

AMADEO SERRA DESFILLS
Universitat de València

Ab recont de grans gestes Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó

Colguen les gents ab alegria festes,
lloant a Déu, entremesclant deportes;
places, carrers e delitables horts
sien cercats ab recont de grans gestes

Ausiàs Marc

Introducció

A la Corona d'Aragó es conserva un notable conjunt de pintures d'història contemporània, curios per la seua relativa abundància i per la seua tendència a exaltar el paper de la monarquia fins al punt de fer intervenir les forces sobrenaturals en les gestes dels membres de la dinastia. Sembla oportú d'indagar les raons de l'existència d'aquesta sèrie de pintures —segurament més àmplia abans que se'n perdessen d'altres mostres—, perquè són un cas particular dins el context hispà i no deixen tampoc de cridar l'atenció si es consideren en l'àmbit europeu. Les obres són de sobres conegudes i les seues fonts literàries han estat identificades repetidament, no pas sense desacords entre els historiadors, però quasi no s'han formulat interrogants sobre el públic que les contemplava, les funcions que van poder tenir i fins i tot la relació exacta que es va establir entre allò pintat, allò llegit i allò escoltat.

Malgrat que l'art figuratiu representa sovint fets reals, o tinguts com a tals, del present i del passat, ací reservarem el terme d'imatges històriques a aquelles que responen a un intent deliberat de celebració o commemoració. Aquest gènere d'imatges demana, en principi, que els temes i els personatges siguin reconeixibles pels espectadors i continguin un sentit definit per a la vida de la comunitat¹. Des de temps antic existia una llarga tradició, encara que discontinua, de recordar esdeveniments contemporanis precisos en imatges (de diversa naturalesa tècnica) que podien prendre's com una crònica visual de fets d'un passat recent. Podem citar-ne, entre d'altres, les pintures murals del palau d'Ingelheim amb la conquesta d'Aquitània per Pipí el Breu i el sotmetiment dels saxons per Carlmany mateix, l'anomenat tapís de Bayeux o les miniatures dels manuscrits de les *Grandes Chroniques de France*². Com hom pot fàcilment deduir, els promotors d'aquesta mena d'obres les carregaven d'intencions d'entrada laudatòries i commemoratives, propagandístiques al capdavant, com és el cas de les pintures de la capella (1319) i a la sala del Gran Consiglio del Palau Ducal de Venècia (que recordaven la trobada del papa Alexandre III i Frederic I Barba-roja a la ciutat de la llacuna, el 1177)³ o les pintures de l'home-natge dels ducs francesos al papa Climent VI a Avinyó el 1342, desaparegudes, encara que la finalitat d'aquestes era més documental que no pas històrica.

Tot i això, les veritables imatges històriques tenen sovint un contingut derivat de fonts literàries i solen centrar-se en les campanyes militars i les victòries guerreres. A partir del segle XII, cròniques, annals i dietaris van proliferar a la literatura i hi van estimular, segurament, un interès creixent per la capacitat de les imatges per conservar i revifar els records dels esdeveniments històrics⁴. Al mateix temps, a l'Europa baixmedieval l'autoritat dels prínceps s'enfortia i proveïa els seus defensors amb les noves armes del dret romà i les idees polítiques que en derivaven. La doctrina monàrquica subratllava la necessitat de la unitat, que es plasmava en la confiança en una voluntat única, i afirmava l'origen diví del poder reial i l'obligació dels monarques d'actuar com Déu: ser honrat, just i misericordiós⁵. Membres de les corts i les cance-

¹ I. SIGNORENI: «Storiche figurazioni», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma-Venècia:1965, col. 1.

² F. HASKELL: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven-Londres:1993, pp. 81-111. Hi ha una edició castellana publicada amb el títol *La historia y sus imágenes*, Alianza, Madrid:1994. El cas dels manuscrits de les cròniques franceses ha estat estudiat per B. GUÉNÉE: «Les Grandes Chroniques de France. Le Roman aux roys, 1274-1518», a P. NORA (ed.): *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris:1997, 2a ed., vol. I, pp. 739-758.

³ A. MARTINDALE: «The Venetian Sala del Gran Consiglio and its Fourteenth-Century Decorations», a *Painting the Palace: Studies in the History of Medieval Secular Painting*, Pindar Press, Londres:1995, pp. 144-192.

⁴ M. CAMILLE: *Gothic Art. Visions and Revelations of the Medieval World*, Calmann and King, Londres:1996, p. 84.

lleries reials van assumir la tasca, fins aleshores realitzada pels monestirs, de narrar esdeveniments del passat d'acord amb els interessos i les aspiracions dels monarques patrocinadors d'aquestes empreses historiogràfiques. Aquest interès per la història va ser acompanyat d'un augment de les representacions figuratives inspirades en aquestes narracions, i també en les gestes de l'Antiguitat pagana i cristiana o en les novel·les de cavalleria, amb els herois llegendaris de les quals convivien els personatges històrics. La tradició carolíngia dels cicles de pintures murals va ser represa a Anglaterra el segle XIII (castell de Clarendon, amb les gestes de Ricard I Cor de Lleó, la Painted Chamber de Westminster), a Alemanya (Hessenhof, prop de Schmalkalden), al Tirol (Lichtenberg), a l'Alt Adige (Castel Roncolo) i a Itàlia (Novara, Perugia). Els segles XIV i XV el nombre d'aquest tipus de representacions augmentà: n'és interessant el cicle d'imatges de les gestes del castell de Conflans (Artois), atès que al contracte amb els pintors s'hi estipula l'exactitud històrica de la indumentària; una mica més mediocres són les escenes de la conquesta de Sicília per Carles d'Anjou a la Tour Ferrande a Pernes (Valclusa), del començament del segle XIV; a la Itàlia del Trecento es pot recordar les històries de la família Visconti a Angena; a Pàdua, al Palazzo del Capitano, la història de la dinastia Carrara; a Rivoli, la trobada d'Enric VII amb Climent V; al palau romà del Laterà, la pintura mural de la proclamació del jubileu de 1300 amb el papa Bonifaci VIII i els seus cardenals; al Palazzo Pubblico de Siena, la Sala del Mappamondo amb la batalla de Val di Chiana el 1312, de Lippo Vanni, entre d'altres⁶.

Imatges d'història a la cort

Dins aquesta categoria poden incloure's les pintures murals barcelonines del palau Caldes (Barcelona, MNAC) i de la cambra de paraments —l'actual Tinell— del palau reial major (Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat) i les que en depenen

⁵ El dret romà fonamentava l'autoritat del príncep («*Rex est imperator in regno suo*»). Segons el *De Regno*, atribuït dubtosament a sant Tomàs d'Aquino, la monarquia es diferencia de la tirania perquè el rei persegueix la justícia, governa sobre súbdits lliures i aspira al bé comú, que és precisament per què els súbdits l'accepten de grat. El *De regimine principum* (1277-1279) d'Egidio Romano, dedicat al futur Felip IV de França —«*Regnum est optimus principatus*»—, reprèn molts arguments del *De Regno* i va ser el tractat polític sobre la monarquia més llegit. Es mostra favorable a la successió hereditària en lloc de l'elecció del monarca. Vegeu A. BLACK: *El pensamiento político en Europa, 1250-1450*, Cambridge University Press, Cambridge:1996, pp. 214-229.

⁶ H. L. HEMPEL: «Storiche figurazioni, Medioevo», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma-Venècia:1965, cols. 22-24; A. MARTINDALE: «Painting for Pleasure: Some Lost Fifteenth-Century Secular Decorations of Northern Italy», a *Painting the Palace...*, op. cit., pp. 2-5.

directament o indirecta⁷. Com hom sap, els dos cicles narren la conquesta de Mallorca; el primer, en particular, sembla que ha estat basat en els relats de les cròniques de Jaume I (*Llibre dels feits*) i Desclot o en versions orals, fins i tot potser anteriors a aquests textos⁸. Les pintures del palau del carrer Montcada de Barcelona són especialment interessants, ja que decoraven una de les sales de la residència de Dolça de Caldes, amant d'Alfons el Liberal (1285-1291), qui, així mateix, podia sentir-se afalagat per la representació de la gesta del seu avi Jaume I, renovada en certa manera per ell mateix en haver ocupat temporalment les Balears entre 1285 i 1298. No en va la cronologia aproximada dels murals es troba molt a prop de la reintegració provisional de Mallorca i Eivissa a la Corona d'Aragó i la conquesta de la Menorca musulmana. L'estudi d'aquestes pintures revela, a més d'una pronunciada voluntat narrativa que les situa al nivell d'altres grans cicles europeus, el desig d'exaltar la figura de Jaume I i de reivindicar alhora una part de la seua herència, llavors separada de la Corona d'Aragó, des de la fundació del regne privatiu de Mallorca per desig del monarca conqueridor mateix. La caracterització de la condició dels personatges i l'heràldica supleen l'absència de textos o inscripcions que ajudessen a precisar el significat de les representacions⁹. El paral·lelisme estret amb el relat de la presa de Mallorca a la *Crònica* de Desclot ratifica la proximitat entre el programa iconogràfic de les pintures i la història elaborada als cercles cortesans de l'època, on habitaven aquests anhelats on trobaren el seu públic les imatges del palau reial i del palau Caldes. Coll i Alentorn ja va destacar que els textos afirmaven una mena d'ideologia oficial de la cort i de la dinastia que trobà una via natural de difusió a través de les imatges, i arriba a postular l'existència d'un cicle de miniatures que podrien haver il·lustrat la crònica de Desclot¹⁰.

