

**Amadeo Serra Desfilis**

Universitat de València

## **IMAGO REGINAE**

### **Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media occidental**

Este trabajo estudia los tipos iconográficos más comunes de representación de la reina y sus transformaciones en el arte medieval en dos situaciones históricas distintas: uno será el del arte imperial de la Alta Edad Media; el otro corresponderá al arte hispánico, principalmente de la Corona de Aragón, desde el siglo XII al último cuarto de siglo XV. En estas imágenes de reinas se proyectan las ideas y las mentalidades de la sociedad del momento y se adoptan formas específicas para la representación del poder monárquico asociado a una figura femenina.

---

This study deals with the iconographic models more commonly used to represent the queen and their evolution through the Middle Ages in two different historical situations: first, in the art of the Sacred Roman Empire during the Xth and Xith centuries; then, in the hispanic art, particulay that of the Kingdom of Aragon, from the XIIth to the middle of the XVth century. These pictures of queens convey the ideas and social attitudes towards women and royalty of their times and in them can be recognized particular images of the monarchic power associated to a female figure.

Sin duda constituiría un objetivo demasiado ambicioso exponer en unas pocas páginas la variedad de representaciones de reinas y emperatrices que nos han legado las artes figurativas de la Edad Media europea y, desde luego, este trabajo no pretende ser tan exhaustivo. Sin embargo, un campo de estudio de semejante amplitud ofrece, en realidad, una gama de tipos iconográficos limitada tanto por la valoración social de la mujer en la Edad Media como por la función atribuida a las reinas en el sistema de poder monárquico y en las representaciones simbólicas de la realeza durante este largo período. Nuestra meta será, pues, mucho más modesta, ya que nos conformaremos con ofrecer un panorama de los tipos más comunes y de sus transformaciones en el arte medieval del Occidente europeo en dos áreas geográficas y dos momentos distintos: uno será el del arte imperial de la Alta Edad Media, en el que asistimos a la definición iconográfica de la emperatriz consorte y madre a partir de modelos bizantinos; el otro corresponderá al arte hispánico, principalmente de la Corona de Aragón, desde la época del Románico hasta el último cuarto del siglo XV. Así trataremos de comprender cómo en estas imágenes de reinas se proyectan las ideas y las mentalidades de la sociedad del momento y se adoptan formas específicas para la representación del poder monárquico asociado a una figura femenina.

Las representaciones de reinas pueden incluir tres categorías de personajes distintas: en primer lugar, el caso más frecuente es que se trate de reinas consortes, es decir, de mujeres que ostentan el título real en virtud de su matrimonio con un monarca; en segundo lugar, puede representarse a la reina que ostenta el título por derecho propio y transmite a sus descendientes la condición de príncipes o infantes. Este tipo de representaciones ofrece un gran interés, porque pueden revestir a la reina con los atributos del poder monárquico normalmente reservados a los reyes, pero son mucho menos abundantes a causa de las restricciones que los sistemas de sucesión imponían a las princesas e infantas en favor de los hijos varones. Finalmente, podríamos tomar en consideración las representaciones de reinas legendarias o evocadas desde un pasado remoto o impregnado de connotaciones míticas (Helena de Troya, la Reina de Saba, la reina Ginebra del ciclo artúrico), pero este tipo de imágenes interesa sólo por cuanto en ellas se aplican fórmulas iconográficas en ocasiones semejantes a las empleadas en los retratos de reinas contemporáneas o de un pasado más próximo y propiamente histórico. Por lo tanto, concentraremos nuestra atención en las dos primeras categorías, aunque la tercera nos haya servido de apoyo para aclarar algún aspecto genérico que afecta a otras representaciones.

Las reinas aparecen representadas en la Edad Media principalmente en su condición de esposas de los monarcas y madres de los príncipes, pero

apenas se les reconoce un estatuto propio en los primeros siglos. En todo caso su papel como esposas y madres está totalmente subordinado al del hombre, ya sea en el marco institucional del matrimonio, ya en el de la monarquía, que en principio reserva la soberanía para un solo sujeto y no suele contemplar el ejercicio compartido del poder real.

### La emperatriz en el arte del Imperio de Occidente (ca. 800-1160)

Si bien la función representativa de las emperatrices romanas se mantuvo en el seno de la corte bizantina, como atestiguan numerosos documentos iconográficos, no sucedió lo mismo en los reinos instaurados en Occidente tras la caída del poder de Roma. La restauración imperial carolingia apenas cambió este estado de cosas: aunque las reinas como *consors regis* dirigían muchos aspectos de la vida cortesana y podían sustituir al rey cuando éste se ausentaba, pues también ellas eran ungidas y coronadas<sup>1</sup>, el emperador suele representarse sólo en el trono y revestido con todos los símbolos de su autoridad sin que comparezca su cónyuge<sup>2</sup>.

La restauración del Imperio con Otón I (962) y el estrechamiento de los lazos con Bizancio consintió, sin embargo, que en el arte imperial de Occidente penetraran fórmulas iconográficas orientales que ensalzaban la figura de la *Augusta* o emperatriz consorte. No en vano, en 972 la princesa bizantina Teófano, hija del emperador de Oriente Romano II, casó con Otón II, dando entrada a nuevos aires en la corte germánica del Sacro Imperio. Semejante influjo oriental explica las representaciones cada vez más frecuentes de la pareja imperial asociada a la Divinidad y a la Virgen María a partir del último cuarto del siglo X. Como se sabe, el emperador y su esposa acostumbran a representarse rindiendo homenaje a Cristo en cuanto mediadores entre la Divinidad y el pueblo cristiano, del que esperan una sumisión idéntica a la que ellos ofrecen a Dios<sup>3</sup>. Destaca, entre este género de figuraciones, la del célebre *antependium* de Basilea (ca. 1019, París: Musée de Cluny) con Enrique II y su esposa Cunegunda, y las dos que encontramos en el *Codex Aureus de Spira*: en una, Conrado II y la emperatriz Gisela se arrodillan a los pies de Cristo en Majestad y, en la página siguiente, aparecen el emperador Enrique III y su esposa Inés inclinados ante la Virgen entroni-

