

## Don Juan Manuel. Retrato de un príncipe

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO  
ELÍAS HERNÁNDEZ ALBALADEJO

### SUMMARY

*This paper discusses a series of items related to the altarpieces painted in Genoa by the Italian artist Bernabé de Módena, and now held in the Museum of the Cathedral of Murcia. The activity of the Italian painter and his relation with the family of Prince Don Juan Manuel were already known, but certain aspects of his work for Murcia remained to be elucidated: among those, the possibility of determining the nature and signification of the figures of the donors placed in the lowest reredos. The analysis of them and the hypothesis of considering them as allegorical representations (in which it rules such values as the pride of a lineage and the lofty nature of the patron —accompanied by his daughter, the Queen of Castile Doña Juana Manuel—) serve as a frame to value the principles and ideas of representation of individuals, in the context of their age.*

En el claustro de la Catedral de Murcia se conserva una obra de Bernabé de Módena, pintada en Génova para servir de fondo a la capilla que la familia Manuel tuvo en este recinto desde el siglo XIV. En realidad se trata de dos retablos unidos, formando un solo conjunto, aunque con distinta iconografía. El que puede considerarse retablo inferior (perdida su predella y crestería) está centrado por una Madonna, a cuyos lados se sitúan unas tablas que representan a las santas Lucía y Clara, acompañando a los donantes, el príncipe don Juan Manuel y su hija la reina doña Juana Manuel. Las restantes escenas son santos (San Nicolás de Bari, San Antón, la Magdalena y Santa Ana) y escenas, como la Anunciación y la Hetimasia.

El retablo superior ofrece en su tabla central una monumental imagen de Santa Lucía, a la que acompañan escenas de la vida de la santa, inspiradas en la Leyenda Dorada, coronando una crestería, adornada de santos y un Crucificado, a cuyos pies se arrodillan unos nuevos donantes, hoy día sin identificar. La diferente iconografía así como la morfología de los arcos indican que se trata de dos obras distintas, aunque, a juzgar por el estilo de ambas, muy próximas en el tiempo. Toda la historiografía ha destacado una mayor participación de Bernabé de Módena en el retablo inferior, mientras que en el superior el estilo fuertemente narrativo ya permite suponer una presencia mayor del taller. No obstante, generalmente se acepta la calidad de la tabla de Santa Lucía y del Calvario, lo que lleva a suponer que la intervención del pintor quedó reducida a estas dos piezas.

Las vicisitudes del retablo son desconocidas, así como el momento en que se produjo el forzado ensamblaje con el que en la actualidad se contempla, conociéndose, por el contrario, otros detalles, como su envío en 1931 al Museo del Prado y su presencia en la Exposición de Ginebra, junto a otras obras que anduvieron errantes por Europa, hasta su definitiva repatriación después de la Guerra Civil española.

Uno de los motivos de mayor interés de esta obra fue la de su datación cronológica, imposible de determinar en los letreros conservados en ambos retablos, así como la circunstancia de presentar el único retrato conservado del príncipe escritor don Juan Manuel, hecho que le confirió una notabilísima importancia y que dio de sí una serie de hipótesis sobre la razón de su encargo (don Juan Manuel fue adelantado del Reino de Murcia) y sobre el convencimiento de que la obra de Bernabé de Módena reprodujo en la distancia los rasgos físicos del donante, sin tener en cuenta las circunstancias temporales en las que se realizó ni los valores que en la época se dio al retrato. Estos constituyen, por lo tanto, los objetivos fundamentales de este trabajo, así como la justificación de la iconografía del retablo inferior, el único que supuestamente fue encargado por la hija del príncipe, la reina de Castilla doña Juana Manuel'.

## LAS RAZONES DE UNA ICONOGRAFÍA

Aunque las condiciones en las que se realizó el encargo de los retablos conservados en el Museo Catedralicio de Murcia a Bernabé de Módena se desconocen, sí se pueden deducir algunos pormenores relacionados con el retablo inferior, es decir, con aquél en el que están retratados don Juan Manuel y su hija doña Juana, reina de Castilla. La circunstancia de aparecer juntos en las tablas de los donantes es razón suficiente para vincularlos con el deseo de embellecer la capilla de su propiedad construida en la Catedral de Murcia. En efecto, tras las importantes reformas llevadas a cabo por el obispo don Pedro Peñaranda, cuyo episcopado transcurrió entre los años 1337 y 1351, en el área de la vieja iglesia

---

1 Todos los datos relacionados sobre estas piezas del Museo Catedralicio murciano, así como algunos de sus rasgos iconográficos y cuestiones cronológicas se encuentran recogidos en BELDA NAVARRO, C.: «El arte cristiano medieval en Murcia», en *Historia de la Región Murciana*, vol. IV, Murcia, 1980, pp. 216-347.

