca escritas (que yo sepa) y eran con frecuencia violadas. Lo importante es el *emblema* en sí: las barras, las fajas, la flor de lis, la rosa etc. ... Estos emblemas, no tan sólo se colocaban sobre esta arma defensiva de brazo que es el “escudo”, sino en la seda o paño de las vestiduras de los caballeros, en las gualdrapas de los caballos, en la lona de las tiendas de campaña, etc. ... No se trataba de un puro adorno, o exhibición de vanidad, sino de un distintivo útil o de un signo de propiedad.

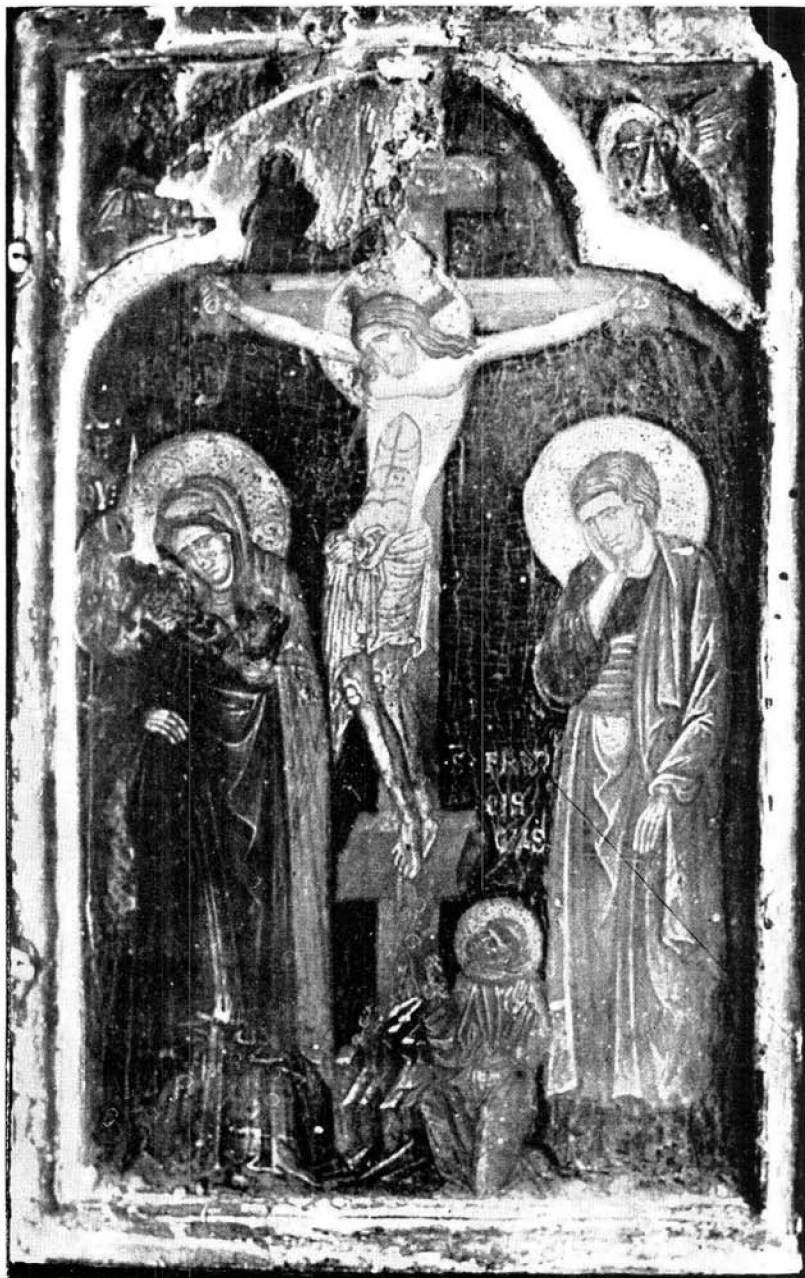
Por esta razón, la heráldica no ha muerto con el paso de los siglos ¿no son acaso emblemas heráldicos actuales los “chevrons” de los automóviles Citroen, la estrella de cinco puntas de los partidos liberales o la hoz y el martillo de los comunistas?