- 
- 1 A propósito de las funciones de las emperatrices y reinas en época carolingia véase J. A. MacNamara, S. Wemple, "The Power of Women Through the Family in Medieval Europe, 500-1100", en M. Erler, M. Kowaleski (ed.), *Women and Power in the Middle Ages*. Athens-London (The University of Georgia Press), 1988, pp. 83-101, y en particular, p. 91.
  - 2 Así sucede especialmente en la miniatura, campo en el que abundan los retratos de emperadores carolingios. Véase, por ejemplo, el retrato de Carlos el Calvo al principio de la *Biblia de San Pablo Extramuros*. Roma: Basílica de San Pablo Extramuros, f. 1 (ca. 869-870), o el de Lotario en los *Evangelios de Lotario*. París: Bibliothèque Nationale, Lat. 266, f. 1 (ca. 849-851).
  - 3 Esta interpretación fue propuesta para una plaqueta de marfil por W. O. Wixom, "An Ottonian Ivory Book Cover", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 55, 1968, pp. 274-289.

zada, que con su mano derecha acepta el código de manos del soberano mientras la coloca la izquierda sobre la cabeza de *Agnes regina* coronada<sup>4</sup>.

En algunas imágenes del primer cuarto del siglo XI la pareja imperial se representa siendo coronada por Cristo mismo, según una fórmula ampliamente empleada en el arte bizantino de la centuria anterior<sup>5</sup>, que expresaba así no sólo el origen divino de la autoridad imperial sino también la condición del emperador como representante de Cristo (*Christomimesis*) en el gobierno de los asuntos temporales<sup>6</sup>. Por lo demás, las emperatrices participaban de las cualidades sobrenaturales asociadas entonces a la coronación y a la unción imperiales. Matilde, esposa de Enrique I, fue venerada como santa después de su muerte, y Enrique II y la emperatriz Cunegunda, los donantes del *antependium* de Basilea, fueron ambos canonizados. En el famoso *Evangelario de Enrique II* (ca. 1007-1012) los dos emperadores son presentados por San Pedro y San Pablo, patronos de Bamberg, ante Cristo en Majestad que los corona a ambos, aunque sólo el emperador lleva el orbe en su mano izquierda, mientras en el registro inferior personificaciones de la casa imperial de Enrique II y las distintas regiones del Imperio manifiestan su sumisión al soberano<sup>7</sup>.

Pero la llegada de Teófano a la corte imperial germánica no implicó únicamente un nuevo realce iconográfico para la figura de la emperatriz consorte. A partir del último cuarto del siglo X, se plasma también en la iconografía de la miniatura y las artes suntuarias del Imperio la vinculación de la emperatriz con el heredero del trono y su papel de garante de la continuidad dinástica, que se vería puesta a prueba durante la regencia de la princesa bizantina (983-991). En un conocido marfil del último cuarto del siglo X el emperador y la emperatriz arrodillados presentan al joven príncipe (probablemente Otón III) ante Cristo en Majestad flanqueado por San Mauricio y Santa

- 4 *Codex Aureus de Spira*. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: Biblioteca. Cod. Vit. 17, ff. 2v y 3r (ca. 1043-1046). Esta iconografía de raíces bizantinas se combina con influencias estilísticas del mismo signo tanto en estas miniaturas como en el frontal de Basilea. G. Francastel interpreta, por otra parte, que en la segunda de las imágenes citadas la Virgen corona a Inés como reina, según una fórmula común en el arte oriental. Véase G. Francastel, *Le droit au trone*. Paris (Klincksieck), 1973, pp. 315-316.
- 5 Como ejemplo de coronación imperial divina puede citarse el marfil con los retratos de Romano II y Eudoxia (ca. 945-949) conservado en el Cabinet des Medailles de París.
- 6 Acerca de estas ideas asimiladas del mundo bizantino y su influencia en la teología política del Occidente medieval véase el estudio clásico de E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*. 6ª ed. (Princeton University Press), 1981, pp. 47-49, y 61-65 para su plasmación iconográfica en el arte del período.
- 7 *Evangelio de Enrique II*. Munich: Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, f. 2r (ca. 1007-1012). Tres figuras femeninas alegóricas aparecen de pie en el registro inferior. En el centro una figura con corona de muralla y torres porta un centro en su izquierda mientras levanta un orbe con su mano derecha; a los lados otras figuras con coronas estrelladas alzan respectivamente una corona vegetal y un orbe nimbado. La figura central suele ser interpretada como una personificación de Burg Babenburg, lugar del castillo de Enrique II y de la nueva catedral, y por extensión encarna el linaje del emperador. Véase a propósito R. G. Calkins, *Illuminated Books of the Middle Ages*. London (Thames and Hudson), 1983, p. 150

María<sup>8</sup>. Con certeza se remonta a los difíciles años de la regencia de Teófano otra imagen que presenta a la emperatriz y su hijo, ya sin la compañía del emperador difunto, en la cubierta actual del *Codex Aureus Epternacensis*: en esta obra los santos acompañan a Teófano como emperatriz regente y a Otón III como *rex*. La obra se debe al patronazgo del arzobispo Egberto de Tréveris (977-993), quien expresaba con ella su sumisión al joven heredero, después de que hubiera apoyado al duque de Baviera como pretendiente al trono del Sacro Imperio<sup>9</sup>.