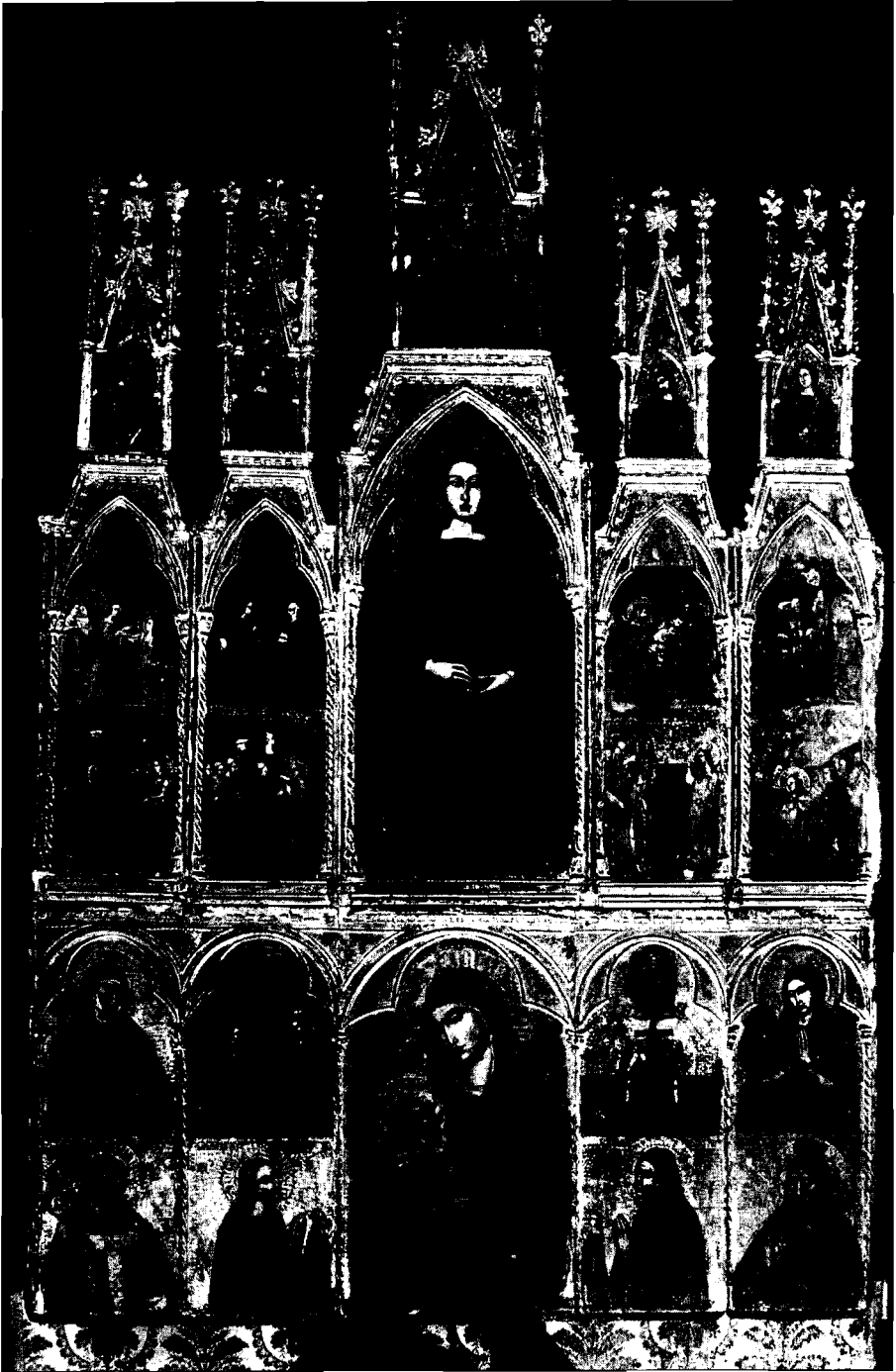


Figura 1. *Retablos de Bernabé de Módena (Museo de la Catedral de Murcia)*

catedralicia surgieron nuevos espacios de culto, como eslabón primero de una serie de construcciones que revelaban el afán de los preladados por iniciar definitivamente las obras del nuevo templo cristiano.

Estas iniciativas surgidas a mediados del siglo XIV no encontraron un eco muy favorable en el ambiente de la ciudad, hostilmente dividida en banderías nobiliarias que se disputaban su predominio. Cuando el transcurso de las obras fue ya un hecho imparable, uno de aquellos recintos abiertos al nuevo claustro fue ocupado por una de las familias de indiscutible prestigio en el viejo Reino de Murcia a lo largo del siglo XIV. La capilla, ajena a toda la paradoja histórica que supuso su emplazamiento, se abre precisamente al espacio del claustro cubierto por una bóveda de crucería, en cuya clave campea el escudo de la ciudad con la distinción la quinta corona que el rey don Pedro I el Cruel concedió. Recuérdese que aparecerían juntos el blasón de los Manueles y el contemporáneo al monarca muerto en la tragedia de Montiel, hecho que ocasionó la coronación como reina de Castilla de doña Juana y la introducción de la Casa de Trastámara en aquel reino. De esta manera, las aspiraciones de don Juan Manuel se vieron colmadas al ascender su hija al trono de Castilla, tras la fracasada y traumática experiencia vivida por otra de sus hijas con el heredero de Portugal, que no supo sustraerse al romántico recuerdo de doña Inés de Castro.

Al analizar los vínculos familiares de los Manueles con Murcia, debe advertirse que los mismos quedaron igualmente subrayados tanto por la iconografía como por la heráldica. En primer lugar, además del favor dispensado por el príncipe don Juan Manuel a la Orden de Predicadores (del que ha quedado constancia en más de una ocasión en su faceta de escritor), en el ámbito comprendido por el antiguo Reino de Murcia, del cual fue adelantado, y por la Diócesis de Cartagena, en la que se englobaba la ciudad de Elche, de la que asimismo fue señor, aparecen dos claras referencias a sendas comunidades monásticas: la de Santa Lucía en Elche y la de Santa Clara en Murcia. Aunque la fundación ilicitana se remontaba a 1270 (realizada en tiempos de su padre con la intención de redimir sus propios pecados, al tiempo que tal expiación alcanzara el alma de la infanta doña Constanza), la sucesión en el patronazgo se transmitió por herencia paterna y la pervivencia de una iconografía con explícitas referencias a la que comentamos mantuvo este vigor. Efectivamente, el altar mayor del convento de Elche, de época muy posterior, conservaba las imágenes de Santa Lucía y Santa Agueda, como recuerdo del contexto espiritual de la familia?. Por lo que se refiere a Santa Clara son conocidas las donaciones con las que la comunidad franciscana de Murcia se vio favorecida por esta familia nobiliaria. Existen, por tanto, razones de peso para que ambas santas Santa Lucía y Santa Clara se conviertan en las introductoras de los comitentes en el retablo inferior, en el que aparecen en actitud de adoración. Por lo tanto, la naturaleza de las historias representadas en ambos retablos obedece a estas razones de piedad doméstica. La reina doña Juana Manuel mantuvo durante su vida una constante relación con las comunidades clarisas, distinguiéndose por la ayuda prestada a los pobres y por vestir habitualmente el hábito de Santa Clara. Por ello,

---

2 Vid. RAMOS FOLQUES, A.: *Historia de Elche*, Elche, 1971, pp. 477 y 478; y TORRES FONTES, J.: *Colección de Documentos para la Historia del Reino de Murcia. II. Documentos del siglo XIII*, Murcia, 1969, pp. 75 y 119-120.