En canvi, el cicle d'escenes històriques del primer pis de la torre del castell d'Alcaniç no apareix tan clar en els seus continguts i valors (vegeu figura 1.1). Des de fa temps, s'han reconegut en algunes de les escenes episodis del regnat de Jaume I i, en

⁷ J. AINAUD DE LASARTE: *Pintures del segle XIII al carrer Montcada de Barcelona* (discurs de recepció a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 18 de maig del 1969, Barcelona: 1969); Anna Maria BLASCO i BARDAS: *Les pintures murals del palau Reial major de Barcelona*, Institut Municipal d'Història, Barcelona: 1993. De les relacionades amb els dos cicles, en dona notícia puntual F.-P. VERRIE: «Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa», a *Mallorca gòtica*, catàleg de l'exposició, Barcelona-Mallorca: 1998-1999, pp. 108-111.

⁸ Sobre aquest tema, vegeu els treballs reunits de M. COLL i ALENTORN: *Historiografia, Obres, I*, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat (PAM), Barcelona: 1991, i l'exposició del problema en el seu conjunt de M. DE RIQUER: *Història de la literatura catalana*, Ariel, Barcelona: 1964, vol. I, pp. 373-394.

⁹ L'únic text avui llegible als murals és la paraula àrab «mulks» (poder), escrita repetidament en l'orla superior del cicle, amb una intenció que podria compaginar-hi l'efecte decoratiu amb una al·lusió a la victòria cristiana sobre l'Islam. Vegeu R. CUENCA I MONTAGUT: «L'escritura àrab en la pintura gòtica», *Saitabi*, XLIII (1993), pp. 95-112, i p. 105 per a l'obra en qüestió.

¹⁰ M. COLL i ALENTORN: *Historiografia...*, op. cit., pp. 140-141 i 293.

particular, la conquesta de València¹¹, però recentment s'han proposat altres interpretacions sobre els esdeveniments evocats en aquelles pintures¹². Al marge de les diferències estilístiques, la diversitat de lectures d'aquestes imatges i el protagonisme que a les escenes històriques té l'orde militar de Calatrava, senyor de la fortalesa d'Alcaniç, aparten aquestes pintures dels cicles barcelonins, molt més detallats quant al sentit narratiu i clarament inspirats en cròniques o relats de les gestes del monarca, d'origen cortesà. Al castell d'Alcaniç, els escuts d'armes i la sumària identificació dels protagonistes justifiquen uns problemes d'interpretació que no arriben a plantejar-se en les històries pintades a l'àmbit català. No obstant això, les pintures d'Alcaniç i Catalunya coincideixen en el tipus de públic al qual es dirigeixen i en la manera de recordar a través de les imatges les gestes d'un passat recent marcat per la lluita contra els musulmans i l'afirmació del poder de la monarquia. La versió escrita o recitada del relat havia de tenir-la present, d'alguna manera, el presumpte públic d'aquests cicles.

Els testimoniatges d'aquesta manera de contemplar i llegir les imatges històriques no escassegen. A les novel·les artúriques, els personatges contempnen pintures murals o teixits en els quals reconeixen els protagonistes d'antigues gestes amb l'ajuda d'un text escrit o les indicacions d'un acompanyant ben informat. En *Perlesvaus* o *el alto libro del Graal* (circa 1191-1212) el rei Artur i Gauvain entren en una capella decorada amb pintures que admiren mentre el sacerdot els explica que «estas pinturas son muy hermosas y muy leal era quien las hizo hacer. Mucho amaba a la dama y a su hijo por quien ordenó pintarlas. Esta es una historia auténtica, continuó diciendo el sacerdote»:

»—¿De quién es la historia, buen señor? preguntó el rey.

»—Del valvasor probombre al que perteneció esta fortaleza, de mi señor Gauvain y su madre. Señor, dijo el sacerdote, mi señor Gauvain nació aquí dentro y fue bautizado y educado aquí como podéis ver ahí escrito y se llamó Gauvain...»¹³

¹¹ C. CID PRIEGO: «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Teruel*, XX (1958), pp. 5-103, en especial pp. 66-85, i el resum d'aquest ampli estudi recollit a «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Goya*, 46 (1962), pp. 274-277; més recentment, J. ROVIRA I PORT I ANGELS CASANOVAS I ROMEU: «El complejo pictórico del castillo de Alcañiz», a J. A. BENAVENTE SERRANO (coord.): *El castillo de Alcañiz*, «Al-Qanmis/3-4», Instituto de Estudios Turolenses/Taller de Arqueología de Alcañiz, Saragossa: 1995, pp. 369-426.

¹² FRANCISCA ESPAÑOL BELTRÁN: «Pinturas murales del castillo de Alcañiz», a *El cerro de Pui-Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica*, «Al-Qanmis», Ayuntamiento de Alcañiz, Alcaniç: 1993, 2a ed., pp. 30-32, on s'indica que pot tractar-se d'esdeveniments de les campanyes contra Granada en les quals van participar els monarques de la Corona d'Aragó Jaume II i Alfons III el Benigne.

¹³ *Perlesvaus* o *el alto libro del Graal*, ed. de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid: 1986, p. 267. Agraesc a Francisco Gimeno que cridés la meua atenció sobre aquest text, que ell cita a propòsit a F. GIMENO BLAY: «De scripturis in picturis», *Fragmentos*, 17-18-19 (1991), pp. 176-183, concretament a la p. 180.

El text recull el sentit històric que tenia aquest gènere de representacions, però insinua també una relació immediata amb un text epigràfic («*como podéis ver abí escrito*») i indirecta amb una genealogia escrita o fins amb una crònica que enriquirien la seqüència d'imatges i noms. A *La muerte del rey Arturo* (circa 1215-1230), el monarca de Camelot descobreix els amors adúlter de Lancelot i la reina Ginebra contemplant, del palau de Morgana estant, «*las pinturas e imágenes que Lanzarote habia dibujado cuando estuvo allí prisionero. El rey Arturo era suficientemente instruido como para poder entender algo que estuviera escrito, y cuando vio las letras de las imágenes, que explicaban el significado de los dibujos, empezó a leerlas y comprendió muy pronto que los dibujos de la habitación representaban obras de Lanzarote, y las hazañas que hizo cuando era caballero novel: no vio nada que no conociera por las noticias sobre sus hazañas, pues —tan pronto como cumplía cualquier proeza— le llegaban todos los días a la corte.*»¹⁴ A l'obra *Castigos e documentos del rey don Sancho* (1292) es descriuen uns teixits brodats en els quals «*estaban escritos los nombres de los reyes que reinaron ante él en la su casa; e estaba escrito en aquellas letras los bienes e males que cada uno dellos fecieron e los juicios que dieron*»¹⁵. És evident també, doncs, la relació entre els relats i les notícies que circulaven oralment i les imatges representades, que sol·liciten una explicació, verbal sempre, sovint oral. D'aquesta manera, la imatge no substitueix només la lectura per als menys competents en aquesta pràctica, sinó que a més brinda al lector públic, que llegeix per a si i també per a altres, matèria per escriure i comentar.¹⁶

La visita a una estança decorada amb imatges històriques es reflecteix en una miniatura del manuscrit de la *Salle de fortune* de Christine de Pisan (vegeu figura 1.2), il·lustrat cap a 1410 amb una vinyeta en la qual l'autora recorre la gran sala del Castell de la Fortuna, decorada amb pintures murals de les gestes dels grans herois del passat¹⁷. Mentre Christine de Pisan extreia com un ensenyament allò passatger de les glòries humanes, sempre subjectes als vaivens de la fortuna, la mirada dels prínceps, en evocar les gestes dels avantpassats i reconèixer els vincles dinàstics,

¹⁴ *La muerte del rey Arturo*, ed. de Carlos Alvar, Alianza, Madrid:1981, 2a ed., pp. 56-57; el text ha estat citat com a exemple de les funcions de les imatges històriques per J. SUREDA: «*La belleza y el significado de las imágenes en la época de las Cruzadas*», a R. CASSANELLI: *El arte en el Mediterráneo en la época de las Cruzadas*, Lunverg, Barcelona:2000, p. 268.

¹⁵ *Castigos e documentos del rey don Sancho*, «Biblioteca de Autores Españoles/LI», Atlas, Madrid, pp. 79-228; la citació ha estat presa de la p. 112 i ha estat recordada per M. FALOMIR FAUS: «*Sobre los orígenes del retrato y la aparición del Pintor de Corte en la España bajomedieval*», *Boletín de Arte (Universidad de Málaga)*, 17 (1996), p. 181.

¹⁶ La idea del triangle entre text, orallitat i imatge ha estat exposada per P. ZUMTHOR: *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Càtedra, Madrid:1989, pp. 152-153.

