

O Tesouro da Rainha Santa. *Imagem e poder,* coord. Luísa Penalva.

Catálogo de la exposición celebrada en la Sala do Tecto Pintado del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, 4 de marzo-19 de junio de 2016. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2016.

116 págs. con numerosas ilustraciones en color.

ISBN 978-972-9258-28-2

Se trata del catálogo de la exposición celebrada en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, del 4 de marzo al 19 de junio de 2016, comisariada por António Filipe Pimentel y Luísa Penalva, que ha tenido continuidad en el Museu Nacional Machado de Castro en Coimbra, si bien la obra está ya agotada. Aunque la mayoría de las piezas expuestas en Lisboa –Relicario de la Virgen con el Niño, Cruz procesional, Relicario de la Vera Cruz, Relicario con el coral y collar– forman parte de la colección permanente del Museu Machado de Castro, allí se hizo el esfuerzo de juntarlas con otras magníficas obras procedentes de la Cofraria da Rainha Isabel –el célebre báculo en tau–, de la Gemäldegalerie de los Staatliche Museen de Berlín –el cuadro de Quentin Metsys (1510-1520)–, del Museo del Prado (lienzo de Santa Isabel de Portugal pintado por Zurbarán). Lamentablemente, esta variedad que el visitante podía contemplar en la muestra de Lisboa se redujo en Coimbra estrictamente a las piezas conservadas en la ciudad, privando a los conimbricenses de disfrutar de la proyección internacional que su santa más famosa tuvo en la Europa de los siglos XVI y XVII.

La publicación, que ha sido coordinada por Luísa Penalva, Conservadora de Orfebrería y Joyería del Museu Nacional de Arte Antiga, se compone de cinco ensayos firmados por especialistas en la materia, así como de un apéndice con las fichas catalográficas de las obras expuestas y una extensa bibliografía. El primero, firmado por Francisco Pato de Macedo (Universidade de Coimbra) –“As empresas artísticas de Isabel de Aragão: imagem duma rainha” (p. 11-25)– explora, de manera magistral, los antecedentes dinásticos de la promoción artística femenina y la devoción franciscana de la Casa de Barcelona, a la que Isabel de Aragón (1282-1336) pertenecía, en cuanto hija de Pere el Gran. Así, personajes como su tía-abuela Isabel de Hungría, su madre, Constanza de Hohenstaufen, o sus cuñadas, Blanca de Anjou y Elisenda

de Montcada, tuvieron que ser, en este sentido, puntos de referencia tanto de su menazgo hacia las fundaciones mendicantes como del bagaje artístico internacional que se desprende de sus encargos. De ahí, el gusto plenamente gótico de la iglesia de Santa-Clara-a-Velha, o la soberbia monumentalidad de su túmulo. No obstante, la principal aportación del autor en este texto reside en el análisis de una pequeña dependencia existente en el interior del templo, situada justo en la pared divisoria del espacio eclesiástico (p. 21). Se trata de una estructura de planta trapezoidal y bóveda de cañón, casi oculta y con armarios de piedra embutidos, que posiblemente estaba destinada a guardar el tesoro. Sabemos, a través de la literatura y de la documentación medieval de la existencia de muchas de estas cámaras –también destinadas a archivo– en lugares como el antiguo monasterio de Celanova (Ourense) o la más sofisticada del Castell de Gardeny (Lleida), de la Orden del Temple.

El resto de los artículos está exclusivamente centrado en el análisis de las piezas. Luísa Penalva y Anísio Franco –“Matéria e Devoção. O Tesouro da Rainha Santa” (p. 26-47)– explican la fortuna del antiguo tesoro custodiado por las monjas que, en el siglo XIX, pasó a la colección de la Sede de Coimbra, para dar lugar al Museu das Pratas y, posteriormente, al Museu Machado de Castro (1911). Los autores destacan el interés de la reina por perpetuar su memoria a través del encargo de magníficos relicarios que llevan las armas de Aragón y Portugal. Cabe destacar, en este sentido, el relicario del coral, una industria propia de Trapani (Sicilia) en el siglo XIII, que posiblemente recibió o encargó a través de su familia, pues ella era no solo una de las hijas de los reyes de Sicilia (1282-1285), Pere III el Gran y Constanza –hija de Manfredo–, sino también hermana del entonces rey de Sicilia, Federico II.