Figura 2. *Detalle del retablo inferior de Bernabé de Módena. Retrato del príncipe don Juan Manuel (Museo de la Catedral de Murcia).*

se comprenden los términos en los que fue redactado el epitafio de su sepulcro, ubicado en la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo, en el que asimismo se ensalzan las virtudes de la esposa de Enrique 11<sup>3</sup>. No quedaron fuera del elogio de la reina ni las alusiones a sus nobles ascendientes ni la demostración de que su linaje derivaba del príncipe don Juan Manuel y, por lo tanto, se originaba en el rey castellano Fernando III el Santo. Toda esta genealogía demuestra, por su parte, la serie de vínculos que el Reino de Murcia mantuvo con la casa reinante en Castilla.

En segundo lugar, la heráldica contribuye igualmente a aclarar las cuestiones de patronazgo, puesto que en la capilla levantada a mediados del siglo XIV en claustro de la Catedral de Murcia se grabaron en la clave de la misma y en sus capiteles los blasones con mano y alas alusivos a la familia.

Las relaciones familiares mantenidas por don Juan Manuel con el rey de Aragón y la política mediterránea emprendida por la Corona aragonesa han servido en más de una ocasión para tratar de comprender el hecho de que estas pinturas se encargaran directamente a Italia. Conocido además el carácter altivo del príncipe, nombrado como tal por el rey Alfonso IV de Aragón, y ampliado su «*cursus honorum*» con el de duque de Villena por el también monarca aragonés Pedro IV, podría asimismo justificar el intento de ofrecer a la tierra de su adelantamiento una obra cuya posible adquisición ofrecieron sin duda a sus sucesores las compañías comerciales italianas que operaban por el Mediterráneo.

Nombres de ilustres mercaderes que tejieron una red de factorías desde las costas francesas hasta Andalucía, como los *Guardi* de Florencia, los *Bardi* de Génova, los *venecianos Leoni* y *Catoco*, o los *Datini* de Prato, acostumbraban a entablar negocios de todo tipo en los que no sólo adquirían los materiales necesarios para su ulterior comercialización, sino que transportaban otros objetos entre los cuales se encontraban obras de arte. La compañía *Datini*, por ejemplo, tras la caída de Creta y otras zonas del Egeo en poder turco (territorios que constituían sus fuentes de suministro de grana), tuvieron que acudir a la factoría de Barcelona con el fin de situar una cabeza de puente en la ciudad de Valencia y controlar así la *regione della grana*, en la que se incluían depósitos menores tanto en la propia Valencia como en otras localidades levantinas. Son abundantes, además, en esta compañía las referencias a Murcia, Orihuela y Cartagena, lo que hace suponer que dentro de un fenómeno general en el que (utilizando palabras de Federico Melis) desde mediados del trecento «comienza a valorarse toda la Península Ibérica al oeste de una línea entre San Sebastián y Cartagena» el Reino de Murcia se convirtió en un objetivo más de los intereses comerciales de las compañías italianas. También cabe añadir que las colonias de genoveses y pisanos afincadas en las ciudades de Murcia y Cartagena, algunos de cuyos nombres aparecen registrados en documentos locales o en los fondos del Archivo *Datini* de Prato, sirvieron de nexo entre Italia y las costas mediterráneas, tanto como para plantear

---

3 El texto sepulcral de la reina doña Juana Manuel dice lo siguiente: «AQUI YACE LA MUY CATOLICA Y DEVOTA REINA/ DONA JUANA, MADRE DE LOS POBRES E MUJER/ DEL NOBLE REY DON ENRIQUE E HIJA DE DON/ JUAN, HIJO DEL INFANTE DON MANUEL, LA CUAL EN/ VIDA Y MUERTE NO DEJO EL HABITO DE SANTA CLA/ RA E FINO A VEINTISIETE DIAS DE MAYO AÑO/ DEL NACIMIENTO DE NRO. SALVADOR JESU/ CRISTO DE MCCCLXXXI AÑOS».

la posibilidad de que pudieran haber sido ellas las intermediarias en la adquisición de los retablos<sup>4</sup>.

## LA POLEMICA EN TORNO A LOS RETRATOS

Desde que Manuel González Simancas «descubriera» los retablos de Bemabé de Módena se han sucedido varios intentos de identificación de los donantes pintados en actitud de adoración en el retablo inferior. Con excepción de las ridículas disputas locales sobre si tales retratos representaban a los Reyes Católicos (quienes se habrían hecho colocar allí tras su estancia en la ciudad en 1488), fue el propio González Simancas quien los identificó con don Juan Manuel y su hija la reina doña Juana<sup>5</sup>. Cuando García de Pruneda abordó el mismo problema no encontró fácil explicación al hecho de que González Simancas en su inédito *Catálogo Monumental* tachara el nombre del mal llamado infante para escribir sobre él el de su sobrino don Juan Sánchez Manuel, conde de Carrión y adelantado de Murcia, título que consiguió frente a los descendientes del canciller López de Ayala<sup>6</sup>. A partir de aquí las identificaciones apuntaron en el sentido inicial, recogiendo don Elías Tormo la tesis de González Simancas. Posteriormente Sánchez Cantón y Mercedes Gaibrois se inclinaron por la misma propuesta, aunque publicaron la réplica ejecutada en el Museo del Prado cuando las tablas fueron enviadas a Madrid para su restauración<sup>7</sup>.

Todos coincidían en señalar su condición de retrato y en apuntar circunstancias más o menos verosímiles acerca de su aspecto físico, condiciones morales y una serie de conse-

4 El prof. Torres Fontes documentó con gran precisión las colonias de italianos existentes tanto en la ciudad de Murcia como en el contexto territorial comprendido bajo la antigua denominación de su Reino. Además de los datos recogidos por el citado investigador, son útiles las alusiones a este fenómeno comercial y a su relación con el tráfico de obras de arte por el Mediterráneo con destino a España. Vid. MELIS, F., «Aspetti della vita economica medievale», *Studi nell' Archivio Datini di Prato*, vol. I, Siena, 1962. Igualmente deben consultarse la miscelánea editada por la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Sevilla con motivo de la muerte de Melis, bajo el título *Mercaderes italianos en España (siglos XIV-XVI)*, Sevilla, 1976; SEVILLANO COLOM, F., «Mercaderes y navegantes mallorquines (siglos XIII-XIV)» en *Historia de Mallorca*, de J. Mascaro Passarins, Mallorca, 1971, pp. 431-520; LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, Palma de Mallorca, 1977, vol. I, pp. 188 y ss.; MILIAN BOIX, M., «Contrato mercantil de Morella y sus aldeas con el mercader toscano Francesco di Marco Datini (1393-1410)», *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1980, vol. II, pp. 639-664; y GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962. Las referencias a Murcia y Cartagena se encuentran en el Archivo Datini de Prato: n<sup>o</sup> 1075, Murcia-Maiorca, da Dato di Manetto Dati, 23.9.1407; n<sup>o</sup> 653, lett. Genova Firenze, dalla Comp. di Silvestro Pucci e Bruno di Francesco; n<sup>o</sup> 1009, c.370, 1397 (datos para la ciudad de Murcia); n<sup>o</sup> 888, lett. Maiorca-Barcelona, dalla Comp. Datini, 1.6.1398; n<sup>o</sup> 937, c.235, 1410 (Orihuela).