¹⁷ Christine de PISAN: *Salle de Fortune*, Bayerisches Staatsbibliothek (Munic), ms. gall. 11, f. 53r. Analitza la imatge en relació amb el text literari V. A. KOJVE: «*The Annunciation to Christine: Authorial Empowerment in The Book of the City of Ladies*», a *Iconography at the Crossroads*, Princeton University Press, Princeton:1993, pp. 171-196, en especial p. 191.

podia instruir-se en els exemples dignes de ser imitats i en l'aviar del llinatge reial¹⁸. La història era, al cap i a la fi, *magistra vitae* i model de conducta per a tots aquells que volguessin aparèixer-hi com a herois.

En la peculiar mescla de literatura de ficció i història cultivada a l'Edat Mirjana, les gestes de l'Antic Testament, de l'Antiguitat pagana, de les llegendes artúriques i de la cavalleria cristiana constitueixen la memòria aristocràtica i els espills morals per als prínceps i els magnats. Des del segle XIII la història cavalleresca, els episodis «nacionals» de cada regne i les cròniques ciutadanes van renovar els continguts i les finalitats de la historiografia medieval clàssica¹⁹. A la Corona d'Aragó la reialesa no va insistir a reivindicar un origen sagrat ni remuntar-se a uns avantpassats llegendaris (els reis de Troia dels Capets, el mític Bruce o Artur dels monarques anglesos), encara que també ho va intentar a través de genealogies mítiques que entronecaven amb els carolingis²⁰. Sembla que els monarques catalanoaragonesos s'havien vist impel·lits a forjar la seua pròpia llegenda amb les seues gestes i, sobretot, amb les cròniques que conservaren la memòria «dels grans feyts e de les conquestes», com escriu Desclot. Les quatre grans cròniques (Jaume I, Desclot, Muntaner, Pere III el Cerimoniós), els autors de les quals estaven molt vinculats a la cort o eren identificats amb els reis mateixos, almenys en qualitat de mentors, van arribar a constituir-se així en una mena d'evangelis laics de la monarquia, episodis nacionals, registre de les seues gestes i model de comportament per a prínceps i magnats: «*e açó vull contar per tal que reis e rics-hòmens ne prenguen bon exempli*», proclama Ramon Muntaner. Els destinataris directes d'aquests textos eren els membres de la dinastia, els consellers i els cortesans, destinats a llegir en els llibres i contemplar en les imatges inspirades en aquells el que Josep Miquel Sobré anomenà «l'èpica de la realitat»²¹.

Al marge dels primers intents de Jaume II el Just (1291-1327), va ser Pere III el Cerimoniós (1336-1387) qui es va ocupar de dibuixar amb més decisió i tenacitat una imatge definida de la reialesa que es basava en la continuïtat de la dinastia i la unitat de la Corona d'Aragó davall l'autoritat monàrquica. Les seues empreses artístiques mostren ben clarament aquesta voluntat en organitzar el nou panteó dinàstic

¹⁸ M. FALOMIR FAUS: «*Sobre los orígenes...*», art. cit., p. 181.

¹⁹ Carmen ORCÁSTEGUI i E. SARASA: *La historia en la Edad Media*, Càtedra, Madrid:1991, pp. 219-230; sobre la interpretació del passat i la seua voluntaria distorsió a la Corona de Castella des del segle XIII, P. LINEHAN: *History and Historians in Medieval Spain*, Clarendon, Oxford:1993, en especial les pp. 313-660.

²⁰ P. FREEDMAN: «*Cowardice, Heroism and the Legendary Origins of Catalonia*», *Past and Present*, 121 (1988), pp. 3-28; E. DURAN: *Sobre la mitificació dels orígens històrics nacionals catalans*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona:1991.

²¹ A. G. HAUF: «*Més sobre la intencionalitat dels textos historiogràfics catalans medievals*», a *Medieval and Renaissance Studies in Honour of R. B. Iate*, Dolphun, Oxford:1986, pp. 47-61; J. M. SOBRE: *L'èpica de la realitat. Escritura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*, Universitat de Barcelona/Curial, Barcelona:1978.

de Poblet, ornar el Tinell del palau reial de Barcelona amb imatges de vult redó dels seus avantpassats i fixar la seua pròpia imatge als ulls dels seus súbdits, ja com a donant, ja en representacions majestàtiques²².

A la vessant literària, el monarca es va ocupar de promoure la redacció i la recopilació d'obres històriques que servissen per a exaltar la tradició de la dinastia, de la qual se sent digne continuador a la seua pròpia *Crònica* després d'haver vençut dures proves: «Nós, doncs, rei, per la sua gran e llarga pietat, regnant en lo Regne d'Aragó, qui havem reebudes diverses gràcies, e multiplicades en nostra vida, de la bondat infinita del nostre Creador, havem pensat e proposat que aquelles hajam o dejam en escrit posar e fer-ne llibre, no pas a jactància nostra ne llaor, mas per tal que els reis, succeïdors nostres, lligent en lo dit llibre, oint que diverses perills e multiplicades guerres de poderosos enemics nostres, per ferma esperança e fe, ab paciència ensems, que havem haüda en la gran bondat e misericòrdia del nostre Creador, havem passats e som-ne estats deliurats ab gran honor e victòria, prenguen eiximpli, que, en llurs tribulacions, deuen esperar e confiar en lo llur Creador, de qui vénen tots béns, victòries e gràcies, e suportar e sofrir les dites tribulacions ab gran paciència que fa, segons mossèn sent Jacme en la sua Canònica, l'obra acabada e perfecta. E Déus, qui a aquells qui en Ell confien no sap defallir, per la sua alta e infinita bondat e pietat, deliurar-los ha d'aquells, així com nos ha deliurats moltes e diverses vegades, segons que davall en lo present llibre es conté llargament.»²³ La versió que ofereix aquesta obra dels esdeveniments del seu regnat se sotmet al desig d'exaltar el poder i el prestigi de la monarquia encarnades pel Cerimoniós, i així es converteix en una peça fonamental de la construcció de la imatge de la reialesa i la dinastia²⁴. Però no va ser l'única: les *Ordinacions de la Casa Reial d'Aragó* (1344) reformaren la cancelleria i la cort fixant un cerimonial i un codi d'exaltació simbòlica del poder que servís a la posada en escena de la majestat del rei²⁵. L'organització

²² Un panorama sobre la influència dels monarques de la Corona d'Aragó en la producció artística del període, a J. YARZA LUACES: «Clientes y promotores en el marco del gótico catalán», a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV y XV* (catàleg de l'exposició), Madrid:1997, pp. 47-55, en particular les pp. 47-50. L'abast dels programes artístics d'afirmació dinàstica de Pere III ha estat estudiat per F.-P. VERRIÉ: «La política artística de Pere el Cerimoniós» i J. BRACONS I CLAPÉS: «Operibus monumentorum quae fieri facere ordinamus. L'escultura al servei de Pere el Cerimoniós», a *Pere el Cerimoniós i la seva època*, CSIC, Barcelona:1989, pp. 177-192 i 209-243, respectivament. Sobre els retrats del monarca, vegeu M. FALOMIR FAUS: «Sobre los orígenes...», art. cit., pp. 187-191.

²³ *Crònica de Pere el Cerimoniós*, a *Les quatre grans cròniques*, ed. de F. Soldevila, Selecta, Barcelona:1971, p. 1.005 (proleg).

²⁴ A. G. HAUF: «Més sobre la intencionalitat...», art. cit., pp. 53-56; Jocelyn N. HILLGARTH: «La personalitat política i cultural de Pere III a través de la seva Crònica», *Llengua i Literatura*, 74, 5 (1992-1993), pp. 7-101.

²⁵ Edició en castellà de P. DE BOFARULL: «Gobierno y Casa Real de los Monarcas de Aragón», a *Colección de Documentos Inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, Barcelona:1850.

de l'arxiu reial de Barcelona, la compilació d'altres cròniques, com l'anomenada de Sant Joan de la Penya i, en fi, la fixació de la memòria pròpia i dels seus antecessors al tron ho van deixar tot a punt perquè perdurés en el temps²⁶.

