



L'AURA DE LA MEMÒRIA
LA IMATGE DE JAUME I EN LA VALÈNCIA
BAIXMEDIEVAL (CA. 1338 – CA. 1538)

Tesi doctoral

Presentada per **FRANCESC GRANELL SALES**

Dirigida per **AMADEO SERRA DESFILIS**

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Programa de doctorat 3130: Història de l'Art



València, abril de 2022



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

L'AURA DE LA MEMÒRIA
LA IMATGE DE JAUME I EN LA VALÈNCIA
BAIXMEDIEVAL (CA. 1338 – CA. 1538)

Tesi doctoral

Presentada per **FRANCESC GRANELL SALES**

Dirigida per **AMADEO SERRA DESFILIS**

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Programa de doctorat 3130: Història de l'Art

València, abril de 2022

AGRAÏMENTS

Han estat tres anys i vora quatre mesos d'elaboració de la tesi doctoral. Certament, però, he invertit més temps en la meua feina com a investigador perquè l'etapa posterior al Grau va esdevenir un període de formació que anticipà un ritme de treball equiparable al que he estat duent a terme des que vaig signar el contracte predoctoral. En total, per tant, gairebé un lustre d'activitat frenètica interrompuda només per la covid-19. Les persones del meu cercle vital ho han viscut de ben prop. Han comprès el meu propòsit i m'han assistit en molts moments. Ells i elles són la meua família. A ells i elles els dedique les primeres paraules d'agraïment. Al meu germà xicotet, Carles, per la seua bondat i per ser l'espill on encara hui dia em mire; al meu pare, Francesc Carmel, per procurar que mai em mancara res i per no condicionar la meua decisió a l'hora d'elegir una carrera; i a la meua mare, Bàrbara, per la seua intel·ligència emocional i per ser el meu àngel de la guarda. En cap circumstància puc oblidar-me de la meua iaia, Barbereta –criada, llauradora, pescatera, coetera i cuinera–, un ésser humà exemplar que m'ha cuidat des que tinc ús de raó i que m'ha inculcat la il·lusió per a viure i per a treballar.

Un altre tipus de cercle incondicional està constituït pels meus amics. A Miguel, Lluís, Sergio, Boro, Juan Enrique, Rafa, Diego, Juanjo, Manu, Óscar i Pablo els he d'agrair absolutament tot el que hem passat junts –que no és poc– i, també, el fet que hagen entès les meues absències durant aquests cinc anys. Per a ells he sigut “Cervantes”, “l'ermità” i, últimament, el “predóctor” –pronunciat amb cert to burlesc–, però jo no he deixat de dir-los que òbriguen algun llibre i que lligen; en conseqüència, tinc un poc merescut que m'anomenen amb malnoms. A banda de la meua colla, hi són els meus companys de carrera, Àngel, Fran i Pablo, amb qui he compartit la passió per la Història de l'Art. Dels tres recordaré, sobretot, les estones del lleure universitari i els viatges a Còrdova, Eivissa i Amsterdam. Des d'ací també vull mencionar els meus companys de despatx del Departament d'Història de l'Art. Feren molt més fàcil el trajecte silenciós i solitari de l'investigador.

Entre els vessants personal i acadèmic se situa el meu tutor, Amadeu Serra Desfilis. Aquesta tesi no s'entén sense ell. Amadeu fou qui m'impartí la primera classe a la Universitat de València. Després, esdevingué el professor d'Història de l'Art Gòtic, el tutor del Treball Final del Grau i també del Treball Final del Màster. No sé si puc determinar amb exactitud quin és el percentatge exacte del seu mèrit –ben alt– en la meua formació, però sí que sé que no haguera pogut tenir millor guia en aquesta llarga travessia.

Sempre m'ha reservat el temps de què he volgut disposar –i més encara–; sempre m'ha atès amb la paciència que requereix la recerca del coneixement; i sempre m'ha fet un nou comentari perquè millorara qualsevol dels capítols de la dissertació que ell ha anat llegint un a un, parant esment en tots els detalls. Mai s'ha mostrat cansat i mai m'ha dedicat unes males paraules, tot i que, com és sabut, els doctorands sovint som insistents. Movent-se entre l'exigència i la comprensió dins del seu tarannà discret i solvent, ho ha deixat tot ben disposat a fi que em trobara a mi mateix com a historiador de l'art. És per això que per mitjà d'ell concep el món acadèmic amb un gran respecte.

La tesi tampoc s'entendria sense el professorat que m'ha assessorat al llarg dels anys. Entre ells he de nomenar a Luis Arciniega, perquè –com només sabem unes poques persones– sense ell no haguera iniciat el camí de la recerca, i a Vicent Josep Escartí, qui, com a estudiós jaumí de referència, ha volgut compartir amb mi el seu camp d'estudi i m'ha donat veu en molts fòrums acadèmics tot arribant a esdevenir un col·lega de professió i –si m'ho permet– d'afecte. Per la seua part, Mateu Rodrigo ha resolt qualsevol dubte que li he plantejat i, com Francisco M. Gimeno, ha sabut transmetre'm el rigor amb què l'historiador ha d'enfrontar-se a les fonts. Toni Llibrer –el meu professor d'Història de l'Art al Batxillerat–, Borja Franco, Juan Vicente García Marsilla, Juan Chiva, Albert Ferrer, Àngels Martí, Ignacio Martínez, Elisa Carrillo, Antoni Ferrando, Rafa Roca i Alejandro Llinares han anat inspirant-me i/o empentant-me durant molt de temps. I l'exdirector del Departament d'Història de l'Art, Felipe Jerez, l'actual directora, Yolanda Gil, el secretari, Sergi Domènech, i les treballadores de secretaria –Isabel Barceló, Loli Rubio i Fina Civera– han atès i solucionat totes les meues peticions amb una responsabilitat que no oblidaré.

Al marge de les amistats i del professorat està la meua companya. Moments difícils a banda, Andrea ha il·luminat la meua senda, l'ha airejada i l'ha feta més tova amb l'aigua del mar. I és que amb les seues aquarel·les m'ha pintat de blau tota la casa.

Índex

Summary 1

Introducció 35

Plantejament del tema, qüestionari de la investigació, metodologia, objectius i estructura 35

Excurs. La invenció de la tradició 45

I. La festa del 9 d'Octubre 62

Jerusalem, Mallorca i València 63

L'activació de les imatges en la processó 71

La bandera, el mitjà substitutiu del rei 79

La (re)presentació de la conquesta 82

II. El retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma en el seu context 86

Els destinataris en la imatge 87

Jaume I i la violència de la batalla del Puig 90

En el martiri: musulmans, jueus i pagans. La hibridació de l'altre 93

La Croada Santa i el Centenar de la Ploma 100

L'anhel de la guerra santa 102

III. El rei legislador 105

Il·lustrar la llei 106

Els furs i privilegis de la ciutat, l'origen diví de la potestat legislativa i el rei legislador destacat 109

“Mostrant los furs antichs del sant rey en Jacme”. Una cerimònia de jurament dels furs i privilegis 117

Pragmatisme de la memòria 123

IV. A la catedral 126

Ad perpetuam et gloriosam regis memoriam. Les armes de Jaume I a la capella major 127

El Liber instrumentorum 133

La icona de la Mare de Déu de la Seu 139

El centre neuràlgic de la imatge del rei 146

V. La confraria de Sant Jaume i els monestirs de Sant Vicent de la Roqueta i de Santa Maria del Puig 149

La casa confraternal de Sant Jaume: el relat del fundador i la imatge “jacobeojaumina” 150

Les efígies a Sant Vicent de la Roqueta i a Santa Maria del Puig 156

Fundador de la confraria i restaurador del cristianisme 163

VI. Espais i monuments. El record per mitjà de l'arquitectura 166

El paisatge monumental de la colonització 167

Identitat urbana a través de l'arquitectura 172

Pere Antoni Beuter i l'arqueologia literària de la conquesta 176

Jaume I i la projecció mnemònica del paisatge urbà 181

Conclusions 185

Conclusions (English) 193

Bibliografia i fonts 202

Abreviatures 252

Annexos 254

SUMMARY

This doctoral thesis analyses James I's memory in late medieval Valencia based on a specific object of study: visual culture, a concept used here to cover both figurative and architectural artistic expressions, as well as common objects that do not conform to the traditional idea of art. Through a dialogue with historiography, it seeks to answer the following question: what does the visual culture contribute to study of the memory of James I? In other words, how did this assortment of works, material media and solemn acts influence the image – the idea – of the king in historiographic discourse? The answer focuses its argument both on the heritage treasures that could be associated with James I as figurative representations of the monarchy, and on those that promoted recollection of his time and the feats he accomplished. More generally, it considers how these manifestations operated in their spatial locus: what values people attached to them and what role they played in festive ceremonies and commemorations.