El papel destacado de la emperatriz como esposa legítima del soberano y madre del príncipe heredero se afirmó, por lo tanto, durante la regencia de Teófano y dejó una huella duradera en la iconografía imperial. Así se comprende mejor que a partir del reinado de la princesa bizantina (972-991), las representaciones de la emperatriz menudeen ya en su función de esposa, ya en la de madre, ya como regente. En este último aspecto debe recordarse que los difíciles interregnos que se extendían desde la muerte del emperador hasta la coronación oficial de su sucesor daban ocasión a rebeliones por parte de las grandes casas nobiliarias, poniendo en peligro la continuidad dinástica, cuyo eslabón fundamental era la emperatriz madre. En la imagen de la emperatriz Gisela siendo recibida con su séquito en el monasterio de Echternach por los abades Humberto y acaso Poppo de Stavelot, ésta aparece en calidad de madre del joven emperador Enrique III (nacido en 1017, pero coronado sólo en 1039, a la muerte de su padre, Conrado II) pero la inscripción que acompaña a la imagen alaba la labor pacificadora de la emperatriz<sup>10</sup>.

De este modo, la tradición iconográfica imperial pasó de ignorar la figura de la reina a ensalzarla conforme las funciones desempeñadas por las emperatrices en el seno de la corte fueron adquiriendo relevancia pública. En esta transformación fue decisiva la influencia bizantina que acusa la iconografía imperial a partir de la llegada de Teófano, pues suministró modelos de exaltación conjunta del emperador y de la emperatriz, de su carácter sagrado y del origen divino de su poder procedentes de una corte donde la figura de la *Augusta* era más importante de lo que lo habían sido las oscuras emperatrices del período carolingio.

8 Placa de marfil con la inscripción *Otto imperator*. Milán: Castello Sforzesco. Último cuarto del siglo X. Otón III había nacido en 980, pero no accedió al trono imperial hasta 996, después de trece años de regencia desde la muerte de su padre, Otón II, en 983.

9 Esta cubierta realizada probablemente en Tréveris entre 983 y 991 con decoración de oro, esmalte, marfil y piedras preciosas sirvió para otro código donado por la emperatriz al monasterio de Echternach, pero actualmente se conserva con el *Codex Aureus Epternacensis*, obra posterior (ca. 1039) en el Germanisches Museum de Nuremberg. Sobre esta pieza y las circunstancias de su encargo puede consultarse L. Grodecki, F. Mütterich, J. Taralon, F. Wormald, *El Siglo del Año Mil*. Madrid (Aguilar), 1973, pp. 272 y 350; y J. Beckwith, *Early Medieval Art*. 2ª ed. London (Thames and Hudson), 1989, p. 133.

10 *Libro de Pericopes* procedente de Echternach. Bremen: Staatsbibliothek, Hs. b. 21, f. 3 (1039-1043).

## La reina en la Corona de Aragón (ca. 1100- 1480)

A partir del siglo XII las representaciones de reinas y emperatrices insisten en su carácter de cónyuges y progenitoras de príncipes e infantes, pero raramente superaron el papel tan destacado que tuvieron en las artes figurativas del Sacro Imperio. Su relevancia pública estuvo siempre limitada por la de sus maridos, a los que acompañaban en representaciones genealógicas, cuya importancia crecía con el peso de la continuidad dinástica para la legitimación del poder. Pero, al mismo tiempo, las reinas terminaron por convertirse en protagonistas de un mundo femenino íntimo recluido en el ambiente de la corte. Cuando la función de las reinas y emperatrices cobraba auténtico relieve para la vida pública, la figura femenina se revestía con los atributos del poder ejercido por los soberanos tales como cetros, coronas y tronos.

En el conjunto de los reinos hispánicos las reinas son representadas desde la primera mitad del siglo XII dentro de las series de monarcas que plasman en imágenes encadenadas el principio, cada vez más firme, de continuidad y legitimidad dinásticas<sup>11</sup>. La reina, ante todo esposa y madre, aparece en ellas emparejada con el monarca y como progenitora de los vástagos del tronco real<sup>12</sup>. Esto significa que en tales series las figuras de las reinas adquieren su valor en cuanto representaciones asociadas al monarca o al príncipe, pues de hecho son éstos los que ostentan las insignias del poder tales como el cetro, la corona o la espada<sup>13</sup>.

Los modelos más antiguos corresponden a los reinos occidentales. Gran interés ofrece la serie de monarcas asturianos y leoneses del *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo (ca. 1118-1120), en el que las figuras reales aparecen ensalzadas por sus donaciones a la sede asturiana. La mayor parte de los reyes se representan acompañados por sus mujeres, pero éstas quedan relegadas al segundo plano iconográfico, sin otro atributo de su realeza que el título de *regina* y el nimbo sobre su cabeza semejante al de los obispos<sup>14</sup>. Comparable en lo iconográfico y casi contemporánea es la serie del *Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela* (ca. 1126); en él reyes, reinas e infantas aparecen entronizados con actitudes mayestáticas de raíz

---

11 Los estudios clásicos se deben a E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid (Junta de iconografía nacional), 1917; y el más general de F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona, (Omega), 1948.

12 Acerca de la afirmación del principio de legitimidad dinástica en la Europa medieval véase E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* cit., pp. 330-336.

13 Véase, por ejemplo, la de Sancha, mujer de Fernando I de León y Castilla en el *Diurno* o libro de horas de la Reina Sancha (ca. 1055) de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela con el iluminador Fructuoso entre ambos.

14 Las composiciones son variadas y las reinas pueden aparecer erguidas o sedentes sobre un trono, pero carecen de las coronas y cetros que portan sus maridos. Sobre esta obra puede consultarse la monografía de F. J. Fernández Conde, *El Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*. Roma, 1971.

antigua, si bien cetros y coronas se reservan para los primeros<sup>15</sup>. Una excepción justificada es la de doña Urraca (1109-1126), hija y heredera de Alfonso VI de Castilla y León, que ciñe sencilla corona cilíndrica y lleva cetro en la mano izquierda, mientras las demás reinas consortes e infantas aparecen simplemente con toca. Esto prueba que aunque en Castilla y León las insignias reales no tuvieran tanta importancia como en otros países de la Europa medieval, el cetro y la corona se asociaban en principio a reyes y reinas que lo fueran por derecho propio<sup>16</sup>.