Així, cap al final del seu regnat, el monarca va proclamar amb orgull davant les corts reunides a Montsó el 1383: «nós podem dir que els reis d'Aragó e els comtes de Barcinona són estats als llurs sotsmeses llargs e liberals, e en llurs juís justs e eguals, e a llurs enemics cavallers e triomfals.»²⁷ No obstant això, la memòria històrica del monarca i la seua dinastia es mesclava amb ingredients mítics, llegendaris i una forta càrrega de providencialisme, creixent des de la crònica de Jaume I, en què el rei es considera encara un instrument de Déu en les seues conquestes. Un exemple d'això és la llegenda teixida pels cronistes successius sobre com va ser engendrat Jaume I²⁸, o les identifications dels monarques amb personatges mítics, de la matèria de Bretanya²⁹, o de la història bíblica: així, Desclot diu de Pere II el Gran que va ser «lo segon Alexandri per cavaleria e per conquesta»; Muntaner, al mateix temps que posa Déu al costat de la dinastia amb un rotund sentit propagandístic, diu del mateix monarca que «anc Rotlan, ne Oliver, ne Tristany, Llançalot, ne Galeàs, ne Perceval, ne Palamides, ne Boors, ne Estors de Mares, ne el Morat de Gaunes, ne nenguns d'altres poguessen fer tots dies ço que el rei En Pere feia»³⁰. Pere III es reconeix com el David protegit per la voluntat divina, que el rescata de tots els perills, i veu la mà de la providència en la seua arribada al tron i en les seues victòries sobre els enemics; en canvi, les derrotes són proves enviades pel Senyor, les quals el monarca supera i amb ell el seu llinatge³¹. El Cerimoniós arriba a posar en boca de Jaume II, quan s'acomia del seu fill Alfons, abans de marxar l'expedició per a Sardenya, que Déu mateix havia atorgat un privilegi a la Casa d'Aragó: que la bandera «de la Casa reial d'Aragó null temps fon vençuda ne arrencada de camp», llevat de quan Pere I el Catòlic per la seua follia va ser derrotat a Muret³².

²⁶ F. M. GIMENO BLAY: «Escribir, leer y reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)», *Scriptura e civilitat*, XXII (1998), pp. 119-233.

²⁷ *Parlaments a les corts catalanes*, ed. de Ricard Albert i Joan Gassiot, Barcino, Barcelona: 1928, p. 54.

²⁸ M. DE RIQUER: *Llegendes històriques catalanes*, Quaderns Crema, Barcelona:2000, pp. 49-103.

²⁹ V. MARTINES PERES: «Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval», a *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, Jaca:1996, tom I, vol. 3, pp. 347-356.

³⁰ R. MUNTANER: *Crònica*, a *Les quatre grans cròniques*, ed. cit., p. 709. Recull aquestes tradicions i moltes altres Anna CORTADELLA I VALLÈS: *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó (segles XIII-XVI)*, Curial/PAM, Barcelona:2001.

³¹ Raquel HOMER: «El discurso político de Pedro el Ceremonioso», a N. GUGLIELMI i A. RICOQUI (coords.): *El discurso político en la Edad Media*, Conicert/CNRS, Buenos Aires: 1995, pp. 101-102.

³² *Crònica de Pere el Cerimoniós*, ed. cit., 1971, cap. I, paràgraf 12, p. 1.009.

En un nivell d'exaltació semblant, els símbols de la monarquia es remetien de vegades a un sentit messiànic que enrobusteix l'autoritat dels reis d'Aragó tant enfront dels seus adversaris com dels seus súbdits³³. Durant el regnat de Pere III hom va intentar de centralitzar la vida religiosa pública dins la monarquia servint-se de certímons presidides per la corona i de devocions la ressonància de les quals aglutinava els seus vassalls³⁴. El culte a determinats sants protectors de la dinastia i del regne, com sant Jordi, i també la possessió de relíquies famoses i el cerimonial que s'hi centrava van aconseguir, a la fi, envoltar els monarques de la Corona d'Aragó d'una aurèola de sacralització al final de l'Edat Mitjana³⁵. La capella reial i el tresor sagrat de la monarquia es van convertir d'aquesta manera en un recurs formidable per a exaltar els prínceps i dotar-los d'instruments de propaganda que els situaven per damunt dels altres mortals i els enfortien davant els seus rivals d'altres cases regnants europees³⁶.

De la història a la llegenda, de la cort a la ciutat

No sorprèn que aquests elements finalment donessen entrada a allò sobrenatural i meravellós a les narracions i a les imatges que s'hi inspiraven, fins al punt d'entrellagar els fils de la crònica històrica i de l'hagiografia popular³⁷. El *Llibre dels fets* recull el testimoniatge dels musulmans de Mallorca, que van veure entrar al capdavant de la host cristiana un «cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sant Jordi, car en estòries trobam que en altres bataylas l'an vist de cristians e de sarraïns moltes vegades»³⁸. L'anomenada *Crònica de Sant Joan de la Penya*, escrita durant el regnat de Pere el Cerimoniós, i de la qual es conserven versions en llatí, català i aragonès, va més enllà i relata diverses aparicions miraculoses a Jaume I i inclou el famós episodi de la intervenció de sant Jordi a la batalla del Puig³⁹. I és

³³ M. AURELL: «Messianisme royal de la Couronne d'Aragon (14^e-15^e siècles)», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LII/1 (1997), pp. 119-155.

³⁴ Raquel HOMET: «El discurso político...», art. cit., pp. 103-104.

³⁵ A. TORRA PÉREZ: «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa», *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, cit., tom I, vol. 3, pp. 495-517.

³⁶ Vegeu Francesca ESPAÑOL BERTRAN: «El Tesoro Sagrado de los reyes de la Corona de Aragón», a *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, vol. I (estudis i catàleg), Junta de Castilla y León/Caja España, Lleó:2000, pp. 269-288.

³⁷ Un marc de referència per a aquestes qüestions a l'àmbit hispànic ha estat definit per A. TORRA: «Hagiografía y cultura popular», a *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Diputació de Tarragona, Tarragona:1991, pp. 529-549.

³⁸ *Llibre dels fets del rei En Jaume*, ed. de Jordi Bruguera, Barcino, Barcelona:1991, p. 97, cap. 84.
³⁹ Hi ha edicions modernes de les tres versions a càrrec d'A. UBIETO ARTEA: *Crònica de San Juan de la Peña*, Anubar, València:1961 (text llatí); A. J. SOBERANAS LLEÓ: *Crònica general*

que la figura del monarca conqueridor aviat va assolir una estatura mítica quan l'admiració que les seues fetes provocava en els seus contemporanis va esdevenir devoció per a les generacions successives, de la qual cosa es fa ressò el Cerimoniós a la seua crònica. Als regnes de València i Mallorca, que havien estat l'escenari de les victorioses campanyes de Jaume I, la figura del monarca encara es va agegarar més quan hom hi va reconèixer el fundador de l'ordre cristià en aquelles terres i l'integrador dels regnes nous en la unió dinàstica de la Corona d'Aragó⁴⁰. L'aniversari de la conquesta d'ambdues capitals va començar a commemorar-se ben aviat, com ens n'informa Ramon Muntaner⁴¹. Aquest cronista l'anomena *sancetus rex* i el 1372 la ciutat de València, a instància del rei Pere III, va ordenar que se celebrés l'aniversari del «molt excel·lent, sant e virtuós senyor rey en Jacme»⁴². Encara que no va qualificar el projecte de santificar el monarca a causa de les seues complexes relacions amb la institució eclesiàstica, sí que hi va arrelar el record gegantí de la seua figura heroica i fins i tot la veneració per la seua persona i les relíquies de la conquesta valenciana, com ho van ser l'escut, els esperons, el mos i el fre del seu cavall, que els Pertusa van donar, el 1417, a la catedral de València i es col·locaren al costat de l'Evangeli de l'altar major⁴³.

A l'entorn de les batalles de la conquesta van sorgir llegendes que narraven gestes invertebrants i fins miracles com el dels corporals de Llutxent, després venerats a Daroca, o les aparicions de sant Jordi en la defensa de Barcelona enfront d'Almansor (986) i les batalles d'Alcoraz (1094), Mallorca (1232), el Puig (1237) i Alcoi (1276), forjades a partir de les històries de la intervenció del sant cavaller juntament amb els croats a la presa d'Antioquia (1096), entre d'altres («en estòries trobam que en altres bataylas l'an vist de cristians e de sarraïns moltes vegades»), segons havia deixat escrit Jaume I⁴⁴. Calia esperar-hi que episodis d'aquestes narracions porten-

de *Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya*, Alpha, Barcelona: 1961; i Carmen ORCÁSTEGUI GROS: *Crònica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*, Institució Fernando el Catòlico, Saragossa:1986.

⁴⁰ E. BELENGUER: *Jaume I a través de la història*, Tres i Quatre, València:1984, vol. I, pp. 43-51.

⁴¹ R. MUNTANER: *Crònica*, a *Les quatre grans cròniques*, ed. cit., pp. 690-691, cap. 28. Muntaner recorda el costum que hi havia aleshores a Mallorca i reclama que s'instaura a València, la qual cosa succeí el 1338, en complir-se el primer centenari de la conquesta i dos anys des de la mort de qui havia estat cronista i jurat de la ciutat de València el 1328 i el 1331. Sobre els orígens de la festa a València, R. NARBONA VIZCAINO: *El nou d'octubre. Ressemya històrica d'una festa valenciana (segles XIV-XX)*, Consell Valencià de Cultura, València:1997, pp. 21-34.

⁴² R. I. BURNS: «La vida espiritual de Jaume I el Conqueridor», publicat en anglès el 1976 i recollit en català, juntament amb altres estudis de l'autor, a *Jaume I i els valencians del segle XIII*, Tres i Quatre, València:1981, p. 6, n. 3.

⁴³ R. NARBONA VIZCAINO: «Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia medieval», *Saitabi*, 46 (1996), pp. 299-303.