Labra en mármol de la reina Sancha, obra de los hermanos *Paccio* y *Giovanni Bertini*, en el monumental sepulcro de su marido Roberto, detrás del Altar Mayor de *Santa Chiara* el gran monasterio creado por ella.

El edificio y el sepulcro fueron bárbaramente destruidos en el bombardeo aéreo del año 1943. Pero han podido ser, por lo menos en parte, amorosamente recompuestos.

Sancha, que en los años en los cuales el sepulcro fue labrado (1343-1344) no debió intervenir en esta obra, pues se hallaba retirada en otro de sus monasterios, el de *Santa Croce*.



Pequeña tabla, originariamente puerta de sagrario, que se conserva en el Monasterio de Santa Clara de Palma de Mallorca.
Bellísima pintura sienesa de fines del siglo XIII probablemente importada.



Interior del tríptico del "Varón de Dolores", que por ostentar su escudo en la cara externa posterior, es lícito suponer que fue un regalo de la reina Sancha a las clarisas de la Ciudad de Mallorca.

Tiene un gran parecido con una tabla del mismo tema que se conserva en la colección Agnew de Londres, la cual viene atribuida a un pintor napolitano anónimo y fechada entre los años 1330 y 1340 aproximadamente.



Lello de Orvieto o *Lellus ab Urbeveteri*. Mosaico de Nuestra Señora, en la Iglesia napolitana de *Santa Restituta presso il Duomo* ejecutado en 1322.

Este pintor había trabajado en Padua al lado de Giotto y después como mosaista en Roma junto a Cavallini. Y posteriormente en Nápoles, primero como mosaista, después como pintor.



La gran tabla de Santa Clara sentada en trono abacial y coronada de flores áureas es posible que hubiera presidido la iglesia antigua de las clarisas de la Ciudad de Mallorca

Puede ser obra de *Lello de Orvieto* ejecutada en Nápoles y enviada por Sancha.

El hieratismo de la figura y el aplacado de pequeños trozos de vidrio encajan perfectamente en la obra de un ex-mosaista.

La hermosa mano delata una influencia umbro-sienesa que acabará tomando naturaleza mallorquina.



La pequeña Virgen de los cabellos de oro de Santa Clara de Palma. Es un pintura luminosa y alegre de difícil atribución. El perfecto dibujo, siluetado, de las manos y los pies del niño parece anticipar a Boticelli. Pero el sencillo marco que forma parte del



fondo dorado de la tabla, la filigrana del fondo y un cierto arcaísmo en el dibujo, no permiten datarla con posterioridad al 1350.

En los primeros años del siglo XVI, se fabricó todo un retablo de desgarbada arquitectura y con pinturas, tal vez del "Maestro de San Francisco", para servirle de marco. Esto demuestra que en aquella época, la pequeña Virgen rubia, era objeto de particular aprecio y devoción.



Retrato sobre tabla del Arzobispo *Uberto di Montauro* pieza que en 1320, se colocó sobre su tumba en la Catedral de Nápoles.

Bologna lo atribuye a Lello de Orvieto y lo considera como el más antiguo verdadero retrato "autónomo" medieval que se conserva.



Tabla de un Papa santo (tal vez San Silvestre) que se conserva en la Catedral de Mallorca.

Se trata de una obra indudablemente mallorquina de evidente influencia sienesa-napolitana.

Por desgracia no existe documentación sobre la misma ni he podido identificar con seguridad los emblemas heráldicos. El de la derecha tal vez de Ramón Salellas († 1343). Hay que añadir que la tiara de tres coronas fue raramente usada antes de Benedicto XII.



La sarga de San Eloy del Monasterio de Santa Clara de Palma. Como el Santo Papa de la Lámina IX presenta una evidente influencia sienesa-napolitana. No parece pueda datarse con anterioridad a la cuarta década del siglo XIV.

Para llegar a conclusiones definitivas hay que esperar la identificación del emblema heráldico y a que los pergaminos del archivo monasterial arrojen nueva luz sobre esta interesante obra de arte.



San Luis de Anjou venerado por el rey Roberto, su hermano, y por Sancha de Mallorca.
Atribuido al "Maestro de Giovanni Barrile" y datable con anterioridad al año 1331.
Pintura sobre tabla del Museo de Aix-en-Provence.