The two hundred years from 1338 to 1538 yield a set of sources that demonstrate the importance of the Conqueror figure at a formative stage in the process of constructing the memory of James I. The starting point, 1338, coincides with the centenary of his conquest of Valencia. It was the first year in which the feast of 9 October, commemorating the capitulation of Valencia, was celebrated. The memory of the monarch must have been present before then, but that date signals the start of systematic remembrance. The end point of the study, 1538, is also approximate, based on the fact that the third centenary of the conquest coincided with the publication of two chronicles by city's preacher, Pere Antoni Beuter, in which he made special mention of James I. That year lies outside the medieval period by little more than a decade, but is specified for its utility as an indicative chronological limit which, due to the political situation of the Crown of Aragon, marks a change in the process of remembrance. By then, the city's relationship with royalty was not as it had been in the previous century; the interests of the urban elite were now linked to a Crown governed by Charles V, the Holy Roman Emperor, and incorporated into all the territories of the Spanish Monarchy.

The subject is approached from here and now. Interest in James I remains active in the 21st century. He is the most emblematic hero of the Valencian collective imagination. In this regard, the thesis responds to our present because it investigates the origins of what we think we know about the king. Today, the uses and functions of the king's image are varied and range from an overrating of his stature to interest in a rigorous history of his

reign, to disdain for him as a symbol of identity. The invention or decontextualisation of things he said are an example of the former; the sale of adaptations of his self-biography or popular historical publications, of the latter; and the posters showing him as a fascist, of the third.

A sensible response to the interests of modern society is constructed here using the tools of history; that is, by framing the memory of James I in its context. To that end, people's modes of perception and structures of comprehension must be understood, how they employed specific mental categories to remember him. The word "image" is not used lightly in this connection, and its meaning needs to be clarified. It is a term used in its modern sense as a "representation of something in the mind" – but also in its medieval sense. The image was generated in the intellect by the imprint that expressions of visual culture left. The role of the visualised object was paramount during the memorisation process. By extension, figurative and architectural artistic expressions were media that featured prominently in the memory of James I. If the memory of this extraordinary king already had an aura by virtue of his status as a founding hero, architecture and the arts helped to accentuate it.

Another series of questions form part of the research itinerary, formulated on the basis of some facts and hypotheses brought to light by historiography. James I was called the "holy king" or the king of "holy memory". Could the strategies of visual memory elucidate the nature of this label? Was he a king sanctified by art? This is no small matter. James I was never canonised. Indeed, there was no institutional effort to raise him to the altars in the Middle Ages. The only attempt was made in 1633 by Gaspar Galceran de Castro, Count of Guimerà, but the case for his canonisation was not even heard. On the other hand, the specialists highlighted the pragmatic use of James I's memory, especially as it served the interests of city of Valencia's *jurats* (who represented the interests of the municipality). If, as has been claimed, the memory of the monarch had practical purposes, were they reflected through art and rituals? If so, how?

One last question hovers over the course of the investigation. James I conquered Valencia from the Muslims and subsequently ruled that they could continue to live in that land. Although the Muslim presence (ending with their expulsion in 1609) did not give rise solely to feelings of unease and rejection among Christians, the municipal institutions were often silent in the face of discrimination and violence against the Islamic community. If these same institutions proclaimed James I to be a warrior against the "sect

of Mohammed” and a subjugator of the “infidels”, how did Christians understand the images of the king in relation to their Mudejar neighbours?

The means available to a 21st-century researcher make it impossible to demarcate an overly specific methodology as art historians did years ago in opting decisively for documentalism, formalism or iconography – the true pillars of our discipline. This investigation does not spurn the tools made available by these art history schools. For example, it unearths, transcribes and edits new archival material; and, apart from the odd inclusion of unedited content, the documents have been interrogated with new questions in order to re-examine the works and get closer to the context of those that have disappeared. However, given that a work of art forms part of a process shared between its producers and recipients, the decision has been taken here to make contextual history the methodological basis on which to build up this investigation. The aim is therefore to use the original context as a way of controlling the results: to explain the artistic analysis *in* and *from* its time. Concepts such as “eye of the period” or “visual intentionality”, as discussed by Michael Baxandall, offer a framework for action that places the interpretations on the first horizon of the works’ reception.

In this sense, the research objectives seek to define the original use and function of images and other manifestations: how they were at the service of their own present and, in particular, what was their influence on political and social issues. The first objective is the analysis of civic or commemorative rituals as performative acts proposed by certain institutions which could appeal to the symbolism of artistic objects. The second is the review of figurative representations based on their spatial locations, taking into account the intention of the clients. And the third is the study of the same spatial location – architecture and urbanism– as a promoter of the king’s memory *per se*. In short, the dissertation aims to investigate the degree of heroic exaltation of Jaume I –as warrior and legislator– promoted by institutions and social groups in the city.

The work is organized around six chapters. Each one has a preamble in which the historiographical tradition of the subject is mentioned and the objectives are explained. All of them also have a recapitulation that brings together the main contributions. The chapters are put together obeying the analysis of a set of manifestations that share the same functions for which they were intended and/or the same spaces in which they were visualized.

Chapter 1 deals with the feast of 9 October. It is based on the reconsideration of the civic ceremonial. From 1338 onwards, the inhabitants of late-medieval Valencia

celebrated a feast every 9 October commemorating the entrance into the city of King Jaume I's forces on that day in 1238. Accounts from the Historical Municipal Archive of Valencia and the Cathedral ceremonial book specify that the central act was a procession with the bishop at the head and featuring relics and monarchical symbols. Two institutions were in charge of the organization: the city government and the Church. The former announced the processional route through the streets of Valencia and the latter arranged liturgical functions, keeping vigil in Saint Denis' Chapel in the Cathedral, officiating the morning mass, singing hymns and saying prayers in Saint George's Church. The 9 October feast was thus a civic commemoration that included certain liturgical ceremonies. Scholars such as Salvador Carreres and Rafael Narbona have argued that it was essentially a religious display from its establishment in 1338 until the beginning of the 15th century.

The present chapter delves deeper into the religious and political aims of the 9 October feast from its origins until ca. 1500. The liturgy is thus analysed as a religious act that also had mundane and practical consequences, and whose celebration can be framed within a broader Mediterranean context. Specifically, the 9 October feast is compared to the Feast of the Liberation of Jerusalem (c. 1105-1187) and the Feast of the Banner of Majorca (c. 1300-1500) in order to define the kind of ceremony that was held in each case. The comparison is based on the processional route. Each of these processions commemorated a crusading victory, the Christian conquest of a city that had belonged to Muslims. The medieval chroniclers remembered these events as providential: "the Siege of Jerusalem" occurred thanks to miracles and divine assistance; the battle for Majorca in 1229 took place with King Jaume I's forces invoking the Mother of God and Saint George fighting at the Christians' side; and the battle of El Puig of 1237, leading up to the capture of Valencia in 1238, was successful due to the intervention of the Virgin and Saint George. The fact that the three feasts commemorated similar events and that posterity perpetuated them as providential crusades does not mean that the entire ceremony was the same in the three cities. They each tailored the standard liturgical procession to the specific history as it played out in their particular urban environment. The rituals, rather than repeating a standard procedure, reflected the preoccupations of the local community.

The chapter is a recontextualization of the 9 October feast, analysing the interplay between civic history and a providential mindset. The sources drawn upon are already published documents, and also some previously uncited ones, with a re-examination of the documentation on the ceremony from between 1338 and 1500, and especially the registers of Manuals de Consells and the *albarans* of Claveria Comuna in the Historical

Municipal Archive of Valencia. The first part of the paper analyses the 9 October feast in relation to the Feast of the Liberation of Jerusalem and the Feast of the Banner of Majorca, taking into account the fact that they referred to the Christian refoundation of each city and were remembered as providential events. The chapter then turns to the feast itself, to show how its various elements –the route it took, the sermon preached and the images seen– commemorated and valorized the conquest of 1238. Lastly, a detail on the inclusion of the royal flag as a political element of the 9 October procession is emphasized.