⁴⁴ Recull aquestes tradicions, però no cita la llegenda alcoiana, N. SAYRACH I FATJÓ DELS XIPRETS: *El patró Sant Jordi. Història, llegenda, art*, Generalitat de Catalunya, Barcelona:1996, pp. 54-55.

toses es plasmassen en imatges com les dels retaules dedicats a sant Jordi del Centre de la Ploma (Londres, Museu Victòria i Albert), de l'Ajuntament de Xèrica (vegeu figura 1.3) o la predel·la del retaule pintat per Pere Niçard i Rafael Mòger del Museu Diocesà de Mallorca⁴⁵.

Tanmateix, els canvis que s'han produït des de les imatges històriques de les pintures murals dels segles XIII-XIV fins a les escenes representades als retaules valencians i mallorquins són ben significatius. En lloc d'un relat continu, amb una successió d'escenes vinculades a un text, ens trobem amb la visió d'un moment narratiu, els antecedents i les conseqüències del qual es donen ara com quelcom conegut pel públic que contempla aquestes imatges. A més a més, la referència literària implícita als cicles derivats de les cròniques o pròxims a les fonts d'aquestes es dissolva en una visió mítica i llegendària. En efecte, la visió de sant Jordi era quasi una anècdota al relat de la presa de Mallorca al *Llibre dels fets*, però es converteix en un esdeveniment singular integrat en la llegenda del sant al retaule mallorquí. El cas valencià és encara més cridaner: si bé l'anomenada *Crònica de Sant Joan de la Penya* recull la intervenció de sant Jordi al costat de les tropes cristianes al Puig, és raonable pensar que la llegenda, llavors, ja era antiga i havia circulat oralment, més encara si comparem el text amb les imatges pintades, en les quals el monarca té un protagonisme que l'autor de la crònica no va gosar de postular: «*Et se troba que myytos santos de Parayssos no tan solament ayudavan a sus vassallos quando por él se combatin con moros; por que se dize que como él avies enviado algunos nobles et cavalleros en el regno de Valencia, yes assaber, el noble don Bernart Guillem d'Entença et de otros cavalleros de Aragón et de Catalunya et fussen en un pueyo qui agora es llamado Santa Maria del Puig et toda la morisma vinies contra ellos en la batalla, que entre ellos fue myyt grant, les apareció Sant Jorge con myytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningún christiano no hi murió.*»⁴⁶ Els que contemplarien aquestes escenes als retaules no serien ja un cercle de cortesans, consellers i vassalls directes del monarca, sinó un públic molt més ampli, certament menys alfabetitzat, i immers al context de les imatges religioses pintades i esculpides per a la formació d'una

⁴⁵ Hom compta amb estudis monogràfics que analitzen detalladament aquestes obres i la seua iconografia i en recullen la bibliografia; vegeu C. M. KAUFFMANN: «The Altar-piece of Saint George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2 (1970), pp. 64-100; Ch. BLACKMAN i J. A. FERRÉ PUERTO: *Retaule de Sant Jordi de Jérica*, Generalitat Valenciana, València:2001, especialment les pp. 33-49; Conxita BONCOMTE i COLL: «El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckia», *Lambard. Estudis d'art medieval*, X (1997), pp. 206-212, i, sobretot, J. YARZA LUACES: «Pere Nisart, un pintor del sud de França a Mallorca», *Mallorca gòtica* (catàleg de l'exposició), MNAC/Govern Balear, Barcelona:1998-1999, pp. 45-50.

⁴⁶ *Crònica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*, ed. cit., p. 93; el text català publicat com a *Crònica General de Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya*, ed. cit., cap. XXXV, pp. 123-124.

consciència col·lectiva dirigida per una elit de clergues i predicadors. Així ho prova també la importància que es concedia en alguns d'aquests retaules a les escenes de martiri, desplegadas i combinades en un repertori que no sempre és canònic i obeeix a adaptacions a les preferències de la mentalitat popular per l'emotivitat i la cruessa⁴⁷. De fet, les fonts literàries de les setze escenes de la vida i el martiri de sant Jordi del retaule del Centre de la Ploma s'han resistit fins a hores d'ara a una identificació exacta i ni tan sols obeeixen a un ordre narratiu coherent, sinó que més aviat apareixen com un compendi d'episodis d'un dramatisme pronunciat⁴⁸.

Un valor primordial d'aquestes tradicions, folklòriques més que no literàries, era el de l'arrelament del culte al sant en l'espai i en la història locals, que apropava la seua vida i els seus miracles a l'experiència quotidiana dels fidels i contribuïa a divulgar el seu culte entre la població autòctona⁴⁹. La vista de la ciutat que serveix de fons a la taula principal del sant Jordi de Pere Niçard pot prendre's com una evocació suggestiva més que no com un retrat de Palma, però en tot cas servia per identificar simbòlicament la ciutat alliberada del drac amb la capital balear i s'hi suggerien paral·lelismes entre la conquesta cristiana de Mallorca i l'escena major. Tot comptant amb el precedent del retaule valencià del Centre de la Penya, Yarza ha postulat que s'hauria partit d'una tradició oral o escrita per justificar la imatge⁵⁰. La llegenda dels corporals de Llutxent va començar a tenir consideració literària, val a dir escrita, el segle XV, i insistia a situar el miracle en un marc espaciotemporal precís, per més que la relíquia feia temps que es trobava a Daroca i que Pere III hauria volgut associar-la més estretament a la monarquia amb el reliquiari de Pere Moragues⁵¹. Potser, com s'ha

⁴⁷ J. MOLINA FIGUERAS: «Hagiografia y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa, 1450-1500», *Locus amoenus*, 2 (1996), pp. 125-139, en particular les pp. 127-133.

⁴⁸ C. M. KAUFFMANN: «The Altar-piece...», art. cit., pp. 65, 90-91. Indica algunes fonts alternatives a la difosa *Leyenda dorada*, com ara un sermó de sant Vicent Ferrer, A. JOSÉ I PITARCH: «Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV», a *Imatge i paraula als segles XIV-XV* (catàleg de l'exposició), Diputació de València, València:1985, s/p, reeditat a *La Corona d'Aragó. El Regne de València en l'expansió mediterrània (1238-1492)* (catàleg de l'exposició), Corts Valencianes, València:1991, p. 155.

⁴⁹ Aquest fenomen ha estat estudiat en la pintura tardogòtica catalana per J. MOLINA I FIGUERAS: «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 70 (1997), pp. 5-24, qui indica que «aquell que se encargaba de redactar el programa iconográfico de un retablo, fuera clérigo o pintor, era consciente de que las leyendas autóctonas gozaban de un gran aprecio popular, en ocasiones mayor incluso que algunas de los episodios más conocidos de las vidas de los santos. Con su representación pretendían no sólo amoldarse a los gustos y conocimientos de los espectadores sino también contribuir, por medio de la imagen visual, a la difusión pública de episodios ciertamente singulares. Así, ante la escasez de textos o la fragilidad de la memoria, la pintura devino un medio de transmisión fundamental para conocer y reconocer algunas de las historias que aún hoy podemos contemplar en los retablos góticos barceloneses.» (pp. 5-6).

⁵⁰ J. YARZA LUACES: «Pere Nisart...», art. cit., pp. 46-50.

suggerit, els esmalts translúcids del reliquiari aragonès, no conservats encara que al·ludits inequívocament a la documentació, representaven alguna escena del miracle, però és segur que la constància reial posada en aquesta obra, primer per Pere el Cerimoniós i Sibila de Fortià, i després mantinguda per Joan I, intentava reforçar els vincles entre el miracle esdevingut a Llutzent i la monarquia, la qual no havia pogut protagonitzar-lo i ni tan sols assistir-hi.⁵² Més tard, ja al regnat de Ferran el Catòlic, la història va recobrar tot el seu sentit durant la campanya contra el regne musulmà de Granada, com també el significat eucarístic del miracle, pedra de toc enfront dels jueus, de manera que es va narrar detalladament en un conjunt de vuit taules amb l'heràldica i les imatges orants dels Reis Catòlics, acompanyats dels seus fills (vegeu figura 1.4).⁵³ A l'àmbit valencià, els miracles esdevinguts durant la conquesta de Jaume I adquirien la categoria de signes divins que avalaven la cristianització de camps i ciutats alhora que menyscabaven la posició de les minories subordinades: musulmans i jueus. No debades, les llegendes locals es refereixen sovint a la campanya de la conquesta i la colonització cristianes del territori (aparició de sant Jordi a la batalla del Puig, miracle dels corporals de Llutzent) i mostren el favor diví a les hostes cristianes en la seua pugna contra els musulmans. El tema va arrelar en el folklore i es va convertir en ritual de la festa de moros i cristians en ciutats com ara Alcoi, on l'aparició miraculosa de sant Jordi sanciona la victòria del bàndol cristià.⁵⁴ Però, a més, aquestes narracions revalidaven la seua vigència enmig del sentiment antimusulmà i antijudaic dels segles successius, que esclataria amb una singular violència als assalts a les moreries i jueries de moltes ciutats valencianes i es nodria ordinàriament de la inseguretat de la frontera amb Granada, la por als pirates barba-

⁵² R. CHABÁS: *El milagro de Luchente y los corporales de Daroca*, Nicasio Rius, València: 1905, i la reimpressió amb el facsímil del manuscrit de la versió quatrecentista de la llegenda, a R. CHABÁS: *El miracle de Llutzent i els corporals de Daroca: relacions i documents estudiats*, Diputació de València, València: 1981; J. ALADRÉN HERNÁNDEZ: «Daroca en el culto a la Eucaristía, veracidad del milagro», *Aragonia Sacra*, IV (1989), pp. 227-234.