La austeridad del vestido y ornamentos, contrasta visiblemente con la suntuosidad intencionada que les atribuye Simone Martini en su famosa "pala".
El parentesco entre esta pintura y las coetáneas de escuela mallorquina, es indiscutible.



Retrato de la reina Sancha. Detalle del gran fresco del Refectorio de *Santa Chiara* de Nápoles, que representa al Redentor entre seis santos y cuatro personajes de la casa de Anjou.

Este fresco, fue atribuido con frecuencia al Giotto. Pero en vista de la indiscutible influencia sienesa, que lo marca, la crítica actual lo considera obra de un artista del grupo napolitano doblemente influido por Siena y por Florencia.

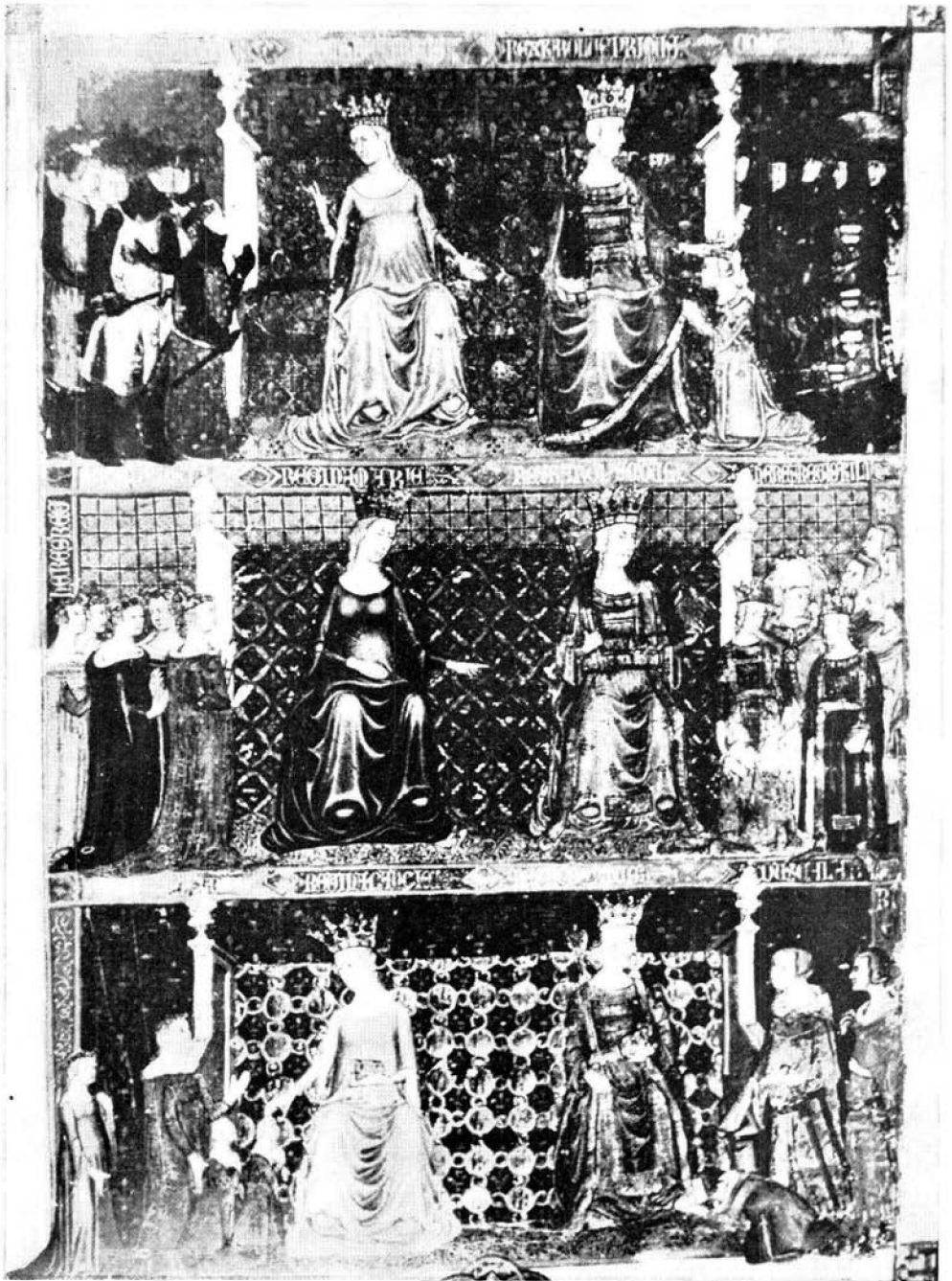
Bologna, con argumentos tal vez excesivamente subjetivos lo atribuye a Lello de Orvieto.