Gabriel Llompart wrote brief annotations about the origins of the commemorative ritual of the day of the Christian conquest of Majorca. He argued that the ceremony of the Feast of the Banner –a name by which it is still known today– coincided with the anniversary of the First Crusade; that is to say, with the capture of Jerusalem on 15 July 1099 by the Latins. “The coincidences are too evident to be considered arbitrary”, he said. Indeed, both commemorations consisted of processions that started from the main temple, parading to the area of the city wall where the Christians had broken through. In both cases, the processions stopped at this part of the wall in order to listen to an evocative sermon about the conquest. Finally, they would return to the temple from which they had started. This close correlation pointed out by Father Llompart has not received much attention from historians. Even if there is no document connecting the two celebrations at the western and eastern ends of the Mediterranean, the similarities between Majorca and Jerusalem can be plainly explained by the ceremonies. The parades moved to the key point of the wall: in Jerusalem, to the breach that the French opened in the north-west wall of the city on 15 July 1099; and in Majorca, to Saint Margaret’s gate, through which the Christians entered the city on 31 December 1229.

The chronology of the beginning and end of the commemoration of the conquest of Jerusalem is fairly precise. The 15 July celebration feast started to be solemnised almost immediately, and certainly before 1105, given the notes of the chroniclers of the crusades and the descriptions of the sacramentaries made at the Church of the Saint Sepulchre. It was no longer celebrated from 1187, when the city was conquered by the Mamelukes. However, the liturgy was re-established in 1228, and then quickly abandoned again after 1244. The preserved liturgical programme that talks about the feast of the “liberation of the holy city” gives an account of the rooted procession that set off at the Church of the Saint Sepulchre and went lauding and glorifying to the Templum Domini, where a station was made to hold a chanted mass. Then, it moved to the place where the city was taken, the north-west part of the wall. A cross on the top indicated the exact hole through which

Godfrey of Bouillon's forces entered. At this point a second station would be made and a sermon describing the First Crusade recited as a miraculous expedition whose outcome was determined by divine will. At the end, the parade went back to the Saint Sepulchre.

The coincidences in the ritual described above suggest that this commemoration of the First Crusade could have influenced the Feast of the Banner in Majorca. The similarities between the Feast of the Banner and the ritual of the commemoration of the First Crusade in Jerusalem are numerous, as Llompart briefly indicated. The main ones are the points of reference of the procession, the recitation of a sermon about the main remarkable event, and the reiterative echo of the providential character of the recalled conquest. And if the Feast of the Banner preceded the celebration of 9 October, which ritual ceremonies were kept in the feast of the Christian conquest of Valencia on Saint Denis' Day? Ramon Muntaner, author of one of the four great chronicles of the dynasty of Aragon, lived in Majorca at the end of the 13th century and later moved to Valencia, where he took part in local politics as an elected *jurat* or city governor in 1322 and 1328. It was he who encouraged the king of Aragon and honoured citizens of the city to order the celebration of the conquest of Valencia in a similar way to Majorca.

Whether Muntaner's suggestion was taken into account or not, the local council agreed on the annual celebration of 9 October in 1338, the year of the first centenary of the conquest. A procession was instituted as a public manifestation of gratitude to the divinity because Jaume I incorporated the city in Christendom: "Highest lord Jaume, of good memory, king of Aragon, captured and took from the infidels' hands and bestowed it to the Christian faithful". The public announcement of the feast included correspondingly ruthless rhetoric against Muslims: "Highest lord Jaume, of good memory, king of Aragon, conquered and took from the following infidels the sect of the abhorrent Muhammad".

On 9 October 1338, the parade set off from the Cathedral and went to the monastery of Saint Vincent. It is documented below how, in the middle of the 14th century, the 9 October procession did not parade to the monastery of Saint Vincent, but instead went to Saint George's Church, set within the city walls, in the parochial district of Saint Andrew. This modification of the itinerary was maintained throughout the Middle Ages.

The similarities between the ceremony of 9 October and Saint George were stipulated in the Cathedral ceremonial book. The succession of liturgical functions was identical. The day before the feast, a procession took place within the See and clergy kept vigil at Saint Denis or Saint George's Chapel in the Cathedral. The following day, a morning mass was held and, afterwards, showing the relics of the respective saints (Saint Denis' shinbone or

Saint George's arm), the procession paraded through the streets of the city, singing hymns and responsorial chants, before entering Saint George's Church. The assembly offered a thanksgiving prayer there. Lastly, having come back from the Cathedral, a preacher recited a sermon. In this situation, common to both feasts, other elements typical of the staging of Valencian religious feasts have to be taken into account –namely, the instrumental music that accompanied the parade, the decoration of the city hall of Valencia, and the streets full of branches where the procession would pass.

However, there was an element of the feasts of 9 October and Saint George that distinguished them from other public celebrations: the cult of the royal banner. The standard had to be brought out from the city hall since the town council was in charge of guarding it and defraying its costs. In order to make the standard more striking when displayed, it was accompanied by flowers and relics with images of Saint George or other heavenly personages. Thus, being singular in appearance and veneration, the standard itself acquired something akin to the character of a sacred relic, mostly because we know that it was blessed in the city Cathedral. In the end, the exhibition of the banner entailed the loyalty of the municipality to the Monarchy while symbolising the jurisdiction and political autonomy of the kingdom of Valencia.

All these similarities between the 9 October and Saint George feasts can be explained by the rooted legend of the involvement of Saint George in the conquest of the kingdom as a historically fictitious element that fostered civic cohesion between Christians. The legend decisively characterised the conquest of Valencia as a providential fact detrimental to the Muslims. In the development of a ritual that recalled the providential victory against Islam, the solemnisation of the Valencian conquest and Saint George's day thus had the same political objectives as the Jerusalem and Majorcan feasts. The three feasts recycled memories through a liturgy arranged by the elites and designed to take root in the popular imagination. In the end, they became precious rituals through their annual celebration. In fact, the celebration of 9 October and Saint George was so important for the civic memory that the political institutions falsely argued that the origin of the ritual as an "old and praise-worthy custom" dated back to the period of the conquest. It was therefore through this pragmatic substitution at an urban scale that a collective consciousness arose above the foundational myth, due to the fact that the parade constituted a visible and concrete message, as opposed to, for example, chants in Latin that would not be understood by many individuals.

The processional parade was not the only mnemonic element of the ritual of 9 October and Saint George that made the conquest of Valencia a landmark in sacred history. The entire ritual was more complex. The spectators could view certain images integrated into the ceremony. Most of the sculptures and paintings seen on the processional route were not specifically commissioned for contemplation in a public ritual; indeed, the majority were created before the solemnisation of 9 October and Saint George. The images entered the scenic context of the urban festivity in a latent state, waiting to be seen. In the course of the liturgy, the work of art and its sensory and intellectual experience stressed the purpose of the ritual.

From the middle of the 14th century and during the whole late Middle Ages, Saint Denis and Saint George's processions paraded from Almoina square to Saint George's Church. The assembly would enter the temple where the Centenar de la Ploma altarpiece of Saint George was preserved. The scene of the battle of El Puig aligned the bloody clash between the two armies with the participation of the contest, King Jaume I and Saint George. The two figures were reflected in the procession of the feast. Firstly, Jaume I was recreated in the parade through the figure of the *justícia* official, who would carry the royal standard, wear a surcoat and ride a horse. Secondly, Saint George was invoked when the procession stopped at the church and also when the sacred relic of his arm was shown. Hence, the pervasive replication of the altarpiece images in the parade promoted the remembrance of historical events in a theatrical sense.

This altarpiece and other images helped to reaffirm one of the objectives of the commemorative celebrations mentioned above: the incorporation of the conquest of Valencia into sacred history. The linear story was also cyclical: God's will to grant the Promised Land to the Chosen People was renewed by favouring the conquest of the territory of Valencia with the help of the divine messenger, Saint George: "Restored to Christian hands through divine help interceding for the glorious knight and martyr Saint George".

To sum up, in the medieval rituals of 9 October and Saint George the conquest was represented. The recreation was performed, as in Jerusalem and Majorca, through ceremonial elements. The points of reference of the ritual and the images represented the conquest both symbolically and factually. This is one way in which the allusions to the Promised Land of the Bible, to local Christianity and to the divine intervention of the Virgin and Saint George in the battle of El Puig might be interpreted. This is how the

conquest is remembered as a providential crusade, remarkable in the sacred history of a religion that edged out Islam and claimed itself to be the only true faith.