⁵³ Cal tenir en compte el que exposa Francesca ESPANOL BELTRÁN: «Relicario de los Santos Corporales de Daroca», *Cataluña medieval* (catàleg de l'exposició), Generalitat de Catalunya, Barcelona: 1992, pp. 242-245.

⁵⁴ M^a. Carmen LACARRA: «Conjunto de tablas de los Sagrados Corporales», a *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catàleg de l'exposició), Saragossa: 1991-1992, pp. 486-488. Les pintures es van realitzar entre 1482 i 1488, amb motiu d'una visita reial a Daroca. Vegeu J. YARZA LUACES: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid: 1993, pp. 78-80.

⁵⁵ En altres casos, l'ajuda divina arriba per mitjà de la Mare de Déu. Vegeu A. ARIÑO: *Festes, creences i rituals*, IVEI/Alfons el Magnànim, València: 1988, pp. 30-45. Sobre l'aparició de sant Jordi quan la revolta del cabdill musulmà Al-Azraq va arribar a les portes de la ciutat, A. ESPÍ VALDÉS: *Sant Jordi, firmam firmam! Breve estudio en torno al culto de San Jorge Matamoros en el antiguo reino de Valencia y especialmente en la ciudad de Alcoy*, Vives Mora, València: 1962, pp. 46-83.

rescos i, sobretot, l'animadversió contra les minories diferenciades per la seua religió no cristiana⁵⁵. Al camp de les arts figuratives, l'atac cristià es va llançar amb les armes, entre d'altres, de la identificació de qualssevol enemics de la fe amb jueus i musulmans i la representació d'episodis d'acre sabor antisemita i antiislàmic com la profanació de l'Hostia al retaule de l'Eucaristia de l'església parroquial de Vilafermosa (Alt Millars)⁵⁶.

No obstant això, el protagonisme de la monarquia, que podria haver-se diluït enmig de l'arrelament local i dels atacs icònics contra musulmans i jueus, també n'exia enfortit en mostrar-se molt clarament l'especial favor del seu sant patró, sant Jordi, i envoltar d'una aurèola beatífica el símbol més poderós i popular amb què la dinastia comptava entre mallorquins i valencians: el rei Jaume I, en el seu paper de conqueridor i cristianitzador del territori. Mentre que els textos a penes feien partícip el monarca en aquests miracles i el relegaven a tot estirar al paper d'espectador privilegiat, la imatge així formulada i difosa adquiria un valor que el llibre no havia assolit, no solament pel restringit cercle de lectors, sinó també perquè la pintura podia legitimar autònomament l'aparició sobrenatural en posar-la en un doble nivell: el de la veracitat històrica i el de l'hagiografia emparada per les autoritats eclesiàstiques, les quals podien mirar amb bons ulls l'arrelament del culte als sants dins la societat i la reafirmació de la seua capacitat intercessora en un pla molt proper a les expectatives i inquietuds dels qui contemplaven aquestes imatges, cada vegada més immersos en el deteriorament de la convivència pacífica entre cristians i musulmans a la societat urbana.

Fet i fet, els qui orientaven a favor dels seus interessos les representacions figuratives d'aquests episodis sembla que van ser, per damunt de tot, la monarquia i el patriciat urbà, segurament a partir de creences populars. Quan sant Vicent Ferrer va predicar, el 25 d'abril de 1413, un sermó dedicat a sant Jordi, n'exalta les virtuts a través dels episodis coneguts del seu martiri i l'alliberament de la princesa que anava

⁵⁵ La bibliografia sobre el tema ja és abundant. Vegeu principalment Dolores BRAMON: *Contra moros i jueus. Formació i estratègia d'unes discriminacions al País Valencià*, Tres i Quatre, València: 1981; M. Teresa FERRER-MALLOI: *La frontera amb l'Islam en el segle XIV. Cristians i sarraïns al País Valencià*, CSIC, Barcelona: 1988; M. RUZAFÀ GARCÍA: «Fagen-se cristians o muymen!», *Revista d'història medieval*, 1 (1990), pp. 87-110, i la recent síntesi de J. HINOJOSA MONTAÏVO: «Iglesia frente a mezquita y sinagoga, 1238-1609», a *La luz de las imágenes I: La Iglesia Valentiniana en su historia*, Generalitat Valenciana/Arquebisbat de València, València: 1999, pp. 165-195, amb la bibliografia que hi conté.

⁵⁶ El tema, sens dubte, és molt més ampli i profund, però a penes ha estat explorat en l'àmbit de la iconografia medieval valenciana. Entre els escassos intents, en mereix una menció el de Francesca ESPANOL BELTRÁN: «Ecos del sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaime Roig», *Shariq-al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 325-345, un article en el qual s'al·ludeix al retaule de l'Eucaristia de Vilafermosa. Una aproximació al problema dels retaules hispànics, a Judith BERG SOBRE: *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia: 1989, pp. 170-173.

a ser devorada pel drac, però no va mencionar l'aparició miraculosa al Puig ni en cap altre lloc del regne, per més que recordés que «esta solemnitat que es fa de mossènyer Sent Jordi, és per les grans ajudes que féu en la conquesta de la ciutat e regne de València»⁵⁷; en general, crida l'atenció l'escàs ressò que tingué als medis eclesiàstics aquesta llegenda, acollida sense objeccions a les cròniques reials i a la societat urbana. La millor prova d'això és la celebració de la festivitat de sant Jordi i de l'aniversari de la conquesta cristiana de la ciutat a la València dels segles XIV i XV⁵⁸. A les dues processons cíviques era una estació important la capella de sant Jordi i s'hi exhibien les relíquies del sant. Les milícies urbanes, la companyia coneguda com el Centenar de la Ploma i la confraria adjunta⁵⁹ tenien com a patró el sant cavaller i van ser les presumptes promotores del retaule del Museu Victòria i Albert, com ho testimonien els seus distintius pintats al guardapols. Les dues celebracions havien adquirit, almenys des del primer centenari de la conquesta, un significat cívic i patriòtic més que no religiós, que pretenia remuntar-se als orígens mateixos del Regne com a mite fundacional alhora que soldava la unió entre el patriciat urbà i la monarquia⁶⁰.

El vincle entre la ciutat i els reis s'expressava en rituals i símbols de tota mena, però va trobar també una manifestació figurativa a la sèrie d'imatges dels monarques de la Corona d'Aragó que pintaren Gonçal Peris Sarrià, Jaume Mateu i Joan Moreno cap a 1427 per a una de les sales del govern municipal (vegeu figura 1.5)⁶¹. Encara

⁵⁷ El text del sermó, a SANT VICENT FERRER: *Sermons de Quaresma*, ed. de M. Sanchis Guarnier, Albatros, València:1973, vol. I, pp. 188-194. Això a part, els turments descrits pel sant predicador es corresponen amb diverses de les escenes narratives del retaule conservat avui a Londres i pintat en dates molt pròximes, com ho va assenyalar A. JOSÉ I PITCH: «Imatge i text a l'art valencià...», art. cit., p. 155, per a les escenes del sant clavat a la fusta i el martiri de la serra.

⁵⁸ R. NARBONA VIZCAÍNO: «Héroes, tumbas y santos...», art. cit., pp. 315-318, amb la bibliografia citada. Quant a l'interès de la monarquia, A. TORRA PÉREZ: «Reyes, santos y reliquias...», art. cit., pp. 498-499, ja que Pere III va insistir el 1371 perquè es construís a València una església dedicada a sant Jordi.

⁵⁹ F. SEVILLANO COLOM: *El «Centenar de la Ploma» de la ciutat de València (1365-1711)*, Rafael Dalmau, Barcelona:1966. La milícia fou fundada el 1365 i la confraria el 1371. Disposaven d'una capella dedicada a la Mare de Déu de les Victòries a l'església de sant Jordi, on tenien la seu. El 1393, els membres de la milícia s'integraren a la confraria.

⁶⁰ R. NARBONA VIZCAÍNO: *El Nou d'Octubre...*, op. cit., pp. 23-34.