“Maestro de las Sargas Franciscanas”.

Detalle de Roberto de Anjou y Sancha de Mallorca al pie de la cruz en una de las sargas de la serie que decoraba una capilla del Monasterio de *Santa Croce di Palazzo* fundado por Sancha y en el que fue enterrada, en el mes de julio de 1345.

Esta pintura puede datarse hacia el 1338 o muy poco tiempo antes.



Página de la Biblia de *Niccolò d'Alife* obra de *Cristóforo Orimina* (1340 ca.).
(Biblioteca del Seminario de Malinas)

Representa la genealogía de los Anjou de Nápoles: Carlos I con Beatriz de Provenza;
Carlos II con Maria de Hungria; y Roberto, con Sancha de Mallorca.
(REGINA SANCIA, abajo a la izquierda)

SVR LE TRIEPAS DV ROY ROBERT DE SICILE COMTE
DE PROVENCE



SERVICE PHOTOGRAPHIQUE

BIBL. NAT. 6793 Ms. Fr. 1049 fol. 14v^e
PARIS

Miniatura del pequeño códice que contiene la *complainta*, en provenzal, por la muerte del rey Roberto.

El monarca, en su lecho de muerte, coloca la corona en las sienes de su sobrino nieto Andrés de Anjou-Hungria (es cosa sorprendente que no las coloque en los de su propia nieta Juana esposa de Andrés; como si *in articulo mortis* reconociera su propia ilegitimidad en el trono de Nápoles).

Detrás, la reina Sancha en primer lugar y tres personajes, que representan tal vez los que formaron el consejo de Regencia, presidido por Sancha.

Biblioteca Nacional de Paris (Ms. Fr. 1049)



La distribución a los pobres de los panes y los peces, con San Francisco en primer término que lleva sobre un hombro la doble bolsa (*beca* en mallorquín) de los mendicantes. el tema es claramente *pauperístico*. El escudo romboidal de Sancha que el sirve ostentosamente de marco, adquiere todo su valor de signo. El fresco se conserva en lo que fué Sala Capitular del convento de franciscanos anexo al de *Santa Chiara*. Debió ser ejecutada hacia el año 1331 por un pintor napolitano giottesco.