De la misma manera, es interesante el análisis que se desarrolla en ese mismo artículo en relación con el bordón en tau que el arzobispo Berenguel de Landoria le regaló tras su peregrinación a Santiago en 1325, y que fue redescubierto en la apertura del túmulo en 1612. Todo en él parece simbólico. En primer lugar, su forma remite al báculo preceptivo de los obispos de Compostela, así como a la reliquia del bordón del Apóstol conservada en la catedral de Santiago. En segundo lugar, el jaspe del mango, de color rojo (sardinus), se atribuye en los *Comentarios del Apocalipsis* de Beato de Liébana al Apóstol Santiago en las ilustraciones de la Jerusalén Celeste. Por último, en tercer lugar, el dorado de las vieiras grabadas en plata del bastón contrasta con el fondo castaño del metal en el resto de la vara, el cual parece querer evocar los humildes bordones de los peregrinos. Tras analizar, con el mismo detalle, otras piezas –Cruz procesional, Virgen con el Niño–, resulta muy sugestivo el estudio que se hace del denominado collar de la Rainha Santa, que para los autores sería una diadema, con cabujones de pedrería, perteneciente a una corona real, como la de Constanza de Aragón, en la catedral de Palermo (ca. 1220).

Por su parte, Fernanda Alves y Miguel Ferrão abordan en un interesante ensayo –“Gemmas de um tesouro medieval como fonte de poder e de prodígios singulares” (p. 48-62)– la fascinación y el simbolismo de las piedras preciosas en la Edad Media.

En el caso del coral, presente en uno de los relicarios, a este normalmente se le atribuían las funciones de talismán protector. Por lo que respecta a la esmeralda –engarzada en el collar–, se pensaba que esta gozaba de poderes curativos y que podía servir a la exaltación de la fe. Por último, la granada –presente en los engastes de la Virgen y el Niño– se consideraba un remedio contra las influencias diabólicas.

A Joaquim Oliveira Caetano y José Alberto Seabra Carvalho les corresponde el análisis de las “Imagens de D. Isabel, beata e santa” (p. 64-83), entre los siglos XVI y XVII. La más antigua sería la de la Gemäldegalerie de Berlín, en la que la reina se presenta como un *Vera Imago*, que recuerda, en cierta medida, a la tradición catalano-aragonesa de la Verónicas de la Virgen María. La pieza fue un encargo de la reina Leonor (1458-1525) al pintor flamenco Quentin Metsys, y coincide con la beatificación de la Rainha Santa en 1516. Por otra parte, frente a los retratos imperantes desde finales del siglo XVI, en los que Isabel aparece representada como una clarisa, el genial pintor español Francisco de Zurbarán la inmortalizó hacia 1635 –una década después de su canonización– como una verdadera princesa, con unos rasgos de veracidad que la convierten un personaje áulico perfectamente creíble. No obstante, en la representación se incluye la referencia sobrenatural al milagro de las rosas, que tenía ya un hermoso precedente en la hermosa imagen regia de Isabel de la *Genealogía Iluminada do Infante D. Fernando*, realizado por António de Holanda y Simão Bening, poco después de 1520, en la que se incluía además la escena de la llegada y postración de la soberana ante el altar de la basílica del apóstol Santiago. Como señalan los autores, Felipe IV, patrocinador de su canonización, había promovido la figura de Isabel de Aragón como reina ejemplar y factor de unidad entre portugueses y españoles. De ahí, el valor testimonial del cuadro de Zurbarán, ejecutado a las puertas del inicio de la definitiva separación de Portugal, en 1640.