⁶¹ El 3 de setembre de 1427, Gonçal Sarrià, Joan Moreno i Jaume Mateu cobraren 1.072 sous i 6 diners per «XV tabulis sive postibus pictis imaginibus regum Aragonum qui sunt inter omnes XV longitudinis centum nonaginta quinque palmorum ad rationem V solidorum VI denarium dicte monete pro quolibet palmo, capiunt summam MLXXII solidos, sex denarios dicte monete» dins els treballs realitzats en la decoració de la sostrada de la Sala de la Ciutat; Arxiu Municipal de València: Notals d'Antoni Pasqual (1427-1430), p-2 (3-IX-1427), s/f. Els 195 pams repartits entre les quinze taules suggereixen un format aproximat de 294 cm per a cada figura. Vegeu L. TRAMOYERES BLASCO: «Los artesonados de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», *Archivo de*

que les propostes d'identificació d'alguns monarques amb les quatre taules conservades avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya són diverses i discutibles, el testimoniatge documental deixa ben clar que s'hi tractava de decorar un dels espais de representació del palau públic amb una galeria retrospectiva dels reis de la Corona d'Aragó en un nombre que no deixa de ser desconcertant⁶², un format grandiloqüent i una intenció clarament afalagadora per a la monarquia, del tot d'acord amb la solidaritat institucional proclamada entre el patriciat urbà i els reis. Aquest programa figuratiu pot comparar-se també, fins a cert punt, amb les sèries dels nou paladins esculpits a l'Ajuntament de Colònia (circa 1330), les escultures dinàstiques del palau de la Cité de París (a partir de 1301), la galeria de la sala del Gran Consiglio del palau ducal de Venècia (començada cap a 1360)⁶³, els comtes de Flandes del palau municipal de Bruges (1376-1387), i, sobretot, la sèrie de comtes de Barcelona i reis d'Aragó

Arte Valenciano, III (1917), pp. 38-47; el document és transcrit sense abreviar per J. ALIAGA MORELL: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Alfons el Magnànim, València:1996, pp. 192-193; un comentari sobre les quatre taules conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya i els problemes que plantejen, a les pp. 91-94 i 99-100. Com que la grandària indicada al document no es correspon amb la de les taules conservades, molt més menudes (49 x 36 cm), Joan Aliaga conjectura si eren imatges de cos sencer, cosa que sembla plausible si considerem també els tipus de retrat vigents llavors a la Corona d'Aragó, amb les variants de perfil i tres quarts; M. FALOMIR FAUS: «Sobre los orígenes...», art. cit., p. 182. A més, els fragments d'inscripció a penes llegibles que les acompanyen inviten a pensar que les peces estan molt mutilades, probablement des de fa temps. Potser hi té a veure l'incendi que va sofrir l'edifici el 1585, perquè la descripció de l'interior abans del seu enderroc ja es refereix a «un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer». Vegeu J. M. ZACARÉS VELÁZQUEZ: *Memoria histórica y descriptiva de las Casas Consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona:1856, pp. 23-24, i el dibuix de la Biblioteca Nacional de Madrid núm. 2.058, reproduït a A. SERRA DESFILIS: «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la pràctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 114-116.

⁶² La sèrie de quinze reis hauria d'abraçar els deu que fins al 1427 havien estat monarques del Regne de València (Jaume I, Pere II el Gran, Alfons II el Liberal, Jaume II el Just, Alfons III el Benigne, Pere III el Cerimoniós, Joan I el Caçador, Martí I l'Humà, Ferran I de Aragó i Alfons IV el Magnànim, al tron en aquells moments) més uns altres cinc, que podrien ser els dos comtes-reis (Alfons I el Cast i Pere I el Catòlic) i altres tres prínceps, que caldria escollir entre la dinastia comtal catalana (Ramon Berenguer IV, *princeps* d'Aragó pel seu matrimoni amb Peronella, inclusivament) i la casa reial privativa d'Aragó (Peronella mateixa i els seus avantpassats més pròxims). Les comparacions amb altres sèries genealògiques de la Corona d'Aragó als segles XIV i XV no resolien l'enigma. Vegeu E. TORMO: *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Blass y cia., Madrid:1916, pp. 63-71; F. M. GIMENO BLAY i A. SERRA DESFILIS: *Representar la dinastia. El manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*, Patrimoni, València:1997.

⁶³ Pel que fa a les sèries figurades de governants en un ambient profà, A. MARTINDALE: *Heroes, ancestors, relatives and the birth of portrait*, Rijksuniversiteit Groningen, Groningen: 1988, pp. 25-30.

del Tinell del palau reial major de Barcelona, la qual és, en molts aspectes, la més pròxima⁶⁴. Potser la sèrie valenciana reunia ingredients presents en algunes de les ciutades: el tribut a una memòria heroica, com a Colònia, la seqüència de retrats civils que tendien a remuntar-se als orígens de la institució, com a París i a Venècia, i l'homenatge als prínceps que havien atorgat llibertats i privilegis al municipi, a la manera de Bruges. No obstant això, en són més els interrogants que no les respostes a propòsit d'aquestes imatges reials, les quals, en tot cas, apareixen en un context d'exaltació de la monarquia i d'autocelibració de la ciutat.

El retaule de sant Jordi del Museu Victòria i Albert mostra, al carrer central, les escenes del sant titular llancejant el drac davant la mirada sorpresa de la princesa i una batalla en la qual sant Jordi combat al costat del rei d'Aragó i un nombrós grup de cavallers cristians contra tropes musulmanes, davall la taula de l'espiga amb la Mare de Déu envoltada d'àngels. Que la batalla siga la del Puig o una altra pot estar subjecte a conjectures, encara que l'al·lusió de la *Crònica de Sant Joan de la Penya* és significativa i la presència de la Mare de Déu mirant cap a la batalla insinua una resposta davant les invocacions de l'exèrcit cristià, el qual va atribuir a santa Maria la victòria, segons la crònica de Jaume I⁶⁵. El que hi és indubtable és la caracterització del sant com un croat, pentinat amb una diadema i tres plomes que l'assimilen als integrants de la milícia urbana, coneguda com a Centenar de la Ploma pel distintiu que portaven els cent membres de la companyia original, i la seua posició en segon pla, lleument desplaçat cap a la dreta, en la mateixa direcció que avança l'esquadró de la cavalleria cristiana. En primer pla i just al centre de la composició cavalca el rei d'Aragó, amb corona i cimera de drac sobre el casc i les gualdrapes i la sobrevesta⁶⁶ amb les armes reials dels pals de gules sobre camp daurat, que carrega amb la llança al rest contra un genet musulmà, ja caigut i timbrat també amb corona reial, com a transsumpte del Zayyan històric, qui no va perdre la vida a la batalla. A més de l'heràldica pròpiament dita, el pintor ha posat atenció als detalls que podien ajudar a reconèixer sens dubte el monarca, com la cimera, associada a l'escut reial i coneguda gràcies a exemples com el conservat a l'Armeria del Palau Reial⁶⁷, i l'arnès amb els esperons, el mos i el fre com els donats per Guillem Ramon de Pertusa a la catedral el 1416, juntament amb l'escut d'armes de Jaume I⁶⁸. Cobrint l'esquena del rei, s'hi

⁶⁴ Sobre aquest darrer programa, J. BRACONS I CLAPÉS: «Operibus monumentorum...», art. cit., pp. 209-243.

⁶⁵ *Llibre dels fets del rei En Jaume*, ed. cit., p. 189, cap. 218.

⁶⁶ Anomenada a l'època «jornea», era una peça de parada, amb forma d'escapulari curt, que es portava sobre l'armadura; Carmen BERNIS MADRAZO: *Trojes y modas en la España de los Reyes Católicos, vol. II: Los hombres*, CSIC, Madrid:1979, pp. 97-98, i M^a. Luisa ASTOR LANDEFTE: *Valencia en los siglos XIV y XV. Indumentaria e imagen*, Ajuntament de València, València:1999, p. 208 i fig. 53.

⁶⁷ A. ALTISENT I ALTISENT: «Cimera del rey Martín», *Cataluña medieval* (catàleg de l'exposició), cit., p. 249.

distingeix un cavaller amb les armes d'una àguila daurada sobre camp obscur, a qui cal identificar com a Guillem d'Aguiló, el qual juntament amb Bernat Guillem d'Entença va tenir un paper decisiu a la batalla⁶⁹; de fet, els estendards amb les armes d'Aguiló i Entença (sable i or) flamegen just al darrere de la creu de sant Jordi i la *senyera* reial en la càrrega de les tropes cristianes, la qual cosa hi incrementa el dinamisme del combat⁷⁰. Des d'aquesta proximitat de referències als personatges, l'observador té davant seu un espectacle d'inusitada violència: el camp només apareix per davall els quarts posteriors de la muntura reial, marcat per les petjades dels cascs dels cavalls, i queda sufocat amb el xoc de la cavalleria cristiana, en formació tancada, que enarborava els seus pendons, i els genets musulmans, esclafats a l'angle inferior dret de la taula —amb faccions quasi grotesques (rostres obscurs, perfils embrutits) que exageren les peculiaritats de la seua fesomia—, aparentment incapaces de fer front a les armes cristianes, que travessen els seus caps i les seues defenses amb espases i llances (vegeu figura 1.6).