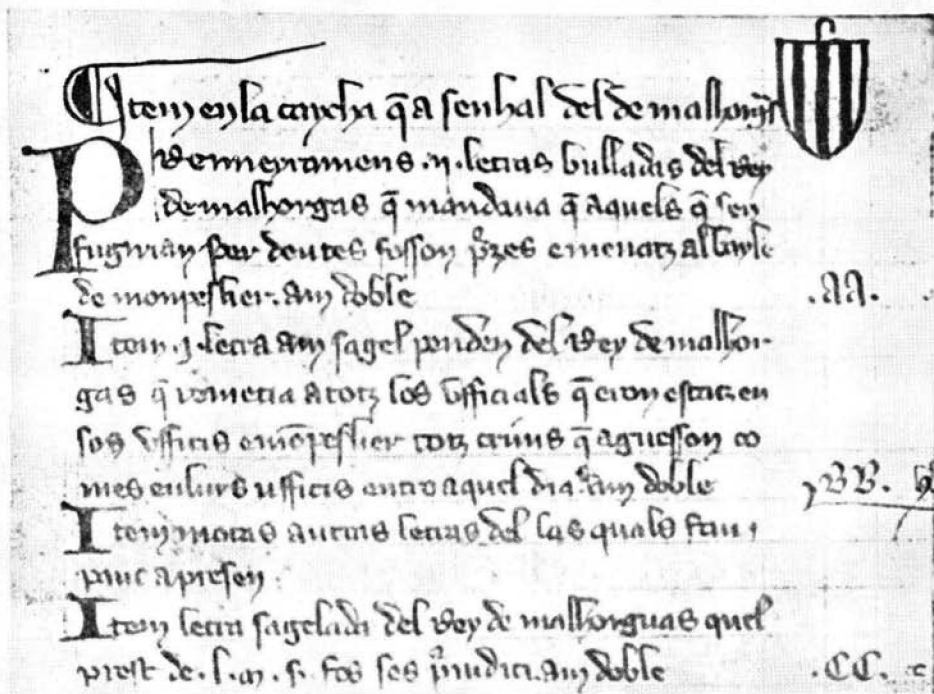


Cara posterior del tríptico
que representa
el "varón de Dolores"
(Lámina III)
probable regalo
de la reina Sancha
al monasterio de Clarisas
de la Ciudad de Mallorca

No debe extrañar
el báculo de abadesa
detrás del escudo
de una Reina
que no tan solo fundó
cinco conventos
franciscanos
sino que en el último
año de su vida
profesó como clarisa
con el nombre de
Sor Clara

Chaque administration autonome y figure ainsi avec ses armoiries particulières : les *trois pals* de Majorque; — le *tourteau de queues* des Consuls; — la *cille forte fermée* de la Commune Clôture; — le *tourteau de queues* plantant sur les flots du Consulat de Mer; — le *poisson barre* de la Monnaie (1).

Lorsque le document inventorié intéresse diverses parties, il est désigné en marge, à part le signe commun à toute la série, par un signe particulier. C'est ainsi, entre autres, que tout ce qui se rap-



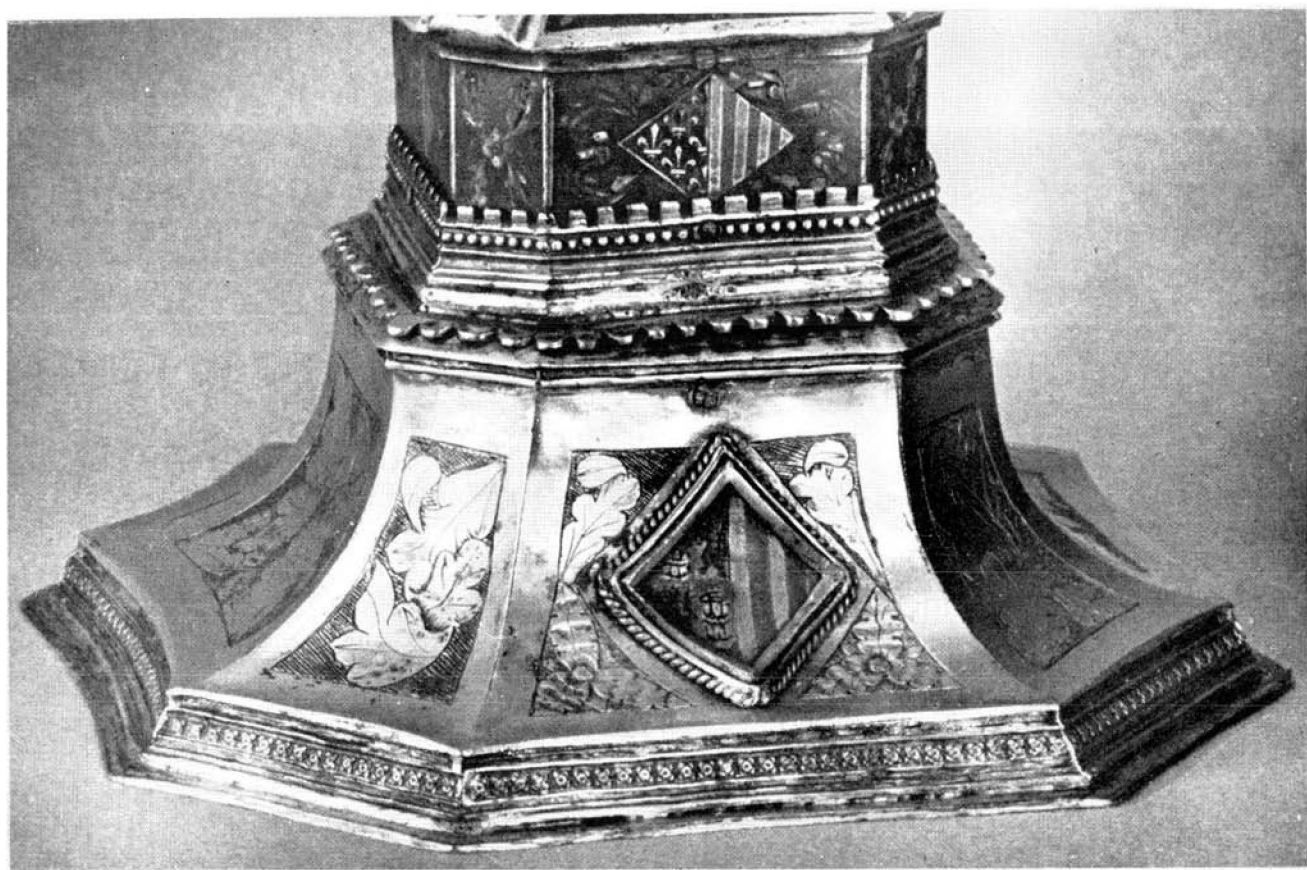
1. — Les *trois pals* des Consuls de Majorque. — Archives nationales de Montpellier (2).