Chapter 2 focuses on one of the 9 October images: the mentioned Centenar de la Ploma altarpiece. It examines some scenes of the artwork in relation to the spatial location of the piece and the immediate historical context. Precisely the historical context can explain two outstanding iconographic and aesthetic features: the presence of Jaume I in a combat where he was absent and the unusual dramatism of the scenes of the martyrdom and the battle of Puig.

Claus M. Kauffmann's and Matilde Miquel's studies analyse the iconography of the altarpiece of St George which narrates the life of the saint. The depicted narration broadly follows the well-known account from the Golden Legend by Jacopo da Varazze. Other scholars have suggested that an oral and vernacular tradition must have influenced the configuration of an iconographic program designed with the intention of bringing together the interests of the recipients and the glorification of the monarchy.

With regards to the scene of the battle of El Puig, the participation of St George was narrated in the *Crònica de Sant Joan de la Penya*: "And it is found that many saints from Paradise not only helped their vassals when they fought the Moors on their behalf". This passage explains the apparition of the saint, but it does not tell more details about the battle such as the participation of King Jaume I, who actually did not take part in that historical battle. Yet in the panel the painter wanted to distinguish St George and Jaume I since both are the protagonists of the combat. They can be recognized when the spectator first looks at the altarpiece. The saint by a gules cross on a silver field; Jaume I by the emblem of the monarchy, which is bars gules on a golden field and a crown with the crest of the winged dragon, a symbol of messianic royalty. As several specialists have pointed out, Jaume I is depicted because he was conceived as a hero and because the configuration of the iconographic program combined the interests of the Centenar de la Ploma with the exaltation of the Monarchy assisted by the divine sphere.

Besides the exclusion of King Jaume I, neither does the *Crònica de Sant Joan de la Penya* mention the violence of the battle. The dramatism of the panel is striking. Amidst the clash of the two armies, one can perceive the weapons diagonally disposed which pierce faces and bodies, open wounds everywhere with dripping blood, and soldiers lying on the earth and crying out in desperation with open. The visual key role of the battle is undeniable; it is the largest scene of the altarpiece. Moreover, the violence of the Battle of El Puig stands out on the visual program if it is compared to the below scene of St

George and the dragon in which the expressive movements are restrained. The combat moves the spectator today and there are no reasons to doubt it was the same at the end of the 14th or beginning of the 15th centuries.

For this reason, the scene should be examined in contrast with other images of warfare made around 1400. Not many contemporary painted battles rival the violence of the Battle of El Puig. Two fifteenth-century Catalan panels might be brought up. Both show the vision of St Michael at the Battle of Manfredonia, one of them is attributed to Lluís Borrassà, and the other one to Bernat Martorell. St Michael's vision deals with the victory of the inhabitants of Siponto over the pagan Neapolitans thanks to the apparition of St Michael the Archangel. The account from the Golden Legend does not mention the direct participation of the saint who dismembers the bodies of the enemies in the battle, nor the characterization of the Neapolitans as Saracens. Thus, without having a direct correspondence with the original account, the slaying of the Saracen-like Neapolitans is remarkably violent, in particular because of the blood spurting from the bodies and because of the dismembered extremities and heads. In sum, similarly to the case of the Centenar de la Ploma altarpiece of St George, there is also the presence of a heavenly character in a bloody battle against the Muslims. Nonetheless, in comparison to the Battle of El Puig, the violence of these battle scenes is less intense.

The experts agree that the altarpiece of St George from Jérica (ca. 1430) took as a formal and iconographic model the scenes of our altarpiece. Even so, the differences in the altarpiece of Jérica are remarkable: the Battle of El Puig loses some importance because it is placed in the attic, and the fight between the two armies is not as violent. The gestures, attitudes and presence of the blood are different because the altarpiece of Jérica was produced in a specific geographical and historical moment. The work was commissioned to Berenguer Mateu in 1430 by the confraternity of St George of Jérica. Since 1404 Jérica –today a town in the province of Castelló– was a royal village and as such the jurisdiction of its territory belonged to the king of the Crown of Aragon. In 1431, a few months after the commission of the altarpiece, the jurisdiction of Jérica stopped being royal when it came to belong to Francisco Sarsuela, the municipal officer in charge of justice of Aragon. The sale was rather irregular and Francisco del Vayo, historian, rector and son of a jurat of Jérica, asserts that it was done against the interest of a village that ought to have been royal: “And back then the epoch was pestilential”. In this sense, Del Vayo scorns the Sarsuela's government comparing it with the monarchy of Aragon: “by God's grace, nowadays we have freedom as a subjects and vassals of the Lord King”.

The images of the Jérica altarpiece were displayed at the village church of St George, which was on occasion the meeting room of the municipal oligarchy and the royal infants. That is why it might be sustained that the artwork had to fulfil other objectives very different from those commissioned by the Centenar de la Ploma. Jérica scenes exemplify and summarize the ideas of loyalty and longing for the monarchy through their patron saint at a moment when the jurisdiction of their territory was being questioned. This contextual history also helps explain another aspect related to the comparison between the two altarpieces: unlike the Valencian piece, the altarpiece from Jérica does not include images of Saracens which act as torturers of St George in the lateral panels –carried away by the riding character who drags the body of St George–, although the selection of episodes of the saint’s life was done using those of the Centenar de la Ploma altarpiece as models.

The image of Saracens as torturers in our altarpiece should be analysed as a trait of the visual violence against the Muslims. Up to now, the iconography of the Muslims has been only briefly summarized, but the Jérica altarpiece as well as the rest of images we have exposed show different ways of representing Saracens. They have dark skin, use turbans ride horses *a la gineta* or carry curved swords and bivalve shields. These models of representation did not correspond to a real aspect and dress but were common in late medieval art. They were pictorial codes of social rejection based on principles of visual opposition. Thus, what the beholder saw in the images was evident: the juxtaposition between positive –the Christians– and negative figures –the Muslims, who are the enemies to be defeated. The same juxtaposition is applied to the side panels of the martyrdom of St George in the Centenar de la Ploma altarpiece between those who carry out the torment –the torturers or the Datian’s ministers– and the one who suffers it –the warrior saint.

What is most remarkable is that no textual source –nor Jacopo da Varazze’s compilation nor apocryphal texts– narrates the participation of characters with dark skin in the martyrdom. Some Valencian paintings have shown that this trait was an ideological or moral differentiator of Muslims. Consequently, the artists of the Centenar de la Ploma altarpiece paid attention to characterizing them with those iconographic identifiers of Saracens, including caricatural traits such as thick lips and long jaws. While contemporary images of Muslim torturers did not acquire the caricatural value that they have in the Centenar de la Ploma altarpiece, the will to identify them as responsible for the death of sacred characters can be seen in other paintings from the 15th century in the

Crown of Aragon. Artists such as Antoni Peris, Miquel Alcanyís, Bernat Martorell, Joan Reixac, Jaume Huguet or Bartolomé Bermejo represented Jews or Muslims –the others– through stereotypes or by means of an iconographic symbiosis.

The Centenar de la Ploma civic militia was invited to participate in the images of the altarpiece of St George. Firstly, through the depiction of figurative elements alluding to their own identity, such as insignias, feathers and possibly the sponsors busts. Second, by means of the iconographic program which shows their military, monarchical and devout idiosyncrasy. Third, because the altarpiece was placed, almost with absolute certainty, in a space where the company and their confraternity would often meet: at the church of St George. Taking into account this setting and these visual allusions, it is possible to assert that the images of the altarpiece were addressed mainly to this civic militia and its confraternity.

Given that the altarpiece of St George recalls the Centenar de la Ploma civic militia through the iconography, some questions about the actual implications of this company in the contemporary facts are to be pointed out in order to determine the relationship between the historical context and the images. First, as the altarpiece was being created, during the last decade of the 14th and beginning of the 15th century, the social coexistence in Valencia was altered by the proclamation of the Holy Crusade against Barbary. The relationship between the context, the recipients and the altarpiece seems plausible when we review the events that provoked the Christian's aversion to Saracens in Valencia, particularly those surrounding the Holy Crusade.