Por último, Giulia Rossi Vairo (Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa) aborda la pieza más extraordinaria relacionada con la Rainha Santa: su sepulcro (“Rainha para sempre: túmulo de Isabel de Aragão em Coimbra”, p. 84-97), realizado entre 1325 y 1330. Su análisis se ciñe principalmente a un estudio iconográfico, en el que señala el perfil “autobiográfico del programa”, centrado en subrayar la *auctoritas* de la soberana, el cual, sin embargo, ya ha sido estudiado anteriormente por otros autores y, en particular, en la tesis doctoral de Carla Fernandes, que la autora no cita.¹ En esta se exponen ya las ideas recogidas en el texto del catálogo, como la de subrayar la obsesión por mostrar la heráldica de su dinastía (armas de Aragón, Portugal y el Imperio); la inclusión de santos tanto de su familia –San Luis, obispo de Tolosa– como de las órdenes mendicantes (San Francisco, Santa Clara); así como la insistencia en el sepulcro de dejar explícita la marca de su

¹ Véase: Carla Varela Fernandes, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia Século XII a XIV*, Universidade de Lisboa, 2004, p. 170-185; 723-727 y p. 874-894.

peregrinación jacobea, a través de la figuración del báculo en tau y la escarcela con la concha. Nos sorprende, sin embargo, la crítica poco razonada que realiza Giulia Rossi sobre la atribución de la historiografía portuguesa del túmulo al maestro Pero, así como las dudas que la autora expresa sobre la vinculación de este con el ámbito catalano-aragonés. Cabe recordar que se trata de un tema bien enraizado en los últimos años a partir de los estudios de Pedro Días (1986) y Francisco Pato de Macedo, y que Carla Fernandes ha llevado hasta sus últimas consecuencias tanto en su tesis doctoral (2004) como en sus trabajos más recientes (véase : “Maestro Pero”, [www. magistricaloniae.org](http://www.magistricaloniae.org)).

El catálogo es, sin lugar a dudas, una publicación importante en la historiografía sobre Isabel de Portugal, por el hecho de haberse centrado principalmente en las piezas de su tesoro. No obstante, hubiese sido la ocasión para someter a algunas obras a análisis de laboratorio, en beneficio de esclarecer algunas dudas sobre sus materiales. Además, se echa en falta la inclusión en la publicación de referencias a otras obras de orfebrería procedentes del monasterio de Santa-Clara-a-Velha de Coimbra, presentes en la colección del Museu Machado de Castro y que seguramente pertenecieron al entorno de la reina, como la Cruz procesional con esmalte (MNMC 6040), que actualmente estoy estudiando dentro del Proyecto de Investigación: *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI* (MICINN-HAR2015-63883-P). Esta presenta en el centro un recuadro con la Crucifixión, en la que se imita un esmalte utilizando una técnica muy particular: la escena, pintada sobre pan de oro y realizada con pequeñas perlitas (halos), se cubre con una fina capa de cristal y se engasta en un cabujón con filigrana. Se trata, sin duda, de una factura realizada en Venecia a finales del siglo XIII, en la que colaboraban artistas bizantinos y venecianos, y de la que tenemos buenos ejemplos en el Díptico del Rey Milutín (monasterio de Chilandariou) o en el Díptico de los Iconos (monasterio de San Pablo), ambos en Monte Athos.² Aunque su llegada al monasterio de Santa Clara de Coimbra resulta un misterio, cabe recordar la presencia, en el entorno de doña Isabel, de la princesa bizantina Vataça Láscaris (1268-1336), enterrada en la catedral de Coimbra. Bien a través de ella, bien por medio de los contactos que Isabel tenía con la Casa de Barcelona en el Mediterráneo, una pieza de este tipo pudo perfectamente ser incorporada al tesoro de Santa Clara.

Manuel Antonio Castiñeiras González

2 Sobre estas piezas, véase: K. Loverdou-Tsigarida, “Dyptich late 13th-14th c. Known as The Milutin Dyptich” y “Dyptich with icons late 13th-early 14thc”, en *Treasure of Mount Athos*, ed. A.A. Karkatsanis, Tesalónica, 1997, p. 355-359.