porte à la Commune Clôture est toujours marqué des armes de cette puissante institution, c'est-à-dire d'une *cille forte fermée*, ce qui concernait les Juifs, d'une *croiselle*, etc. (2).

Página del antiguo Inventario de los archivos de Montpellier, escrita en fecha algo posterior a la muerte de Jaime I. Publicada por *Castets et Berthelé* en 1899.

La sección correspondiente a nuestros reyes, llevaba por emblema (según puede leerse en la primera línea) *les trois pals* de Majorque.

Y junto a la primera línea del manuscrito (*Item en la caycha q̄a senhal del de mallorques*) se halla dibujado el escudo.



Las dos bases superpuestas del relicario del brazo de San Luis de Anjou Obispo de Tolosa

Lo ordenó la reina Sancha (cuyas armas figuran en el pie de arriba, el más antiguo).

Después de muerta Sancha el relicario pasó a Constanza de Aragón reina de Castilla, que después de añadirle un segundo pie con su propio escudo lo regaló a las Clarisas de Medina del Campo.

Es obra probable de los orfebres de Montpellier y hoy se exhibe como una pieza insigne en el Museo del LOUVRE.



El rey Roberto de Anjou, esposo de Sancha de Mallorca en la tabla de San Luis obispo de Tolosa, hermano suyo.

Obra de Simone Martini, que se conserva en el museo de Capodmunte (Nápoles).

Una norma heráldica medieval era la de que los escudos de las damas no tenían la forma del escudo-arma (lo cual sería impropio) sino, convencionalmente, la forma de un rombo o "losange", o simplemente de un cuadrado puesto de punta. Esto no pasaba de ser una norma que muchas veces dejaba de observarse. A veces, pasaba lo contrario y el cumplimiento estricto de la norma, manifestaba una presencia. Y con esta presencia una actitud.

Las ramas colaterales de las familias feudales, *solían* distinguirse, no obligatoriamente, de la troncal con una *brisura* (galicismo derivado de *brisure*, rotura).

Así por ejemplo, los reyes capetos de Francia tenían como emblema la *flor de lis* de oro en *campo* de *azur*. El número de las flores de lis era lo de menos. A partir de los descendientes de Carlos de Valois (que no fue rey, pero sí padre y tronco de reyes, los *Valois*) los lises *solían* ser tres (y esto se hizo regla en los Borbones).

Las ramas colaterales de los Capetos, se distinguían mediante ciertas brisuras especiales colocadas sobre las lises: Un *rastrillo rojo de gules*, en la parte alta (o *jefe* del escudo)) para los Anjou, una banda igualmente de gules para los Evreux; etc. ...

El emblema de la Casa de Aragón, fueron las barras, de gules en campo de oro, *normalmente* en número de cuatro.