The Holy Crusade (1397-1399) was arranged from Valencia as a response to the theft of consecrated hosts at Torreblanca and it had a noteworthy effect on interreligious incidents. For instance, when the military expedition was called in September of 1397, and the preachers began traveling through the Crown of Aragon trying to recruit soldiers, King Martí I was worried because Christians could misunderstand their sermons. According to the king, those sermons could provoke episodes of violence against the Muslim quarters in the kingdom: “without distinguishing or understanding by chance the intention of the preacher, people could charge against the Moors of that Kingdom, who are under our confidence, protection and safeguard”. In addition, on September 16, 1399, once the military confrontations had ended, a beguin accused Jucef Xupió, the most powerful merchant of the Valencian Muslim quarter, of warning North Africans well in advance of the Christian attack and even of having helped them with gunpowder for their cannons. For this reason, his house should be burnt down: “it would be good that someone

sets fire to Xipió's house because he had brought gunpowder to Bona and had notified the departure of the fleet”.

The soldiers of the Centenar de la Ploma were not indifferent to these events. They were in charge of the military defence of the city and most of the company soldiers were members of trades that took part in the organization of the Holy Crusade. Tanners, shoemakers and dyers covered the expenses of their own ships for the crusade. The *corredors* –a kind of medieval businessmen– took even part in the process of recruiting soldiers by contributing a list of fifty crossbowmen and fifty foot soldiers. Moreover, even though the crossbowmen of the Ploma were not officially convened for the war, the municipal sources indicate that the larger and better paid combat units in a fleet were precisely the crossbowmen, the military office that was peculiar of this company. Within this bellicose climate against the Muslims, Christians blamed the Valencian Saracens – the *mudèjars*– for the naval incursions coming from the coasts of North Africa. This was due, among other reasons, to the fact that it was thought that these incursions would result in the rebellion of the *mudèjars*.

To conclude, the altarpiece was made in a time of increasing interreligious conflicts: between 1390 and 1420, several episodes of violence against Muslims and Jews communities took place in Valencia. We think that the images of our altarpiece were not indifferent to these contemporary events not only because of the civic militia was immersed in them –and especially in those derived from the ideal crusader–, but also owing to some significant iconographic features of the altarpiece: the outstanding violence of the Battle of El Puig, the characterization of the others and the dramatic tone of the saint's torments based on some legends that connected with popular culture.

With these evidences, the purpose of displaying these images might be guessed. The combat against the Muslims and the martyr's victory over his Saracened torturers could become the embodiment of the Christian beholders' desire of vengeance toward Berbers and mudejars. The conquest of Valencia –the past– was thus incorporated into and synchronized with the present. In this sense, the images of the altarpiece were contributing to the updating of the ideal crusader. They were a recreation and, at the same time, a new scene in which the spectators could rekindle the war against the Saracen. The reception of the altarpiece hence concurs with how time was conceived in medieval visual culture: the sensitivity toward images was based on a thorough reflection which mixed past, present and future.

Chapter 3 studies the memory of Jaume I in relation to his work as a legislator. It examines the illustrations in legal codices, such as those represented in the manuscripts preserved in the Municipal Historical Archive of Valencia, in the Archive of the Cathedral of Valencia, in the Municipal Archive of Alzira and in the Valencian Library Nicolau Primitiu. Except that of the Cathedral, all of them were luxury compendiums and were intended to be preserved in archives or rooms of municipal government buildings. Their figurative particularities showed that the memory of the king as a legislator was singular. The same chapter also studies an unpublished parliament meeting –*procés de corts*. With the presence of King Martí I and Queen Maria de Luna, the parliament celebrated the oath of the firstborn son as heir. Before the oath, the municipal government exhibited the ancient privileges of Jaume I as a gesture that encouraged the king to enforce the legislation.

Just like the facet as a warrior, that as a legislator was the most remembered and commemorated in the 14th and 15th centuries. The institutions recalled the rights granted by Jaume I so as to ensure that they were respected. The municipal government of Valencia had a lot of reasons to remember this facet of the monarch. The work of Jaume I in the field of law was commendable. The *Furs*, originally promulgated as *Costum* in 1238 and sworn in a parliamentary assembly in 1261, laid the legal unity of the kingdom of Valencia. Jaume I established a regime with a differentiated status and with its particular civil rights: the privileges. The memory of these events was remembered through ceremonies and illustrations represented in legal manuscripts.

The juridical image of royalty was a concept defined by the visual arts. The prince was portrayed by means of standard images: judge or legislator, among others. The depictions of the king were represented in municipal constitutions. The illuminated manuscript had a special status. The illumination and its preservation suggest that they were precious objects. These codices were kept in the archives of the City Hall and were considered as “treasures” of the city, that is, encyclopaedic works that had to be preserved. They were luxurious compilations that were decorated with rubrics, ornaments and/or miniatures and were bound with parchment sheets and wooden covers.

In Valencia there were two types: the *furs* and the *privilegis*. Both constituted the legislative corpus of the city and the kingdom which since the time of Jaume I had been modified and expanded. The municipal government was the institution that often commissioned them to be kept in the court of the justice officials or, above all, in the City Hall either in the archive or in the *Racional*'s room. It was important for the executive

and judicial bodies to keep sumptuous legal codices because these copies were more resistant to the passage of time and, moreover, because they served as model manuscripts since they were revised by legal professionals.

Only four illustrated legislative manuscripts of the *furs* and *privilegis* have survived to the present day. First, we pay attention to two of them: on the one hand, the *Fori te privilegia Valentiae*, preserved in the Archive of the Cathedral of Valencia (ms. 146), contain the legal norms and donations approved and granted by Jaume I and his successors up to 1301. They are dated between 1301 and 1341. On the other hand, the *Furs de la ciutat e regne de Valencia*, preserved in the Municipal Historical Archive of Valencia (sign. 1), contain the legal order of Jaume I and that promulgated by other kings up to 1329. Both, as a version of luxury legal norms, are decorated with borders and illuminated initials with royal figures. Each of these figures heads the initial of the prologue of the *furs* as the personification of the one who had promulgated the legislation, since the use of the image of the monarch emphasized the authentic character of the law.

The royal miniatures showed a special facet of the Monarchy. The initial of the first folio in *Fori te privilegia Valentiae* depicts Jaume I kneeling in prayer to God. The miniature rather than symbolizing the piety of the monarch, showed that the king's legislative power comes from the divinity because he was the vicar of God on Earth. It is confirmed by the fact that the image takes part of the visual tradition of the Exodus scene in which God gives the tablets of the Law to Moses.

The image of God is also represented in the *Furs de la ciutat e del regne*. In this case, it is not Jaume I who is the protagonist of the scene; King Jaume, like the rest of the royal figurations of the manuscript, is represented in the initial of the beginning of the laws that he approved by means of a stereotyped iconography, that of the king in majesty. In the border of folio 113 it is Alfonso IV who receives the juridical compilation from God, who, at the same time, blesses him. Once again, the notion of the divine origin of the law is seen through a typified image. For the city of Valencia it was important to reaffirm the fact that God represented the ultimate authority of power because, if the divine origin of royal power was admitted, the sacralising character of the law was highlighted.

In sum, the decoration of the *Fori te privilegia Valentiae* and the *Furs de la ciutat e del regne* not only turned them into sumptuous codices, but also highlighted a certain conception of the Monarchy in relation to Law. However, we should take into account that the relationship between the monarch and the city was not always based on the laws. Certain kings emphasized their superior power. That is why the municipal elites were

defenders of a relationship based on pactism. It is in this context that the images make sense. The choice of the scenes, even if it was automatic because there were standardized iconographies, highlighted the divine origin of the king's legislative power. The will of the municipal government to respect the constitutions found a point of support in the fact that the laws were almost sacred.

The illumination of the Book of Privileges of the Municipal Archive of Alzira (cod. esp. 0.0-3) also shows the specific memory of Jaume I. The manuscript is a compilation of royal privileges. The six initials illuminated with royal figures correspond to the kings from Jaume I I to Pere IV. Written around 1380 and attributed to Domingo Crespí, the manuscript shows most of the monarchs with attributes and gestures typical of judicial action: seated in majesty on a setial, with their legs crossed and the finger raised. Two characterizations are different, that of Jaume I and that of Pere IV. The peculiarity of the Pere IV miniature has been explained in relation to what the attached privilege says about the prohibition to export paper. On the other hand, the image of Jaume I cannot be justified by the accompanying text. The king is represented as David the musician, an extraordinary characterization. The miniaturist created a hybrid image despite the fact that the matching of the attributes of the two characters was singular. It is also wearing the scepter with the fleur-de-lis.