Un tratamiento parecido merece la figura de Petronila de Aragón (1137-1163) en el llamado *Rollo Genealógico de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona* de la Biblioteca del Monasterio de Poblet, mucho más tardío (ca. 1395-1409). *Peronella-reyna* aparece, en efecto, revestida con capa, corona real, cetro y orbe surmontado por una cruz en el momento de recibir el anillo nupcial de manos del conde Ramón Berenguer IV, adoptando así una iconografía muy semejante a la de otros reyes, como Alfonso III, de la dinastía de la Corona de Aragón ya unificada<sup>17</sup>.

No obstante, el predominio de la rama masculina en las dinastías indujo en alguna ocasión a prescindir de las reinas con título propio en la composición de series de monarcas reinantes, como sucedió en la primitiva serie que adornaba el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia, ejecutada en tiempos de Alfonso X el Sabio (siempre después de 1258)<sup>18</sup>.

A partir del siglo XII se multiplican las imágenes de reinas coronadas y entronizadas junto a sus maridos, aunque sólo sean reinas consortes, merced a la consideración menos negativa de la mujer que empieza a abrirse paso entonces en la cultura europea y a la definición de una iconografía específica para el matrimonio<sup>19</sup>. Tras la exaltación de la Virgen María, fueron las reinas las primeras en beneficiarse de este cambio de actitud<sup>20</sup>. Así encontramos en la Corona de Aragón imágenes como la miniatura circular del

15 Este es el caso de las miniaturas más antiguas, pues hay otras posteriores que muestran a los monarcas armados sobre sus monturas en posición de ataque. Se dispone también de monografía sobre esta obra: M. C. Díaz Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Alvarez, *Los Tumbos de Compostela*. Madrid, 1985.

16 Sobre este punto véase P. E. Schramm, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*. Madrid (Instituto de Estudios Políticos), 1960, pp. 67-68 y 125.

17 La pieza consta ya en el inventario de los bienes del rey Martín I el Humano (1410) y se ha querido relacionar en alguna ocasión con la obra de Rafael Destorrents. Sobre ella véase E. Tormo, *Las viejas series icónicas*. . . cit., pp. 57-62 y A. Domínguez Bordona, *Miniatura*. Col. Ars Hispaniae, vol. XVIII. 2ª ed. Madrid (Plus Ultra), 1962, p. 164.

18 Urraca fue sustituida por su marido Alfonso I el Batallador de Aragón. Tampoco aparece Berenguela, que renunció al trono en favor de su hijo Fernando III el Santo. Sobre esta serie, además del estudio de E. Tormo *Las viejas series icónicas*. . . cit., pp. 17-29, se dispone del más reciente trabajo de F. Collar, "En torno al Libro de retratos de los Reyes de Hernando de Avila", *Boletín del Museo del Prado*, IV, n. 10, 1983, pp. 3-35.

19 Sobre este último aspecto, vinculado a la definición más precisa del matrimonio canónico, véase C. Frugoni, "Iconografia del matrimonio e della copia nel Medioevo", *XXIV Settimana di Studi sull'Alto Medioevo*. Spoleto, 1977, pp. 901-963.

*Liber Feudorum Maior* del Archivo de la Corona de Aragón, ilustrado en tiempos de Alfonso II el Casto (1162-1196); el rey y la reina, acaso Alfonso y su esposa Sancha, sentados en un doble trono bajo dosel ocupan el centro de la imagen y a su alrededor catorce personajes dispuestos radialmente parecen debatir algún asunto entre sí. Esta ilustración se sale del repertorio habitual en esta obra, llena de imágenes en las que se escenifica el homenaje ante el rey u otro señor feudal, y encuentra un paralelo cronológicamente muy próximo en las primeras formulaciones iconográficas del tema de la Coronación de la Virgen en las portadas francesas<sup>21</sup>.

Otro ámbito cada vez más compartido por los dos cónyuges de la pareja real es el de la vida cortesana, reflejada cada vez con más frecuencia en las miniaturas del período gótico. Sirva de muestra la escena del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (Londres, British Library), en la que el rey conquistador de Nápoles y María de Castilla, su mujer, asisten a misa acompañados de su séquito y algunos cortesanos<sup>22</sup>. Ambos monarcas se representan también arrodillados ante el papa Nicolás V en la escena de la confirmación de la cofradía mariana de Montserrat (1453) en el *Llibre Vermell de Montserrat* (Monasterio de Montserrat).

En general, pues, la reina aparecía unida a su marido en los actos de relevancia pública, pero apenas gozaba de autonomía iconográfica, salvo en el campo de la escultura funeraria -cuando no era enterrada junto al monarca- y en escenas cortesanas, en las que la rodeaban sus damas. En uno y otro caso la reina o la princesa, como mujer casada o custodiada, ofrece una imagen de recato, con el cabello recogido y una indumentaria que, si por una parte manifiesta el más alto rango en la escala social, por otra tiende a atenuar los rasgos propios de la anatomía femenina, casi totalmente oculta bajo los ropajes. Se seguían así los dictados de los moralistas medievales que recomendaban discreción y modestia en las apariencias a todas las mujeres, pero especialmente a las reinas y princesas, pues éstas desde su posición privilegiada debían dar ejemplo de un máximo respeto a los principios morales<sup>23</sup>. Además, en el campo de la escultura funeraria no era raro que la efigie yacente de la reina apareciese vestida con el hábito monacal escogido

---

20 Acerca de esta evolución pueden revisarse los estudios de C. Frugoni, "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, n. 78-79, 1977, pp. 177-188, en especial, p. 186 y "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en G. Duby, M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente 2: la Edad Media*. Madrid (Taurus), 1992, pp. 419-467.