La Casa de las Mallorcas, no introdujo brisura alguna en su emblema personal dinástico en sus primeros tiempos. Jaime II de Mallorca lo mismo que Sancho, utilizaron siempre las cuatro barras.

El rey Sancho, concedió escudo propio *al Reino estricto de las Mallorcas* (es decir, al pueblo y territorio de las Islas) mediante un documento que se conserva, en el cual sobre sus propias barras familiares, se colocaba un *jefe* con el castillo de la Almudaina en campo morado (*in livido*). Aparte de esto, cada Isla tuvo su "Universidad" y cada una de las tres Universidades su propio escudo que todos conocemos.

Pero sin que probablemente mediara documento de ninguna clase, porque no era necesario, Jaime III, en una fecha que podemos situar hacia el año 1335, introdujo por costumbre la brisura en sus propias armas, usando *tres barras* (heráldicamente, no son barras sino palos, *pals*) en lugar de cuatro. La fecha citada, nos la dan ciertos hechos que citaré a continuación. Hay que decir que a esta brisura, la habían usado (pero por entonces ya no la usaban) los condes de Foix, rama lateral igualmente de la vieja *etsirpe* de Carcasona-Barcelona.

Se conserva un sello de Jaime III, fabricado seguramente al iniciar su reinado, en el año 1328, en el que figura todavía las cuatro barras. En el *Código de Privilegios del Reino de Mallorca* de unos pocos años después, hay escudos de cuatro y hay escudos de tres. Con

posterioridad a esta fecha prácticamente todos los escudos que se conservan de príncipes de la Casa de Mallorca, incluyendo como veremos los de Sancha, tienen siempre tres barras con la excepción (dudosa porque la policromía se halla restaurada) del fondo del cual se halla la estatua de los hermanos Pacio y Juan Florencia, en el cual solo hay dos; pero en este caso como también en el gran fresco, la excepción se halla justificada por razones de equilibrio y de absoluta falta de espacio.

En los territorios continentales del Reino, la norma de utilizar tres barras en lugar de cuatro, se introduce más tempranamente que en las islas. Esto viene demostrado por los documentos de los archivos de Montpellier²⁰ en los cuales un armario con los fondos correspondientes llevaban el emblema de *les trois pals des rois de Majorque*.

El historiador rosellonés Pierre Ponsich, escribe por su parte:

“Il ressort, en effet des observations que nous avons pus faire tant sur divers monuments, que sur les sceaux et les manuscrits du temps, que les rois de Majorque, cadets de la Maison de Barcelona-Aragon, avaient adopté pour armoiries — en manière de brisure — trois pals en lieu de quatre, et pour le même motif”.²¹

(A lo largo del siglo XV hasta Fernando el Católico los “Jurados de la Ciudad y Reino” siguieron usando sin excepción las tres barras en Mallorca, según puede verse en el banco de los mismos en la Catedral, en el sepulcro de Ramón Lull, en las dos piedras heráldicas del “Estudio General”, etc. ... A partir del reinado de Carlos V, el Consejo Supremo de Aragón, impuso al Reino de Mallorca el emblema fijo de las *cuatro* barras, que son las que ostentan indefectiblemente las tres universidades del Reino a partir de la segunda década del siglo XVI.²²

Sancha de Mallorca en su heráldica, por lo menos a partir de la fecha citada de hacia 1335, usaba el escudo romboidal, casi siempre, partido en palo con las lises de Anjou en número indefinido surmontadas por el rastrillo, en el lado derecho; y las barras de Aragón-Mallorca en el izquierdo; y a veces al revés.

En su retrato del gran fresco del refectorio de Santa Chiara todo el manto de la Reina, se halla compartido en cuadrados con los lados

²⁰ *Archives de la Ville de Montpellier. Inventaires et Documents*, por Castets et Berthelé, Vol. I, 1899. (ver fotografía adjunta).

²¹ Ponsich, P., *Les blasons de la Chapelle de la Magrana*, (St. Jean de Perpignan), “Etudes Roussillonaises”, (T. III, 1953).