5 GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, ms. inédito depositado en el Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, redactado entre 1905 y 1907.

6 GARCÍA DE PRUNEDA, S.: «El retablo de Santa Lucía en la Catedral de Murcia. ¿Quiénes fueron sus donantes?», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1947, pp. 3-12. Enrique II nombró a don Juan Sánchez Manuel adelantado de Murcia, a petición del Concejo que no quería a Hemán Ptrez de Ayala, hijo de Pedro López de Ayala. Vid. CASCALES, F., *Discursos Históricas de la Ciudad de Murcia y su Reino*, Murcia, edic. 1980, p. 149.

7 ELÍAS TORMO divulgó la identificación de González Simancas en la revista *Cultura española*, VII, p. 949; y la copia del Prado SÁNCHEZ CANTÓN en *El Correo Erudito*, I, 1940, p. 63; y MERCEDES GAIBROIS en *El príncipe don Juan Manuel y su condición de escritor*, Madrid, 1945.

cuencias extraídas de la única representación conocida de este ilustre literato de la Edad Media española<sup>8</sup>. Mercedes Gaibrois, en una encantadora conferencia sobre don Juan Manuel, señalaba su tez morena como consecuencia de su acendrada afición a la caza<sup>9</sup>, y Gonzalo Menéndez Pidal concluía que, pese a estar ejecutada la tabla más de veinte años después de su muerte, Bernabé de Módena «dispuso de la información necesaria para realizar su obra», tras haber afirmado previamente que el rostro de don Juan Manuel revelaba «inteligencia y bondad»<sup>10</sup>.

Todos estos autores pretendieron escrutar el carácter de don Juan Manuel a través de la única representación conocida, atribuyéndole el rango de *vera efigies*, puesto que ningún otro recuerdo de su aspecto físico legó la Edad Media. Es fácil concluir ciertos aspectos de la peculiar personalidad del retratado que se encuentran más en sus escritos que en esta concreta representación. El retrato de Bernabé de Módena es solamente el recuerdo lejano y sublimado de un personaje que había muerto, pero cuya importancia en la vida literaria y política del siglo XIV había quedado patente. Nada más se puede ver en una identificación tan genérica que muestra a un personaje de avanzada edad, pelo blanco, prolongada barba y cubierto con un manto de púrpura, arrodillado ante la Madonna que centra el retablo inferior. Ver más allá de lo que una representación convencional indica es suponer que a Bernabé de Módena le facilitaron datos concretos sobre las cualidades físicas de don Juan Manuel, frente al intento del artista de plasmar ciertos detalles que afectan al rango y condición social más que a su traducción exacta y concreta de los rasgos del individuo. Y aquí entramos en la consideración del carácter del príncipe, transmitido por sus biógrafos y contenido de una forma expresa en sus escritos. Su verdadera personalidad reside más en sus obras que en su rostro, realizado de acuerdo con los patrones convencionales que una época y un artista situado en una distancia espacial y temporal considerables nos ha legado. Según Giménez Soler a don Juan Manuel interesaba, más que otra cosa, la honra y la dignidad personal, cimentadas entre grandes frustraciones como las ya apuntadas sobre la fracasada sucesión de su padre en el trono de Castilla y de una de sus hijas como reina de Portugal. Entre los consejos dados a su hijo don Alfonso, recogidos en el *Libro de los Estados*, don Juan Manuel dejaba bien claro que los «fijos de los infantes no han otro nombre sinon que se llaman fijos de Infante, que quiere decir que son derechamente, de derecho linaje de reyes»<sup>11</sup>. Estas pretensiones causaron problemas en la época de acuerdo con las costumbres de la corte y el rango que cada cual tenía que ocupar en una sociedad tan fuertemente estratificada, más aún cuando el propio príncipe indicaba a su hijo en el *Libro Infinido* que en razón a su origen nada debía a ninguno, pues su estado «mas se allega a la manera de los reyes que a la manera de los ricos omnes»<sup>12</sup>. De todo ello se deduce que la constante preocupación de don Juan Manuel fue transmitida a sus hijos y celosamente ostentada

---

8 La biografía más completa de don Juan Manuel fue redactada por GIMÉNEZ SOLER y publicada en Zaragoza en 1932. Allí se recogen importantes datos acerca del carácter moral del príncipe, de sus vicios y virtudes, quedando constancia una vez más del orgullo que acompañó toda su vida.

9 GAIBROIS, M.: op. cit.

10 MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Historia general de las literaturas hispánicas. Desde sus orígenes al 1400*, Barcelona, 1949, p. 468.

11 DÍEZ DE REVENGA, F. J., y RUIZ ABELLÁN, M. C.: «Denominación y títulos de don Juan Manuel», *Miscelánea Medieval Murciana*, Murcia, 1981, pp. 11-29.

12 *Ibidem*.





Figura 3. *Detalle del retablo inferior de Bernabé de Módena. Retrato de la reina doña Juana Manuel (Museo de la Catedral de Murcia).*

durante su vida; al ser colocado en parangón con su hija la reina en el retablo de Bemabé de Módena, en cierta medida se cumplían sus fracasadas aspiraciones. Por ello, cuando el pintor italiano hubo de representar al donante, se debió de sentir preocupado por reproducir con exactitud las cualidades que adornaban a un determinado rango social y a la estirpe que lo ostentaba, y en el caso de la reina son sensiblemente más importantes los atributos representativos de la realeza que las dimensiones de la figura. En realidad, parecen seres diminutos que apenas si se distinguen entre el mayor volumen y tamaño de las santas domésticas que les acompañan.