21 El punto de partida más firme de esta composición iconográfica suele considerarse el portal occidental de la catedral de Senlis, datado hacia 1170 por Sauerländer con base en comparaciones estilísticas. Para la cronología de la obra véase W. Sauerländer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*. London, 1972, pp. 406-408; el mismo autor trató sobre la creación de este tipo iconográfico en "Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes", *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XX, 1958, pp. 115-162.

22 *Salterio o Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo*. Londres: British Library, Add. 28962, f. 381v, (ca. 1437-1439).



para su sepultura, acentuando aún más la austeridad de la indumentaria<sup>24</sup>.

Con todo, pueden encontrarse todavía algunos ejemplos de reinas representadas autónomamente en el ejercicio del poder ya como regentes, ya como depositarias legítimas del título real. Así sucedió en el caso de dos reinas consortes de Aragón que tuvieron que actuar como regentes en ausencia de sus cónyuges y de hijos en edad de gobernar<sup>25</sup>. El ejercicio del poder real, no compartido aunque delegado, les permitió tomar prestados atributos iconográficos que normalmente estarían reservados para sus maridos. Así María de Luna, primera esposa de Martín I el Humano, aparece con corona, cetro y orbe en un sello del Archivo de la Corona de Aragón empleado durante el período en que su esposo tuvo que ocuparse de los intereses del reino en Sicilia y Cerdeña<sup>26</sup>. La regencia de María de Castilla durante la larga estancia -a la postre definitiva- de Alfonso V el Magnánimo en Nápoles explica a su vez la insólita iconografía de la miniatura que encabeza el *Comentari dels Usatges de Barcelona* de Jaume Marquilles (Arxiu Municipal de Barcelona). La reina está sentada en su trono, tocada con una especie de turbante y corona, sosteniendo dulcemente una espada entre las piernas con la empuñadura en su regazo como símbolo de la justicia real, ante una corte formada por *consellers* y juristas que reciben el código de la obra de manos del autor<sup>27</sup>. La reina adopta, por tanto, la espada como atributo fundamental del rey-juez, según la tradición iconográfica asentada en la miniatura catalana desde el *Liber Feudorum Maior*, como corresponde al contexto jurídico de la miniatura y al contenido del libro, pero muestra al mismo tiempo una actitud delicada, conforme con su condición femenina<sup>28</sup>.

Todos estos ejemplos reflejan la paulatina afirmación de la figura de la

23 A propósito de estas actitudes morales ante el cuerpo femenino y el aspecto de las mujeres de elevada posición véase D. Reguier-Bohler, "Ficciones", en P. Ariès, G. Duby. *Historia de la vida privada. 4: El individuo en la Europa feudal. 2ª ed.* Madrid (Taurus), 1991, pp. 47-50, y C. Casagrande, "La mujer custodiada", en G. Duby, M. Perrot, *Historia de las mujeres. . . cit.*, p. 101.

24 Es el caso, entre otros muchos, de la reina Blanca de Anjou, mujer de Jaime II, que se representa vestida con el hábito cisterciense en el sepulcro de ambos en el monasterio de Santes Creus, normalmente atribuido sobre base documental a Francesc de Montflorit (ca. 1315).

25 También Sancha de Mallorca (1286-1345), esposa del rey de Nápoles Roberto de Anjou, encabezó durante casi dos años el Consejo de Regencia tras la muerte de su esposo y fue representada varias veces como reina con corona, cetro y orbe. Véase a propósito G. Alomar, "Iconografía y heráldica de Sancha de Mallorca, reina de Nápoles", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1976, pp. 5-36.

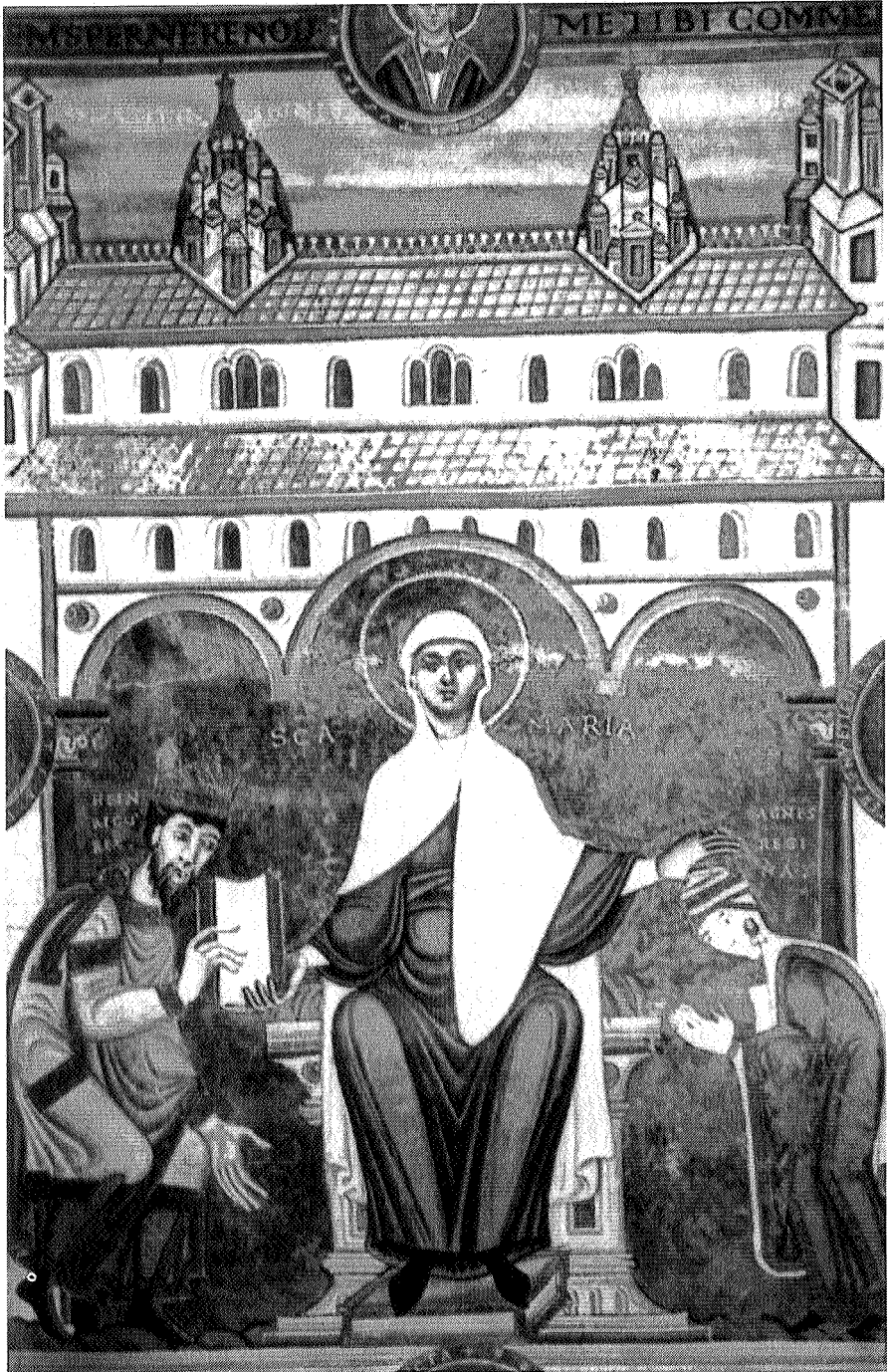
26 Los sellos de reinas habían cobrado carta de naturaleza en Francia desde el siglo XII, aunque mantenían ciertas diferencias con los de los reyes y los grandes magnates. Véase B. Bedos Rezak, "Women, Seals and Power in Medieval France, 1150-1350", en M. Erler, M. Kowaleski (ed.), *Women and Power in the Middle Ages* cit., pp. 61-82. Por lo demás, María de Luna también aparece sola recibiendo de manos del autor el *Scala Dei* de Francesc Eiximenis en la portada de un manuscrito (ca. 1404) de esta obra conservado en la antigua Biblioteca Imperial de San Petersburgo.