²² En todos los escudos colocados en sitios de representación por los “Jurados de la Ciudad y Reino de Mallorca” en todo el siglo XV, hasta el reinado de Carlos V, hay tres barras: Banco de los Jurados en la Catedral; pequeño escudo en la fachada del Estudio General; sepulcro de Ramón Lull, etc.

a 45 grados de la vertical, es decir "en rombo", en los cuales alternan excepcionalmente dos barras con cuatro flores de lis.

En la miniatura de la Biblia de Nicolás de Alife, el ancho trono en el cual se hallan sentados los soberanos, se halla cubierto con una rica tela decorada a base de círculos, alternando los que ostentan tres barras con octógonos curvilíneos en los cuales campea una sola flor de lis.

En el sepulcro marmóreo de Roberto en Santa Chiara, en el cual se halla representada Sancha, lo mismo que otros personajes reales, sentada en un trono. En el respaldo del mismo, el fondo del nicho que ocupa la figura se halla igualmente dividido verticalmente, con dos (o tres?) barras y un número indefinido de lises.

En la Capilla "de la Magrana" o Nuestra Señora de la Granada que se construyó a sus expensas en la nueva catedral o "Sant Joan el Nou" de Perpiñán, empezada por su hermano el rey Sancho, se colocaron cuatro escudos cuadrados puestos de punta. A raíz de la Revolución francesa, los emblemas de estos escudos fueron repicados, pero queda la huella de los mismos: Seis flores de lis a la derecha, con el rastrillo y tres barras a la izquierda.²³

El Museo del Louvre de París, conserva una pieza importante de orfebrería fabricado con seguridad para Sancha pues lleva su escudo. Se trata del Relicario del brazo de San Luis de Tolosa, formado por un cilindro de cristal entre cuatro soportes de plata dorada en forma de contrafuertes, los cuales sostienen una mano en actitud de bendecir, igualmente de plata dorada y bellamente moldeada. La base octogonal tiene el escudo romboide en cuyo campo partido, se hallan las lises y las tres barras. No debieron pasar muchos años después de muerta Sancha, cuando este relicario pasó a ser propiedad de los reyes de Castilla, más concretamente de Constanza de Aragón reina de Castilla. Esta Reina, le hizo fabricar una base más ancha en la que, a su vez colocó sus propias armas (castillos y leones y cuatro barras de Aragón).

El relicario pasó a ser propiedad de un convento franciscano de Medina del Campo, que a fines del siglo XIX lo vendió, pasando a una colección particular francesa. Al morir la propietaria de esta colección, pasaron sus obras de arte al Museo del Louvre.²⁴

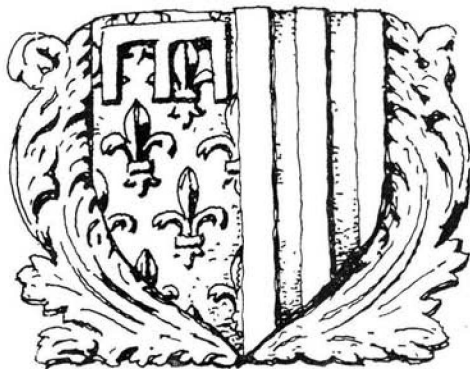
En donde más interés presenta la heráldica de Sancha, es en la pintura al fresco de la Sala Capitular del Convento franciscano masculino anexo de religiosas de Santa Chiara de Nápoles. He hablado ya

²³ Ponsich, P., trabajo citado.

²⁴ Sobre este relicario, v. *Les Merveilles du Louvre*, París, Hachette, 1958, vol. II, pág. 302. Podría ser obra de los talleres de Montpellier. Del Monasterio de Medina del Campo, pasó a la colección Spitzer, y de esta al Louvre en 1891.

de este fresco gótico que tiene por tema la escena de la distribución *a los pobres* de los panes y los peces milagrosamente multiplicados por la gracia del Señor. La escena propiamente dicha, de forma rectangular, se inserta ostensiblemente en el rombo heráldico de Sancha como una réplica de la claudicación de su esposo Roberto ante el Papa Juan XXII en la cuestión del retablo "antipauperístico" de Simone Martini.

GABRIEL ALOMAR



Escudo de la reina Sancha en el dintel de la puerta principal de la Iglesia del Monasterio de Santa Chiara. Las lises con el rastrillo de Anjou y las tres barras de Mallorca.