L'anoradora força expressiva d'aquesta composició ha d'estar en l'origen de la representació d'una escena semblant al retaule de sant Jordi de Xèrica, de cronologia incerta, però segurament poc posterior a la de l'obra de Londres. Ací la batalla apareix a l'espiga, sobre la taula central, i mostra un sentit semblant de la brutalitat de l'encontre entre els dos exèrcits davant la porta d'una ciutat. Al capdavant dels cristians figuren el monarca, amb la visera del casc calada i revestit amb les armes reials, i el sant titular, abillat com un cavaller croat i el cap descobert, els quals carreguen contra el rei musulmà i els genets que l'acompanyen. En comparació del precedent pròxim, ací l'espai s'hi representa menys poblat de figures i la violència del xoc entre els dos exèrcits i la caracterització grotesca dels vençuts hi han estat atenuats. Igualment, les al·lusions heràldiques als protagonistes històrics del combat, Bernat Guillem d'Entença i Guillem d'Aguiló, hi desapareixen.

⁶⁸ L'anomenat «trofeu de la conquesta», la donació del qual va ser documentada per R. CHABÁS: «Aclaraciones y correcciones a las Antigüedades de Valencia», a J. TEIXIDOR: *Antigüedades de Valencia*, (1767), ed. de R. Chabás, El Archivo, València:1895, vol. II, pp. 477-482, segons la tradició formava part de l'arnès del monarca el dia de la seua solemne entrada a la ciutat, el 9 d'octubre de 1238, i avui es conserva, llevat de l'esperó, a l'Arxiu Històric Municipal. Vegeu S. BRU VIDAL i M. A. CATALÀ GORGUES: *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*, «Monografies Cimal/8», Ajuntament de València, València:1986, p. 20.

⁶⁹ Vegeu les narracions de *Llibre dels fets del rei En Jaume*, ed. cit., pp. 188-189, caps. 217 i 218, i la més extensa i vibrant de B. DESCLOIS: *Crònica, a Les quatre grans cròniques*, ed. de F. Soldevila, Selecta, Barcelona:1971, pp. 440-442, cap. XLIX. Una recreació no exempta d'apassionament d'aquell episodi, a J. E. MARTÍNEZ FERRANDO: *El Puig de Santa Maria. Una evocació de la Reconquesta* (València:1957), ed. de Santi Cortés, Ajuntament del Puig, El Puig:1995.

⁷⁰ No obstant això, avui dia els esmalts apareixen alterats respecte als originals que descriu A. i A. GARCÍA CARAFFA (amb la col·laboració d'A. DE FLUVIA I ESCORSA): *El Solar Catalán, Valenciano y Balear*, Librería Internacional, Sant Sebastià:1968, vol. I, pp. 22-25, lám. 4 (Aguiló); vol. II, pp. 126-128, lám. 16 (Entença).

La comparació de les escenes històriques dels palaus barcelonesos o del castell d'Alcanyís amb les pintures dels retaules quatrecentistes de Mallorca i València revela canvis de valor i funció en aquest gènere d'imatges⁷¹. Els textos, capitals als cicles més antics, esdevenen un dútil punt de partida per a la composició de les escenes als retaules, on la llegenda i la mixtificació tenen tant de pes com les cròniques. Les circumstàncies i els protagonistes s'adaptaven segons el propòsit dels mentors i els artistes d'aquestes obres, els quals sovint anaven més enllà del que els textos afirmaven o insinuaven a penes. El mitjà d'expressió i el format del retaule condicionaven, sens dubte, el llenguatge i l'eloqüència de vegades estrident de les imatges pintades a les taules, mentre que s'apagava el to àulic dominant a les obres més antigues. Les inscripcions i els retrats quedaven quasi fora de lloc, de manera que l'heràldica i les al·lusions a una realitat pròxima (no retratada detalladament, però sí evocada a través d'elements de l'ambient, la indumentària i l'aparença genèrica dels personatges) definien el significat narratiu i també emotiu de les imatges pintades. S'hi va produir una autèntica interferència de gèneres: les escenes narratives de l'hagiografia tradicional, subjecta a un control eclesiàstic i al mateix temps lliurada a connectar amb la sensibilitat popular, es mesclaven amb les representacions d'episodis llegendaris, en els quals la història s'utilitzava sense escrúpols al servei de la glorificació de Jaume I i de la corona, confiada fins aleshores als cicles de pintures murals.

Però la cultura cortesana llavors ja havia trobat un gènere diferent per a conservar la memòria de la dinastia i les gestes dels monarques a les sèries genealògiques, les imatges dels donants i, més endavant, els retrats autònoms⁷². Els vestigis d'una sèrie d'aquest tipus procedents de l'antiga Casa de la Ciutat de València en són un testimoniatge valuós, encara que ambigu, que té la contrapartida literària a les al·lusions de Joanot Martorell a la sèrie d'estàtues daurades de reis cristians i escenes del cicle artúric al palau imperial de Constantinoble i a les «grans e belles taules, on eren pintats alguna part dels meravellosos actes e nobles victòries de Tirant a la tomba del cavaller»⁷³. Altrament, a la

⁷¹ J. V. GARCÍA MARSILLA: «Le immagini del potere e il potere delle immagini. I mezzi iconici al servizio della monarchia aragonese nel basso Medioevo». *Revista storica italiana*, CXII:2 (2000), pp. 569-602, insisteix en el valor polític de totes aquestes representacions tot adoptant un punt de vista més genèric.

⁷² M. FALOMIR FAUS: «Sobre los orígenes...», art. cit., pp. 179-187; J. YARZA LUACES: «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», a *Poderes públicos en la Europa medieval: principios, reinos y coronas* (23 *Semana de Estudios Medievales de Estella*), Pamplona:1997, pp. 441-500, el qual diferencia entre retrats representatius i veràçs i analitza el problema de la imatge de la corona i la personal d'Isabel i Ferran en temps dels Reis Catòlics; sobre el retrat del conestable Pere de Portugal, «rei dels catalans», com a donant al retaule de la capella reial de Santa Àgata de Barcelona, J. MOLINA FIGUERAS: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia:1999, pp. 147-171.

⁷³ J. MARTORELL: *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ed. de Martí de Riquer, Ariel, Barcelona:1982, pp. 378 (cap. CXIX) i 1.184 (cap. CDLXXXV). Ambdós textos són citats per M. FALOMIR FAUS: «Sobre los orígenes...», art. cit., pp. 182 i 187, respectivament.

il·luminació del Salteri-Llibre d'hores d'Alfons el Magnànim (Londres, British Library)⁷⁴, al començament de les oracions *pro intrantibus bellum contra paganos*, Lleonard Crespi va representar el monarca catalanoaragonès muntat en un cavall blanc, amb les ensenyes del llibre obert i el mill a la gualdrapa, posant en fuga la cavalleria musulmana, sense que hi comparegués la figura de sant Jordi al camp de batalla. Encara que la inspiració en l'escena del combat del retaule del Centener de la Ploma és probable, com ho acusaria la composició dels dos exèrcits en lluita i el flameig de les banderes que acompanya l'avanç cristià, el caràcter de la composició tendeix només a exaltar el rei davant els seus ulls i els dels qui l'envoltaven, aquells als quals anava destinat el llibre, i no davant el públic genèric dels retaules coetanis. Per a aquest, Alfons el Magnànim se serviria d'imatges obertament propagandístiques com la que va pintar Jacomart a Nàpols, dedicada a la Mare de Déu de la Pau⁷⁵, mentre que els humanistes de la seua cort napolitana s'ocupaven d'escriure sobre les seues proeses prenent com a model no ja les velles cròniques medievals sinó el cànon antic de la historiografia humanística⁷⁶. Amb motiu del nomenament de Leonardo da Besozzo com a pintor de cambra el 1449, Alfons va escriure —te-nint-hi present un *locus* clàssic— que el record de les grans gestes «*quod minus quamquam bystoricorum ac poetarum proprium sit, non tamen alienum est a pictoribus, nam quemadmodum in pluribus locis testatur antiquitas, poesis nichil aliud est quam pictura loquens*»⁷⁷. La cort i la monarquia havien reafirmat el control polític de la pròpia memòria, dinàstica i autocràtica, mentre que la societat urbana restava sotmesa als impulsos emotius i imaginaris dels retaules, les festes i la literatura de creació, i un poeta com Ausiàs Marc es buscava a si mateix en companyia de sepulcres i ànimes infernals.

⁷⁴ Manuscrit Additional 28.962, f. 78r. Sobre el còdex i la seua il·luminació, Amparo VILLALBA D'ÁVALOS: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Alfons el Magnànim, València:1964, especialment les pp. 113-114. El 1442 el manuscrit havia estat acabat d'il·luminar.

⁷⁵ Acabada el 1444, la imatge mostrava la Mare de Déu apareixent-se al monarca per indicar-li com conquerir la ciutat de Nàpols, i havia de traure's en processó cada any. VEGEU J. MOLINA FIGUERAS: «La hagiografia del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos», a *XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte: el Mediterráneo y el Arte Español*, CEHA/Generalitat Valenciana, València:1998, pp. 87-88.

⁷⁶ J. H. BENTLEY: *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton University Press, Princeton:1987, pp. 222-241.

⁷⁷ La carta de nomenament, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, Alfons IV, registre 2.617, f. 123, citada i transcrita per J. RUBIÓ I BALAGUER: «Alfons el Magnànim, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello», a *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona:1947, vol. I, pp. 31-32.