Todavía podrían añadirse nuevos datos que confirmaran el sentido alegórico y el valor representativo de estos retratos. Hay que recordar que don Juan Manuel murió en 1348 y que su hija, aunque comprometida con Enrique de Trastámara desde antes, no llegó a casarse con él hasta 1350 y que hacía veintiún años que había muerto el ilustre escritor cuando fue coronada reina de Castilla en 1369. Estos datos son determinantes para fijar una cronología *post quem* para el retablo de Murcia. Efectivamente, si doña Juana aparece ataviada con los signos de la realeza, difícilmente Bernabé de Módena podía haber ejecutado el retablo con anterioridad a la fecha de 1369, año de la coronación de la reina. Esto permite aventurar que sería la regía heredera de don Juan Manuel quien encargara esta *palla*.

Todas estas precisiones cronológicas de carácter histórico fueron tenidas en cuenta tanto por García de Pruneda como por Presenti, al fijar una fecha para las tablas de Bemabé de Módena<sup>13</sup>. Recientemente, Giuliana Algeri volvió sobre el mismo tema, al historiar la actividad tardía del pintor modenés y recordar los planteamientos historiográficos anteriores, pero con nuevas aportaciones, esta vez de índole estilística, que acercan la pieza de Murcia a la Madonna con Bambino de la iglesia genovesa de San Cosme y San Damián<sup>14</sup>. La novedad de este planteamiento reside en la aproximación entre las dos obras citadas, que se añaden además a las ya conocidas relaciones del retablo murciano con las pinturas de Bemabé de Módena, conservadas en el Museo de Boston, en la Colección Stramezzi de Crema, en el Museo Cívico de Turín, en Frankfurt, en Berlín y en la iglesia genovesa de Santa María di Castello. Todas estas obras se encuentran englobadas en lo que ha sido denominado como un consciente arcaísmo bizantinizante en Bemabé de Módena. A pesar de las estrechas conexiones que el retablo de Murcia mantiene con la tabla de Turín antes citada, es evidente que ofrece unos estrechos vínculos con el esquema iconográfico de la Virgen genovesa de San Cosme y San Damián, para la que se propone una fecha cercana a 1377. Siguiendo la pauta trazada por Presenti, en relación con el retablo superior, en el que la participación de Bemabé de Módena fue menor, Algeri relaciona el estilo vivaz y narrativo del mismo con la Madonna de la Misericordia de la iglesia de Ntra. Señora dei Servi en Génova y con los orantes acogidos bajo su manto, esperando la protección divina que les librara de la epidemia padecida en 1372. Entre las diminutas figuras que acompañan a la Virgen, y que se acogen a su manto protector, destaca una de mujer muy próxima a la de la reina doña Juana del retablo murciano. Por lo tanto, los paralelos establecidos entre estas

13 PRESENTI, F. R.: «Barnabas de Mutina pinxit in Janua. I politici di Murcia», *Bollettino d'Arte*, 1968, pp. 22-26.

14 ALGERI, G.: «L'attività tarda di Bamaba da Modena: una nuova ipotesi di ricostruzione», *Arte cristiana*, 1989, pp. 189-210.

obras permiten situar cronológicamente el retablo superior de Murcia en una fecha cercana a 1379, próxima al altar de Londres y anterior al políptico de San Bartolomé (iglesia de San Bartolomé del Fossato en Génova) y al de la iglesia de San Juan Bautista de la ciudad italiana de Alba.

A partir de estos datos cabe señalar que el retrato de la reina doña Juana tiene más posibilidades de análisis que el de su padre, dada la existencia de diversas representaciones de la hija de don Juan Manuel en otras obras de arte. En la actualidad se conocen algunos retratos más o menos fieles de la misma en el retablo del Tobed, pintado por los hermanos Serra, y en la *Genealogía de los Reyes de España*, escrita por Alonso de Cariagena. En todos ellos se advierten diferencias importantes de caracterización de los rasgos individualizadores de doña Juana, realizados con la intención de revelar su condición más que de reproducir con fidelidad su rostro. Arrodillada junto a la Virgen del Tobed, aparecen doña Juana y su hija doña Leonor ataviadas con los signos externos de la realeza, mantos ricamente bordados y diademas reales en sus sienas, mientras en el lado opuesto se sitúan el monarca castellano don Enrique II de Trastámara y su hijo don Juan. Los rostros de aquéllas son muy semejantes, respondiendo a un patrón común, en el que el parecido físico no era el objetivo prioritario sino la posibilidad de identificar el elevado rango que ambas ocupaban. Si además se comparan estos supuestos retratos con las ilustraciones de Alonso de Cartagena, puede observarse que, según los propósitos de cada obra, los personajes aparecen rodeados de una atmósfera diferente. En el retablo de los hermanos Serra se destaca la acción de gracias del monarca Enrique II, de su esposa e hijos, a la intervención divina y el agradecimiento a la colaboración aragonesa en la conquista del trono de Castilla. Por tanto, el ambiente espiritual y de recogimiento predomina en esta tabla, mientras que un aire cortesano y mundano orienta las imágenes de la mencionada crónica de Alonso de Cartagena, prodigándose los atuendos festivos y las galas cortesanas, visibles igualmente en los elaborados tocados que presentan tanto el monarca como su mujer doña Juana y los infantes doña Leonor y don Juan. Únicamente el sepulcro de la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo nos puede acercar al verdadero rostro de la reina, puesto que en tales enterramientos se seguía con fidelidad el parecido físico del difunto. Comparando las distintas versiones conocidas de doña Juana Manuel no hay conexión entre los rasgos de unos y otros, por lo que hay que admitir que, a excepción de su sepultura, las demás representaciones adoptaron un tono alegórico y de marcado carácter representativo.

Estas consideraciones nos llevan de nuevo al pretendido retrato fiel y sugerente de don Juan Manuel y al convencimiento de que la distancia temporal y física del modelo y su artista fue razón suficiente para realizar una obra en la que prendieron con más fuerza los rasgos morales, de alcornia y carácter, que los propiamente fisiognómicos.