reina que pasa de ser simple consorte postergada al segundo plano de la iconografía a un papel de co-protagonista en las representaciones del monarca y su corte. En este proceso la reina incorpora los atributos del poder real reservados al principio para su marido (corona, cetro, orbe) y se aproxima a un nivel de equidad en el tratamiento iconográfico a través del vínculo matrimonial. Sin embargo, la imagen de la reina difícilmente logra independizarse, salvo cuando ella debe encarnar el poder real y revestirse con todos sus atributos por ausencia del titular masculino o minoría de los herederos. En este último tipo de imágenes prevalece el carácter institucional de la monarquía representada por una mujer que la condición femenina de ésta.

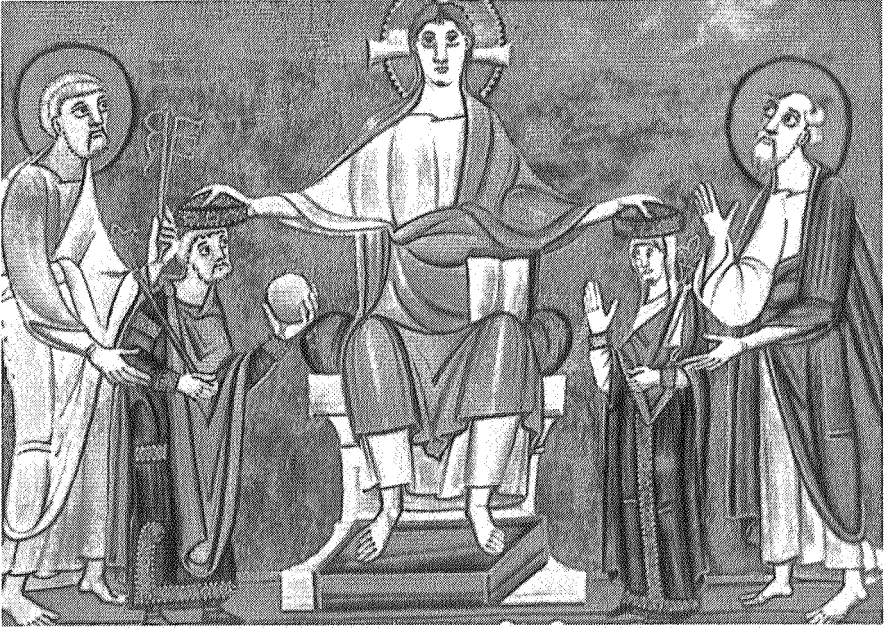
---

27 Aunque suele atribuirse a Bernat Martorell, quien en efecto recibió el encargo, consta documentalmente que el célebre pintor delegó la ilustración de esta página en el iluminador Bernat Raurich por un época de fecha 8 de noviembre de 1448. Véase sobre este punto J. Gudiol, S. Alcolea i Blanch, *Pintura gótica catalana*. Barcelona (Polígrafa), 1986, pp. 121 y 124.