The comparison between a medieval ruler and the monarch of Israel and Judah was intended to exalt the figure of the former as king of the chosen people. However, the iconography of David the musician is not recorded in any medieval juridical manuscript. There is no doubt: that the miniature was exceptional in a legal codex and that it transposed the identity of a king from the Holy Scriptures corroborates the pre-eminence of the memory of Jaume I as legislator with regards to his successors. Moreover, the transposition of the identity was due to the fact that the Conqueror was the first king to grant such privileges just as King David composed the psalms for prayer.

Another illustrated legal manuscript that highlights the image of Jaume I I is the *Aureum opus*, an impeccable edition of the privileges of the city and kingdom of Valencia prepared by Lluís Alanyà and already printed by Diego de Gumiel in 1515. After the title page with the coat of arms of Valencia and the index of documents, there is the woodcut of the king, represented as a warrior, on horseback, with cloak, sword and the winged dragon on his helmet. The illustration precedes the transcription of the history of the conquest of Valencia. The image that has prevailed is that of the monarch as a founding hero and fighter of Islam. Below the woodcut, the text confirms that.

The commissioning of the *Aureum opus* already implied a certain political will and it is ratified by this exceptional dimension of the royal image. With the dedication to the jurors of Valencia and the glory of the city, the work was printed a few months before the death of Ferdinand the Catholic and the extinction of the dynasty of the Crown of Aragon; therefore, the memory of Jaume I was more necessary than ever. The recall of the conquest underlined the historical specificity of the city and the privileges from the very times of the Christian re-foundation had to be kept intact.

The parliament meetings of Martin the Humane in Valencia proves that the memory of the Conqueror was fundamental when the city government wanted to preserve its political interests. In 1402 the *Corts* were celebrated in the Cathedral of Valencia. That session contemplated the oath of the firstborn. King Martí I presided the ceremony. Queen Maria de Luna, well dressed and seated on a setial that was placed on a catafalque, represented Martí the Younger, her son who the city would recognize as successor to the Crown.

Before the oath, the *jurat* Joan Mercader exhibited the Jaume I's *furs*. The book was a sumptuous legal manuscript, which still retained the bull, a symbol of the authenticity of the laws. Mercader then opened the codex to show three privileges that the king should respect. Thus, María de Luna, representing Martí el Jove, should swear the privileges before the oath. After these, Marti the Younger would receive the sacrament of fidelity from the city.

Thus, this chapter highlights that both the textual and iconographic tradition contained the pragmatic use of Jaume I's memory. The king could become a shield and a claim when it was brought up to prevent external interference of power. The most obvious case of appreciation and practical use is the one just described, the display of the *furs* before the oath of Martí the Younger as heir.

Chapter 4 examines artworks, material objects and commemorations at the Cathedral of Valencia. On the one hand, it studies the involvement of Bishop Hug de Llupià (1397-1427) in the promotion of the *Liber instrumentorum* (Archive of the Cathedral of Valencia, ms. 162) and in the exhibition of king's weapons –the shield, spur and the bridle– at the main chapel of the Cathedral. On the other hand, it looks over the historiography about the icon of the *Mare de Déu de la Seu*. This part proposes a discussion on the association of the icon with Jaume I by analysing iconographic features, medieval accounts, and the opinions of scholars and historians from the 18th to the 20th centuries.

Hug de Llupià was involved in the revitalization of the king's memory when he approved, in 1416, the donation of the arms of the Conqueror by Joan de Pertusa. From then until 1936 these weapons were in the main chapel of the cathedral of Valencia. From 1939 to date they are exhibited in the Municipal Historical Museum of Valencia. In the Middle Ages the arms were the shield, the spur and the bridle of the horse. It is questionable whether these objects really belonged to the monarch or even if they date from the beginning of the 14th century, given that the main chapel was burned down in 1469. Although it is not a proven fact, at least since the beginning of the 15th century, the community believed that they really belonged to Jaume I. It was attested by a tablet that was under the arms.

As the tablet also asserts, the chapter and the bishop of Valencia prayed annually for Joan de Pertusa on the same day that they prayed for Jaume I. That date, July 27, was the day in which the Conqueror passed away. From 1416 onwards, the commemoration of the Conqueror's death was exclusive to the Cathedral and the celebration could be supported by material objects that underlined the relevance of the institution. The donation reinforced the appropriation of the memory of Jaume I by the See –“*ad perpetuam rei te gloriosam tanti fidelissimi regis et domini memoriam*”– because the arms were the instruments that represented the famous deeds of the monarch –“*gesta magnifica por mundum resonante universum*”–, who was remembered as a fighter of the sect of Mohammed who took the city and the kingdom of Valencia: “*ab infidelium sarracenorum crucis inimicorum manibus*”.

The king's arms hung from one of the pillars of the main chapel, one of the focal points of the temple. This setting gave the weapons a mnemonic capacity: an active role to the objects of the king and thus strengthened the monarch's memory. The exhibition of King Jaume I's weapons at Cathedral presbytery conveyed an exaltation of the king in the preeminent spatial location.

The frequency with which the memory of the monarch was activated through the trophy of the conquest can be imagined by the possible glances that canons and other clerics and faithful would direct towards that pillar of the presbytery during the development of the usual liturgies and ceremonies, such as the oath of the municipal magistracies, as well as of the most singular celebrations, such as the royal obsequies, the oath of the *furs* by the monarchs or the exhibition of the fifty-four relics that Pope Borgia Calixtus III granted to the See in 1458. The effectiveness of the remembrance must also have been confirmed during the festivities of the 9 October and Sant Jordi, specifically

when the sermon was pronounced inside the cathedral. The sermon took place in the *trona del sermó*, the pulpit that stood near to the king's arms. To prepare the speech, the preacher certain librettos where the conquest of Valencia was narrated and different versions of the *Llibre dels feits*.

With these mnemonic parameters, it would be plausible to think that the king was more than a wordly monarch. The promotion of Jaume I through his arms coincided with the desire to create a local saintliness based on the legend of the reconquest which had a great diffusion among the people.

The relationship between the bishop Hug de Llupià and Jaume I is not particular to the collocation of the king's arms in the main chapel. A miniature of the *Liber instrumentorum* showed the effigy of the monarch. This illuminated cartulary belongs to Hug de Llupià. It is a compendium of documents that proves donations to the chapter and the See of Valencia. A notable part of the total was granted by Jaume I. The rubric of the frontispiece (fol. 6r) confirms that the first documents are endowments of the monarch: "*Liber insturmentorum [sic] omnium episcopi et Ecclesie Valentine et primo instrumentum quod dominus rex promisit dotare Ecclesiam et partem terre dare illem qui se attingerent ad subsidium eius*". The king is represented in this miniature at the center of the composition, kneeling in front of the Mother of God as a supplicant and identified by the royal colors of the surcoat and by the crown at the top of the helmet. At his side, the bishop of Valencia, Hug de Llupià, heads a group of ecclesiastics.

The promoter of the *Liber instrumentorum* was the bishop Hug de Llupià. There are two figures that show that: his eloquent effigy in the scene that precedes the text and his heraldic coat of arms in the lower part of the border, assembled a staff with veil and quartered with gules crosses in gold and lilies in azure. In the illuminated manuscripts commissioned by bishops of the late medieval Crown of Aragon, it was common for the prelates to be represented by their effigy or personal insignia. The bishop self-representation, then, could reveal the interests and devotions of the promoters by means of a symbolic iconographic content. Thus, it is probable that it happened in the case we are dealing with.

In the miniature of the 6th folio of the *Liber instrumentorum* Hug de Llupià is represented neat to Jaume I, heading the documents granted by the king. The inclusion of the monarch in a prominent position in the scene was understood by the relevance he had acquired as founder and legislator of the kingdom of Valencia and, more specifically, as the king who endowed the See with the documents contained in the same codex. Thus,

the royal presence is an appeal to the monarch's successors and other institutions to follow his example and respect the documents previously granted by him.