Llegados a este punto, acaso convenga hacer una serie de reflexiones acerca de las circunstancias temporales en las que presumiblemente se hizo el encargo. Sabido es desde antiguo que el retrato constituyó una de las más queridas representaciones dentro de las artes figurativas, aunque a lo largo de la historia tuvo diferentes tratamientos. Lejos ya del sentido biográfico y retrospectivo del mundo romano, la Edad Media pareció orientarse más hacia el sentido trascendente de su iconografía, sin olvidar al individuo que ocupa un lugar muy determinado. Así, el retrato funerario, en cierto momento, tendió a la sublimación del personaje en la lastra tumbal, buscando aspectos impersonales y, a pesar del interés fisiognómico y de la habilidad de los artistas, como ha afirmado Kurt Bauch, «la figura humana

reveló sólo excepcionalmente los rasgos individuales»<sup>15</sup>. Panofsky, a su vez, ha subrayado la importancia del nominalismo en la segunda mitad del siglo XIV para la retratística flamenca, planteando una tesis en la que ha afirmado que con tal tendencia filosófica y con el consiguiente triunfo de lo ((particular frente a lo universal y con el poder de los sentidos con su necesaria limitación a lo concreto frente a las demandas del intelecto» se produciría la independencia del retrato<sup>16</sup>. Francastel, por su parte, al exponer la evolución histórica del retrato, señalaba que el interés de los artistas en tiempos de los sucesores de Carlomagno se centraba en la acentuación del carácter regio de las personas, mientras que «el cuidado de la personalización se encuentra relegado a segundo plano»<sup>17</sup>. Entre las nuevas etapas del retrato, ha apuntado Francastel, la influencia decisiva que en el siglo XIV tuvo la configuración del retablo en madera pintada y su contribución a la independencia del retrato como género pictórico. En igual medida, la presencia auxiliar del santo de devoción doméstica, acompañante fiel del donante, a quien representa como mediador, va a acentuar con mayor fuerza la presencia del comitente. Ahora bien, no puede decirse que toda representación del santo protector y donante adquiera la misma naturaleza, ni siquiera —como Francastel ha afirmad — que la progresiva tendencia a reflejar con cierto realismo al modelo sea más la expresión del propio pintor que la de su retratado<sup>18</sup>. La función asignada a uno y a otro es asimismo diferente. Cualquiera que contemple un cuadro de devoción medieval podrá comprobar cómo, a pesar de todos y cada uno de los condicionamientos y medios expresivos de que se vale el arte de la época, las categorías y simbolismos, así como el papel asignado a cada cual, están perfectamente consignados, desde la escala escogida para la dimensión de una y otra figura hasta la expresión de los rasgos que hacen del santo protector un «doble» del donante.

En el caso concreto de los polípticos murcianos, la presencia de los santos protectores cuadruplican en tamaño a los de los oferentes, que no adquieren aquí el protagonismo necesario que hubiera cabido esperar del talante altivo del príncipe o de la dignidad real de su hija. Los personajes que aparecen aquí bien visibles son los santos domésticos, Lucía y Clara, dos santas italianas, siguiendo la escala que en las tablas laterales presentan las figuras de tres cuartos, mientras que los donantes quedan reducidos a dos diminutos seres que sólo destacan del conjunto por el color púrpura de sus mantos. Verdaderamente, poder acercar unos rostros tan menudos a la realidad era una empresa, aún cuando supuestamente cierta, vana, puesto que el contemplador sólo podría admirar el efecto dominante de la Madonna central y las figuras y escenas devocionales que les acompañan en las tablas laterales.

Insistiendo en ese pretendido realismo, destacado por un sector de la crítica y de la historiografía, no es seguro que las pretensiones de los artistas medievales hayan llegado, en este caso, a plantearse tal cuestión. Francastel dudaba incluso de que en la pintura flamenca, en la que triunfó el realismo en el retrato y supuso (como en el caso italiano) la creación de un género independiente a partir del siglo XV, no fuera más que un recurso personal del

---

15 BAUCH, K.: *Enciclopedia Universale dell' Arte, voz rirrarro* (il ritratto occidentale, il Medioevo), vol. XI, Venecia-Roma, 1972, pp. 580-583.

16 PANOFSKY, E., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1966, p. 170.

17 FRANCASTEL, P. y G.: *El retrato*, Madrid, 1978, p. 65.

18 *Ibidem*, pp. 71 y ss.



Figura 4. *Sepulcro de la reina doña Juana Manuel. Capilla de los Reyes Nuevos. Catedral de Toledo. (FOTO MAS).*

artista y que en muchas ocasiones los retratos realizados a partir de esa fecha no fueran más que «un sumario signo simbólico, acompañado del nombre del interesado»<sup>19</sup>.

19 *Ibidem*.

De todas formas se podría recordar aquí la existencia de determinados factores que presiden la idea del retrato tanto como para hacer sospechar de ciertas manipulaciones efectuadas sobre el modelo. Ello quedaría reflejado en los convencionalismos propios de la retratística cuando ésta no sólo apunta a razones de pura manifestación fenoménica, sino más bien cuando alude a cualidades espirituales, al mundo intangible de lo intelectual o a ser vehículo apropiado para representar conceptos, como el honor, la gloria personal y el orgullo de pertenecer a una determinada casta. Mariana Jenkins, al historiar la evolución del retrato oficial (y aunque se puede tratar, en el caso de los donantes, de individuos no públicos, sin embargo, adopta todo el ceremonial necesario para mostrar a la posteridad el beneficio espiritual de su ofrenda), advierte que el mismo ofrece una actividad memorial que parece desprenderse de un sentido de innata autoridad. El realismo sigue afirmando la autora citada se atempera a veces con un cierto idealismo y con una revelación de la sensibilidad personal y, bajo esta perspectiva, aún en el retrato romano, se puede advertir la síntesis de lo físico y lo espiritual, remontándonos hasta «un ser lejano y superior»<sup>20</sup>. No vendría mal recordar, aunque se trata de una referencia temporal muy posterior, lo que Lomazzo escribía en 1584 acerca de la fuerza del retrato, la cual residía en la posibilidad de conocer más de uno mismo y encontrar aquello que la mente desea «eligiendo lo bueno y bello que ve en los otros»<sup>21</sup>. Puede deducirse de aquí que el retrato, en ocasiones, adquiere de por sí un sentido emblemático y, por lo tanto, simbólico que nos hace ver como cercanas a la realidad cosas que pertenecen al mundo de la fantasía. Cennino Cennini afirmaba en su *Libro dell' Arte* que la fantasía del artista, junto a su habilidad técnica, nos hace contemplar como real algo que no está presente. En este mismo campo, desde luego, otros factores ayudan a la presentación de los retratados envueltos en una aureola lejana que se sirve igualmente de la gravedad de sus rostros o de los signos externos de poder visualizados en rasgos iconográficos en atuendos, creando así una atmósfera propicia que, a la vez que incide en su grado de representatividad, aboga cada vez más por un sentimiento de impersonalidad y lejanía. En una palabra, la tendencia a lo simbólico va a producir un tipo aristocrático e ideal. Hasta el color tenía reservadas sus dignidades, siendo el azul y el púrpura tonalidades exclusivas de las representaciones de la Virgen o de los reyes respectivamente.