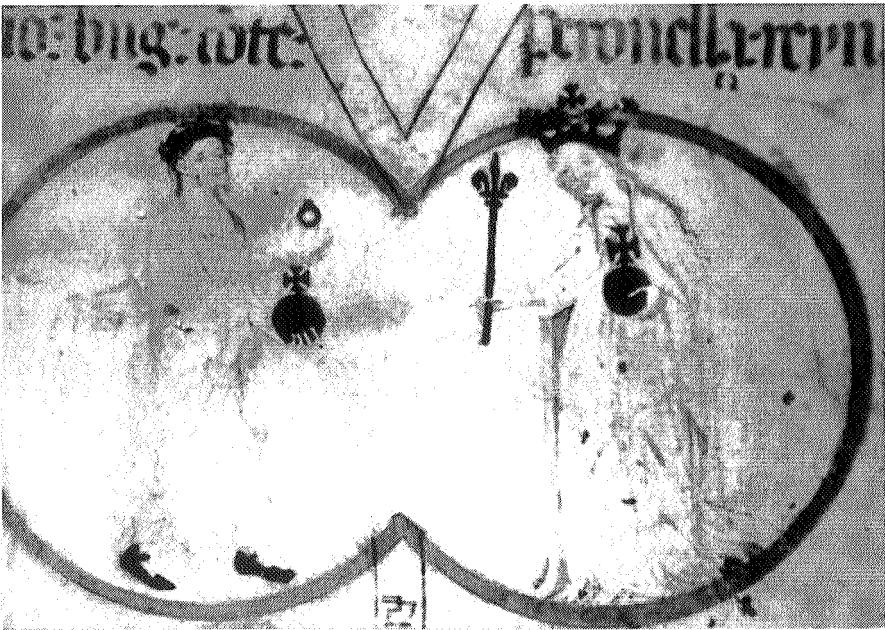
28 Acerca del rey juez puede consultarse el estudio de A. Marongiu, "Un momento típico de la monarquía medieval: el Rey juez", *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII, 1953, pp. 677-715.



Codex Aureus de Spira. Biblioteca del Escorial. Enrique III e Inés ante la Virgen



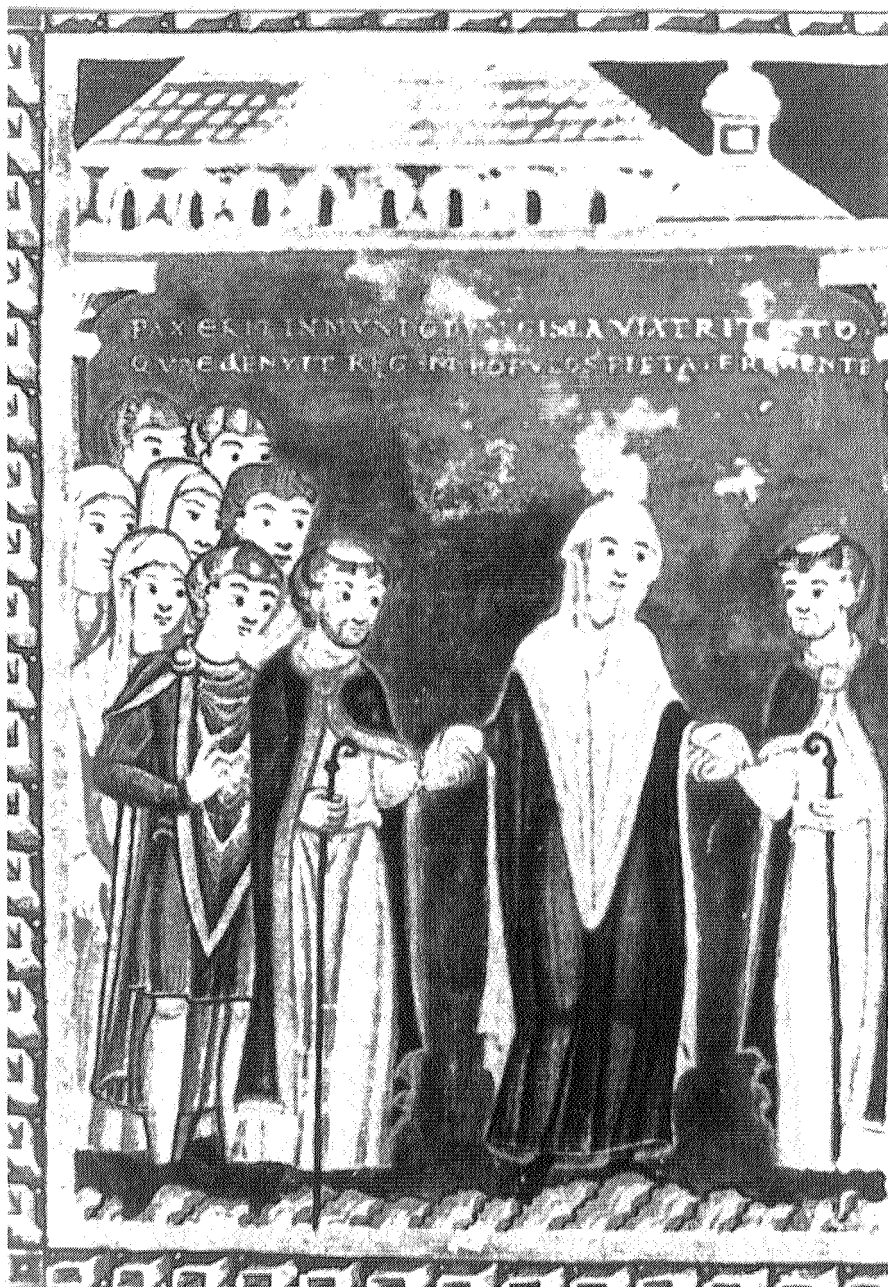
Evangelario de Enrique II. Bayerrische Staatsbibliothek. Munich. Enrique II y la Emperatriz Cunegunda son presentados ante Cristo por San Pedro y San Pablo.



Rollo Genealógico de los Condes de Barcelona y Reyes de Aragón. Monasterio de Poblet. Ramón Berenguer IV y Petronila de Aragón.