In addition, certain biographical data of the prelate prove that Hug de Llupià maintained a relationship with the monarchy. When he was bishop of Tortosa, in 1388, he instituted the feast of the Immaculate Conception, a dogma especially supported by the kings of the Crown of Aragon. He was part of the embassy that, following the death of John I, went to Sicily to ask Martí the Humane for his return to the peninsular kingdoms. And he arranged and starred in the act of appointment of Martin I as canon of the See of Valencia in 1410. The contacts with the monarchy may even have been closer, because Hug's brother, Captain Ramon de Llupià, was *camarleng* and advisor of Martí I, and also because we know that the bishop wrote a letter to the queen dowager of Martin the Humane to request certain relics. In short, the inclusion of the king in the scene of our manuscript was also explained from a personal point of view.

In the miniature, Hug de Llupià stands out in a remarkable way for his large dimensions and for a face that seems to be individualized in the details of the wrinkles, especially when compared to those of the rest of the characters in the scene. He is shown well attired, with a pluvial cloak, and his companions hold the attributes of his ecclesiastical rank: the mitre and the crosier, partially blurred. This depiction gave prestige to Hug de Llupià. The memory of the bishop was linked to the figure of Jaume I.

In the image, the ecclesiastics who wear chasubles and are tonsured dress as it was ordered by the synods of Hug de Llupià: with round and narrow cuffs, and short and also narrow collars; that is, honestly, respecting the norms of the decorum of the Church. The arrangement of the ecclesiastical arm behind the figures of the bishop and the king helps to create an atmosphere similar to the staging of a liturgical ceremony. With this solemn atmosphere, something is happening on the scene. It is plausible to think that those individuals are witnessing an epiphany of the Virgin with the infant Jesus. The Virgin Mary appears seated on a throne with pinnacles and canopy. This is a prototypical image of the Virgin in the nave of a Gothic temple. The Son of God, standing in her womb, blesses the attendants. Considering that the image of the Virgin Mary is that of a Virgin-Church, the scene, as a whole, represents the symbolic exaltation of the mystery of the Church. This is corroborated by the phylactery that Hug de Llupià holds in his hands, since he invites us to venerate her.

The epiphany of the Virgin was perhaps also significant in another sense. The scene would show Hug de Llupià's devotion to the Immaculate Conception, a dogma that aroused great controversy at the end of the 14th century, and which was still being discussed during the first third of the 15th century. What should be emphasized is that Hug de Llupià lived through the most controversial period of the debate on the conception of Mary. As mentioned above, he chose to position himself in the dispute by establishing the feast of the Immaculate Conception in Tortosa in 1388. To demonstrate that the immaculist message had an impact on the miniature there is no iconographic evidence other than what we have already described. We do not even find a painted phrase referring to the dogmatic definition, as it is represented in other images that participated in this doctrine. However, the little iconographic evidence is not a determining factor because, in the first half of the 15th century, the image of the Immaculate Conception had not yet been conventionalized; and that is why a great variety of formulas of expression were used to allude to the concept.

With these data, it can hardly be assured that the miniature of the *Liber instrumentorum* was a sample of the devotion to the Immaculate Conception. However, one of the seals of Hug de Llupià helps to confirm that the representations of the Virgin Mary derived from the desire to emphasize the purity of Mary. The seal in question is preserved in the archives of the collegiate church of Xàtiva hanging from a document issued by Hug de Llupià's chancellery. On red wax the scene of the Annunciation is represented, partially fragmented and surrounded by the inscription of the bishop's title. The Virgin, with her palm open, receives the news from the angel Gabriel in an unexpected way. The New Testament scene already alludes to the preservation immune from all original guilt, but two elements emphasize it: the phylactery held by the angel with the words of St. Luke's Gospel and the lily in the jar that separates the two figures, insinuating chastity and purity. In the lower part, Hug de Llupià, with mitre and crosier and flanked on both sides by his insignia, looks at the scene as a supplicant.

Taking into account this image and the public positioning of the bishop in favor of the Immaculate Conception, it is plausible to suspect that these works were interpreted from the context in which the polemic on the dogma of the Immaculate Conception arose. From this point of view, the *Liber instrumentorum* met in a miniature two of the political intentions of Hug de Llupià: the defense of the Immaculate Conception and the exaltation of Jaume I.

Another artwork that possibly recalled the King Jaume I was the icon of the *Mare de Déu de la Seu* –Our Lady of the See. The dating of the icon by means of stylistic characteristics is only speculative. What about the iconography? Our Lady of the See is an *hodegetria aristerokratousa*, that is, an icon of the Virgin depicted half-length holding the Child with the left arm –*αριστερά*– and with the right one leads the way. It imitates the archetype which was kept in the monastery of Hodegon in Constantinople and was widely disseminated in the twelfth and thirteenth centuries because of the function that the image developed as a defender of the capital of the empire. With the exception of the book that holds the Child, the gestures, the corporal position and the attributes of the Our Lady of the See coincide with those represented by certain *aristerokratousa* icons of the 12th century. The inclination of the Virgin Mary’s cape, the direction of the gazes of the two celestial figures, the way in which Jesus Christ is seated and the arrangement of the folds of the *maphorion* are common figurative features of this variant of *hodegetria* produced especially in Italy. These icons appealed to the faithful and incited to spiritual retreat through a foreground and a severe and melancholic gaze of the Virgin that anticipated the future of the Son. Thus, the iconographic similarities between the *hodegetria* of the same century are numerous and incite to position on the moment in which the Virgin Mary of the See was finished. In this sense, it is possible to establish the relationship of our icon with King Jaume I, although it is not entirely conclusive due to the fact that the image could have arrived in Valencia after its elaboration.

Marco Antonio Orellana, Pasqual Esclapés, Josef Teixidor, Vicent Boix, Josep Sanchis Sivera and Francisco Almarche made brief descriptions of Our Lady of the See. First of all, some of them agree in noticing some golden letters that were placed under the icon: “*Obtulit huic urbi post barbara colle subacta. Hanc Primam Sacrae Virginis effigiem rex super insignis Regumque norma Jacobus. Mente reverenti propice quisquis ades*”. The phrase states that this effigy of the Virgin Mary was given by King Jaume I after he had defeated the barbarians and it exhorts reverence for it. Although it was not unusual that in the frame or in the pictorial field of the icons of the twentieth century the act of donation of the object was made explicit, we do not know if the phrase dates from this century. However, we can be sure that the message could be read before 1505, the year in which Alonso de Proaza gave an account of these verses in the speech *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*.

Certainly, the singular conception of the icon derived from its appearance. It possessed the status of a relic image as an ancient vestige that legitimized the cult. Throughout the

14th and 15th centuries it must have become a very particular image, far from the visual culture of its time due to stylistic and iconographic forms that were shared only by a few icons exhibited in certain temples of the city, such as the Virgin of Montolivet, the one in the St Agustin Church or the one in the Royal Monastery of the Holy Trinity. The archaic and orientaling tone gave them a visual mnemonic capacity that evoked a remote Christian past, contemporary or prior to the time of the Christian conquest.

Chapter 5 analyses images in two different locations: Brotherhood of St James and monasteries of St Vincent and El Puig. It was argued that throughout the 14th and 15th centuries the founder of the Brotherhood of St James was Jaume I. This idea was a fiction of which we do not know if society was aware of it. The confraternity was constituted during the reign of the Conqueror, in 1246, however, Jaume I was not the founder. In any case, the liturgical ceremonies and the arts commemorated this invented fact through rhetorical strategies. Two spaces managed by the religious association guarded and renewed the royal memory: the St James chapel at the Cathedral of Valencia and the Brotherhood's house.

The Brotherhood's house was built in 1283 –or shortly before– where the Convent de la Puritat is placed today. It was a significant building because the local oligarchy often used it as a meeting space. Sessions of the municipal government, the Generalitat Valenciana, and the administration at the time of the Germanías were congregated there. Among the images on display in the Brotherhood's house were depictions of Jaume I: an effigy in the hall and a mural painting in the church.

It is not easy to guess where the painting of the effigy was located from the expression in an archival document: “in front of the entrance to the hall”. The entrance to the hall was, in fact, the access to the house from the street. The royal image could be depicted in the vestibule, inside the house, in this sense the pedestrian would see the image only when entering. It also could be represented in front of this area and, therefore, it would be located in the street, on the wall in front of the entrance. A third option is plausible: the effigy could be depicted on the façade of the Brotherhood's house. Anyway, the image of Jaume I at the entrance of the house highlighted the double dedication of the brotherhood: the saint and the king.