Como se verá, las ideas que gravitan sobre el retrato, en los tiempos en los que Bernabé de Módena realizó los de don Juan Manuel y su hija doña Juana, contienen principios que apuntan más a su consideración genérica en cuanto evocadora de situaciones sociales, de rango o religiosidad, que a un intento por reproducir con cierta fidelidad los rasgos del modelo. En el caso de don Juan Manuel, como en otros muchos de la época, la figura no se presenta aislada en sí misma, sino introducida en un contexto religioso en el que su representación es importante, en tanto en cuanto se relaciona con el hecho concreto de la donación. El príncipe es un donante y, por lo tanto, su justificación en el retablo inferior viene determinada, no por el deseo de que su imagen sea fiel representación de sus propias peculiaridades personales, sino en cuanto su figura (con todos los elementos que corresponden

20 JENKINS, M.: «The State Portrait. Its origin and evolution», *Art Bulletin*, 1947, pp. 1-47.

21 LOMAZZO, G.: *Trattato dell' Arte della Pittura*, Milán, 1584. El tratadista italiano da más importancia al retrato de los intelectuales que a una simple versión de la realidad, pues —afirma— en ellos el artista puede describir el concepto que su mente tiene sobre la «idea». Vid. igualmente el trabajo de Mariana Jenkins, citado anteriormente.



Figura 5. Retratos del rey Enrique II, la reina doña Juana Manuel y los infantes don Juan y doña Leonor. Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena (Palacio Real de Madrid). (FOTO MAS).

a su rango y personalidad) aparezca asociada directamente con el hecho mismo de la donación<sup>22</sup>. A pesar de que, tras Giotto y los pintores italianos del trecento, las figuras de los donantes fueron conquistando una mayor importancia, visible en la escala mayor escogida, fue siempre una práctica normal utilizar la diferente dimensión de las figuras, como ocurre en el caso de don Juan Manuel y de su hija, para diferenciar al donante de las demás figuras, invocando en estos casos rasgos de naturaleza espiritual. Solamente Massaccio en la Trinidad de Santa María Novella dio fin a este sistema.

Tal jerarquía simbólica se encuentra ampliamente representada en la pintura medieval, asociando ideas complementarias que pasan de lo temporal a lo sobrenatural, adquiriendo entonces los personajes reales el valor de un auténtico símbolo<sup>23</sup>. La jerarquía de proporciones es igualmente un reflejo bastante fiel de la sociedad estamental del medioevo<sup>24</sup>. Hasta el propio Malraux llegó a dudar de las verdaderas intenciones de los pintores en su presentación de los retratos de los donantes, especialmente en obras en que aquéllos habían adquirido un verdadero protagonismo. Cuando el mencionado escritor francés analizaba la Virgen del Canciller Rollin, se preguntaba si no sería más bien el verdadero objetivo del artista mostrar un retrato de su ilustre patrono al que se añadió una representación de la Virgen<sup>25</sup>.

No se puede olvidar, por tanto, ciertas matizaciones, como las realizadas, a la hora de considerar el retrato de don Juan Manuel como representación fisiognómica. Pomponio Gaurico, uno de los paladines de esa tendencia durante el Renacimiento recogió la vieja tradición aristotélica, por medio de la cual se deducían las cualidades del alma a través de aquellos rasgos que pertenecían al cuerpo. Al aclarar el doble sentido de esta definición añadía: «podremos reproducir ya la imagen de los modelos vivos, como habéis visto hacer a Calpurnio, ya imaginar la apariencia de los muertos según sus caracteres morales más conocidos»<sup>26</sup>. Estos, indudablemente, residían en la biografía y en los escritos de las personas. Todas estas manifestaciones llevaron al tratadista del Renacimiento a establecer una clasificación de los hombres, atendiendo a cuestiones de raza, patria, sexo o por sí mismos, condicionando su carácter a la influencia del medio y de su situación geográfica. Al hombre considerado como individuo lo situaba en diferentes estratos según sus propias cualidades o por medio de los rasgos que circunstancialmente le acompañaban. Al primero de tales caracteres pertenecían las cualidades propias (longitud de miembros, rostro, edad, forma de andar, voz, etc.), al segundo, el ornato, el nombre, el lugar y el momento. Los rasgos más importantes se concentraban en los ojos y en las zonas que lo rodeaban, describiendo a

22 Pope-Hennessy ha descrito magistralmente este fenómeno, indicando que el motivo de la presencia del donante «no tenía relación directa con el retrato, sino que se debía al deseo de asociar el presente con el individuo que lo había donado». POPE-HENNESSY, J.: *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, p. 289.

23 REQUEJO, M. A.: «El donante en la pintura española del siglo XVI. Su ubicación en el espacio ficticio», *Goya*, 164-165, Madrid, 1985, pp. 76-87.

24 En parecidos términos se expresan Mana Antonia Requejo (vid. ut supra) como Nieto Alcaide al hablar de la perspectiva invertida o simbólica y describir la composición triangular y, por lo tanto, jerárquica de ciertos temas religiosos. Trasladar estos planteamientos a la situación real de la sociedad estamental de la Edad Media era un ejercicio bastante fructífero, en el que se aprecia con bastante claridad esa sucesión de jerarquías desde el rey, al noble y al clero. NIETO ALCAIDE, V.: *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.

25 MALRAUX, A.: «Miniaturas francesas de los siglos XIII al XVI», *Goya*, 12, Madrid, 1956, pp. 378-382.

26 GAURICO, P.: De *Sculptura*, ed. de A. Chastel, Ginebra, 1969, p. 128.



aquéllos como la ventana del alma, de acuerdo con la descripción hecha por San Isidoro, para quien los órganos más bellos fueron los ojos por ser los símbolos del espíritu<sup>27</sup>.