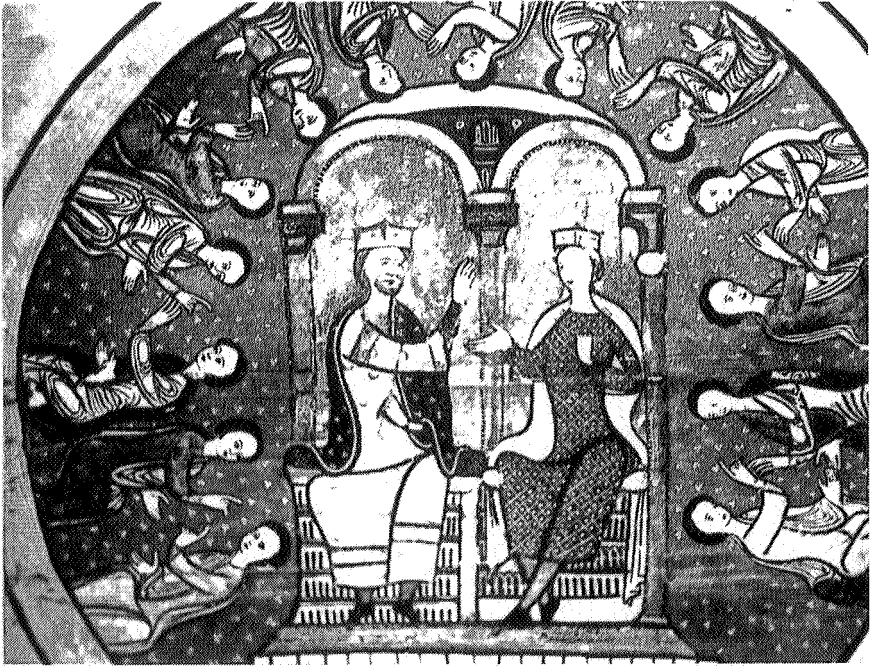
Placa de marfil con la inscripción "Otto Imperator". Detalle. Castello Sforzesco. Milán



Libro de Pericopes procedente de Echternach. Staatsbibliothek. Bremen.  
La Emperatriz Gisela es recibida por el Abad de Echternach.



Tumbo A. Catedral de Santiago de Compostela. La Reina Urraca.

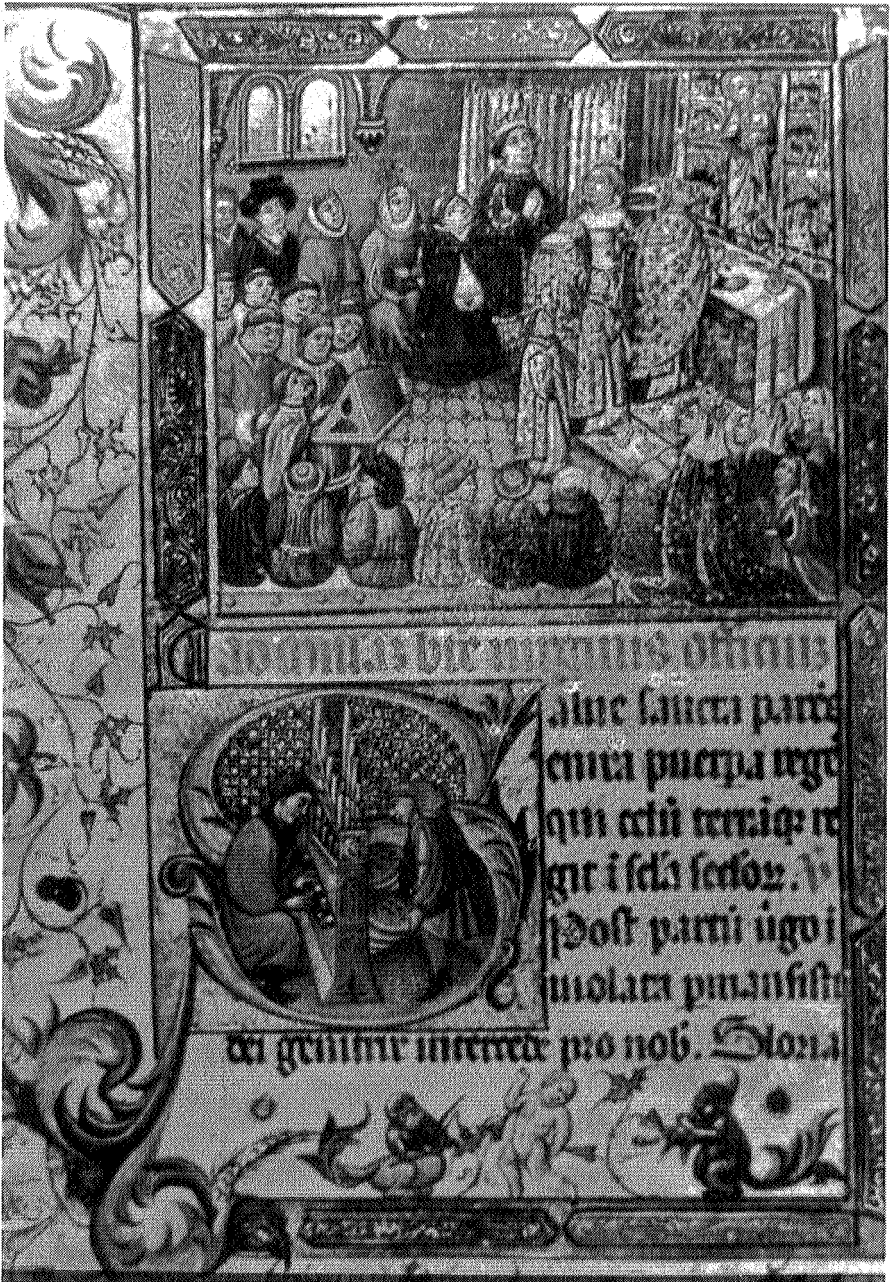


Liber Feudorum Major. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.  
El Rey y la Reina entre sus cortesanos.



"Llibre Vermell". Monasterio de Montserrat. Nicolás V confirma la Cofradía de Montserrat en presencia de Alfonso V el Magnánimo y la Reina María.





Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo. British Library. Londres.  
 Los reyes asisten al oficio litúrgico.



Sepulcro de Blanca de Anjou. Monasterio de Santes Creus.



Comentari desl Usatges dels Barcelona de Jaume Marquilles. Arxiu històric de la ciutat de Barcelona. El autor entrega el libro a los consellers ante la reina María.