Por tanto, hay que admitir que los artistas, para dar una reproducción lo más fiel posible de sus modelos, se auxiliaron siempre de cuantas circunstancias rodearon en vida a los personajes retratados. Incluso en las ceremonias de «presentación», estudiadas por Ana Domínguez en la miniatura alfonsí, el iluminador se valió de determinados procedimientos para transmitir la función de cada personaje, según el lugar que ocupaba, las ropas que vestía o la forma de sentarse. Sólo el rey (que presentaba el manuscrito) ocupaba un lugar más elevado, mientras los miembros de su corte se sentaban a la moda turca. Cualquiera que contemplara la escena distinguía al monarca generalmente Alfonso X al que no era necesario identificar por sus rasgos físicos, sino por sus atributos reales, por el lugar destacado en que descansaba y por la majestad de la que estaba rodeado. Lo importante de la «presentación» estaba ahí. La individualización precisa de cada grupo la realizamos nosotros, exactamente igual que lo hizo el iluminador, por medio de los atributos, el rango y la nobleza<sup>28</sup>. Estas tres cualidades definen con bastante exactitud el carácter globalizador de este tipo de representaciones, aceptadas como la aproximación más fiel a la realidad, y en ellas, y sólo en ellas, hay que ver las verdaderas intenciones artísticas de una época que no dudaba en utilizar un desnudo realismo (no exento de un cierto componente idealizador) en la escultura funeraria.

Sin embargo, las correspondientes a don Juan Fernández de Heredia, ya propias del siglo XIV, añaden nuevos componentes estéticos a esta tradición. Los diferentes retratos conservados nos muestran los distintos rasgos de su personalidad en los que fue común su afán de perpetuidad. En ellos se podrían marcar diferentes fases, que van cubriendo un ciclo vital bastante individualizado, al tiempo que muestran un agudo sentido de la realidad. A través del estudio realizado por Miguel Cortés Arrese se puede comprobar el sentido biográfico de estos retratos que jalonan las etapas de la vida de Heredia. Los manuscritos que ofrecen la imagen de presentación del humanista aragonés deben mucho no sólo a esta tradición miniaturista, sino a la concepción de la figura humana y a la función del retrato, que se habían abierto paso a través de las influencias italianas del siglo XIV en la corte papal de Avignon, en la que el Gran Maestre Heredia pasó catorce años de su vida. Cada uno de los documentos muestra la imagen de Heredia desde puntos de vista distintos: desde la juvenil representación de la *Crónica de Morea* (en la que resaltan los valores heroicos del guerrero) hasta las alegóricas versiones de la *Crónica de los Conquistadores* o la más realista versión de la *Partida primera de la Grant Cronica de Espanya*. Sin embargo, aunque el miniaturista haya escogido uno de los valores que en el retrato puedan convenir mejor al contenido de cada obra (arrogancia juvenil, asimilación alegórica a los emperadores o deseo de inmortalidad), siempre se ha buscado una aproximación fiel a la realidad<sup>29</sup>. Sea cual sea la forma de presentarlo, el miniaturista ha tenido en cuenta los rasgos del modelo, pudiéndose estudiar a

27 San Isidoro de Sevilla, al analizar los fundamentos fisiognómicos de la belleza, indicaba que el semblante era la síntesis del hombre, «el espejo del alma, el símbolo del sentimiento», coincidiendo con esta declaración las afirmaciones de Gaunco. BRUYNE, E. de, *Estudios de Estética Medieval*, vol. I, Madrid, 1958, p. 95.

28 DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», *Goya*, 131, Madrid, 1976, pp. 287-291.

29 CORTÉS ARRESE, M.: «Manuscritos miniados para Don Juan Fernández de Heredia conservados en España. I. Catalogación», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIX, Zaragoza, 1985, pp. 81-104; «En tomo a la imagen del Gran Maestre Heredia», *Cuadernos Caspolinos*, Caspe, 1985, pp. 143-153.

través de ellos el paso del tiempo y la presencia cada vez mayor del retrato como vehículo idóneo para reforzar el papel desempeñado por los mecenas y su protección a las artes. Este deseo de que el modelo quede perfectamente identificado y relacionado con el objeto que presenta tiende a un concepto nuevo del papel desempeñado por el retrato y por el deseo de perdurabilidad mostrado por su patrocinador. Los rasgos de don Juan Fernández de Heredia son realistas y apuntan a un deseo **fervente** de mostrar la individualidad por encima de otras consideraciones genéricas. El interés revelado por el artista queda reflejado en el rostro del mecenas, verdadero retrato mostrado en su concepción más específica como soporte de sus rasgos personales. Y esta intención del miniaturista por demostrar que nos encontramos ante un ser concreto se corrobora al cotejar los rasgos de su rostro con el retrato realista de su sepulcro en Caspe. Se ha dado, pues, un paso importante al desvincular el retrato de su tradicional sentido funerario, algo similar a lo que sucedió en el paso de la Roma republicana a la imperial, cuando Augusto sentó las bases por las que se rigió el futuro camino del retrato, alejado para siempre de su ancestral sentido mortuorio.

Esta larga digresión plantea el sentido que hay que atribuir a los retratos de Bemabé de Módena para la capilla catedralicia de Murcia. La distancia temporal y geográfica no permite insistir demasiado en el convencimiento de que la representación de los personajes deba ser una traducción fiel de sus rasgos físicos. El pintor italiano debió ser debidamente informado de la categoría nobiliaria de los individuos a representar, de su aspecto físico, de la edad y de los atributos con los que debería reproducirlos. Todo el mundo identificaría a uno y otro por los signos **externos** que le acompañaban: el príncipe por su edad, la nobleza de carácter, su altiva biografía, el pelo blanco y su situación de donante; la reina, su hija, por los atributos de la realeza. Y estos símbolos eran suficientes para que la asimilación entre los donantes, su recinto privado, los santos protectores y la aureola de dignidad que les debía envolver se produjera. Sólo el paso del tiempo podría borrar el recuerdo, pero allí campeaban los blasones de la estirpe. Poco importaba el aspecto físico de los donantes, puesto que por encima de ello permanecían a la vista de todos su rango y condición social. Estas tablas quedan, pues, como una representación alusiva al príncipe-escritor en las que indirectamente y no sabemos si conscientemente quedaron reflejados algunos rasgos de su carácter, como su orgullo personal manifestado en sus obras, haciéndose representar con la única hija que fue reina (ya que Constanza no llegó a reinar) o en el tono mayestático de sus atuendos.