A mural was painted by Antoni Cabanes, member of the Brotherhood of St James, in 1507. The painter carried out a part of the pictorial renovation of the Brotherhood's church for 100 pounds. A project had already been proposed the year before, but Cabanes was in charge of an iconographic cycle. In front of the Presentation in the temple of the

Virgin Mary and the Visitation, he had to paint the Transfiguration, the mother of Saint John and Saint James with Jesus Christ, the burial of the body of Saint James and, finally, the institution of the brotherhood by Jaume I with the presence of the prior, the stewards and the brothers. The representation of this scene made the legendary story of the foundation of the association become true by acquiring a visual appearance, but, above all, by relating it to the passages of the Gospels because, in this way, it was as plausible as the sacred story. No one could doubt the episode of the monarchical institution of the brotherhood that appealed to the individuals by identifying them with the characters represented around the Conqueror.

The archival documents of the brotherhood are clearer when they give news of other artworks that depicted the patron saint. In the church and sacristy, silk cloths, velvet altar frontals, silver statues and other instruments depicting St James were displayed and used during the burial ceremonies. The most common image was that of St James as a pilgrim with the attributes: the hat, the book and the shell. It is possible to suggest that the image of St James became, by onomastic analogy, a media to remember Jaume I. In the Middle Ages there was a paradigm about the identification of a saint with a particular king even through the visual arts. In addition, the devotional ambivalence of the religious image of the saint was fostered by the double invocation of the corporation: the synecdoche was proposed in the ceremonies in which Jaume I was remembered and which were celebrated before the altars dedicated to St James where Jacobean images were on display.

The members of the brotherhood also paid attention to decorate the chapel of St James at the Cathedral with images that indicated their religious patronage and, at the same time, alluded to the monarch. At least this was the case of certain liturgies that took place annually. The *siti de Sant Gregori*, a liturgical commemoration which consisted in a procession that paraded from the Brotherhood's house to the altar of the chapel, where magnificent altarpieces were exhibited under the invocation of the apostle St James. A requiem mass was celebrated for the soul of Jaume I, for the soul of the bishops of Valencia and for the souls of the brothers. The feast, then, was symptomatic of a cult of Jaume I reached through the apostle.

It should be pointed out that the chapel was a space of Christian memory of the re-foundation of the city. There it was supposedly celebrated the first mass after the conquest by Jaume I. Indeed, the chapel was the first building of the new cathedral, whose structure started to build in 1262, as it is recalled by an inscription. Thus, the significant mnemonic values of that space brought back memories of the reign of Jaume I the Conqueror.

In sum, the Brotherhood of St James exhibited its double invocation through visual strategies that echoed the legend of the foundation of Jaume I. In addition to the figurative direct allusion, certain liturgies that were solemnized in the cathedral chapel and in the Brotherhood's house showed that a cult of the king was achieved through the apostle James. Such promotion of the image of Jaume I was unique in Valencia and should have favored the consolidation of the social prestige of the religious corporation.

In another vein, the link between Jaume I's time and the origins of Christianity in Valencia was confirmed by the erection of monastic complexes of St Vincent *de la Roqueta* and St Mary of El Puig. Located outside the walls of the city of Valencia, the monumental complex of La Roqueta –church, monastery and hospital– commemorated the place where the body of Saint Vincent, the deacon of Huesca martyred in the time of Diocletian, was buried. Inside the complex, at the entrance of the hospital, there was an image of Jaume I. The chronicler and preacher Gaspar Escolano inform about this representation of the king in the first part of the *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, published in 1610. Escolano said that in front of the hospital was the image of Jaume I “so natural, and set on such fine materials, that with nearly four hundred years that it was painted and being subject to the dust and mud of the royal road, retains its beauty and integrity as if it fell then from the brush”.

Josef Rodriguez in his work *Biblioteca valentina y catálogo de los insignes escritores naturales de la ciudad y del reyno de Valencia*, written around the decade of 1670, reproduced what Escolano said and he added that: “the same thing happens in other portraits of him, that we have in houses of the city and the kingdom, and in different locations”.

Escolano's quotation and the comments by Rodríguez provide us information about a figurative representation of the king. It is not easy to establish its date. The manuscript of the *Décadas* was finished in 1610 and the author affirms that the image of the Conqueror is about four hundred years old; therefore, it is associated with the reign of Jaume I. Escolano and Rodriguez were not connoisseurs; and it must be emphasized that the number of years proposed is made in a non-specific way. In any case, it is not necessary to discard the dating of the image in the chronology that has been established in our study, between the 14th century and the first half of the 16th century. On the other hand, as for the medium in which the effigy of the king was represented, two options can be discussed based on the reference to the quality of the materials in which it was painted: that it was a table painting or a fresco painting. The use of the verb *pintó* by Escolano and the last

fragment of the argument “*como si cayera entonces del pincel*” doesn’t shed light on the discussion.

In any case, the image of Jaume I was the representation of a donor: on the door of the hospital of St Vincent *de la Roqueta* was commemorated the king’s will: he contributed to the construction of the monastery and made donations in order to improve the lives of poor and sick people. Among the donations stipulated by the king in the testamentary codicil of 1276 are those that benefit the guests of the house with an altar –so as to the sick people could see the mass–, with material goods of the hospital and with the furniture and pieces of the bedroom of the monarch. Whether it was made towards the end of the 13th century or at some point in the following two centuries, the effigy of the monarch was visible to everyone approaching from the city or along the royal road –the St Vincent road, the ancient Via Augusta–, the main route of communication with the towns and regions of the south, embellished with porticoed residences. The monastic complex, moreover, was a place that, despite its location outside the walls, was destined to survive in the urban memory. On the one hand, because of the festivities that solemnized it, such as that of October 9, or the annual celebrations of St. Vincent’s Day with donations to the poor and a banquet in the chapel of the church’s brotherhood. On the other hand, because it was a monarchical patronage, where members of the royalty celebrated obsequies, kept relics or exhibited their reliquaries, such as those of Martí the Humane.

The monarch had shown devotion to Saint Vincent during the conquest and, when the city capitulated, he paid homage to him with a monumental ensemble, in which his memory would survive through a visual representation. In this way, the figure of the king was introduced into the narrative of sacred history as a key piece in the process of the restoration of Christianity. The access to the hospital, therefore, symbolically and monumentally assumed the triumph of the memory of Jaume I.

The monastery of St Mary of El Puig also contributed to spread the idea of Jaume I as the architect of the symbolic restoration because an icon was supposedly found there after the Christian conquest. Chronicles narrated that the stone bas-relief of the Virgin of Puig was unearthed near the church of the monastery. It was Pere Antonio Beuter who tells in detail the story of the discovery in the monarch’s time. According to the preacher and chronicler of the city of Valencia, the Christians, after taking the castle of Puig and before the battle against the army of Zayyan, began to dig in the hill where some lights descended from the sky. While digging, they unearthed the walls of a temple and, under a bell, discovered a bas-relief of the Virgin. The icon had been buried by a community of friars

before the Muslims gathered: “the people understood that in the time of the Goths, before the Moors entered Spain, there was a congregation of religious there”.

Although today there is an architectural structure under the ground, Beuter’s account should be taken with great reserve because it is not contrasted with any source. Furthermore, Beuter, who exaggeratedly magnifies the facts of the conquest, was not practicing the profession of history as the discipline understands it today. The truth is that there is only documentary evidence of the image in the 14th and 15th centuries: in an inventory of the monastery church dated 1362, in the bull issued by Benedict XIII in 1407 that declares that sanctuary as a place of pilgrimage, and in the enumeration of possessions made by the friar Nadal Gaver in 1448. The three witnesses certify the existence and the cult of this icon, but do not prove that the discovery was made in the reign of Jaume I.

From the Middle Ages to the present day there are people who believe that the relief of the Virgin Mary preserved in the church of the monastery of Puig is that of the Beuter’s chronicle; the one that was buried before the arrival of the Moors. It is necessary to be suspicious of this argument, especially because it seems to be created *ad hoc* to link with the discourse of legitimization of the medieval holy war. First of all, it is worth remembering that the image was destroyed between 1936 and 1939, during the Civil War. In the event of the fact that after the war most of the fragments of the piece were reunited, the icon would have undergone a process of recomposition and the appearance that it offers today would not be the same. In addition, the iconography and style of the work, already studied by Daniel Benito and Amadeo Serra, reinforce our doubts. The image is an Italianized variant of the Byzantine Theotokos Aniketos. Examples of its prototype can be found in the Mediterranean context between the 12th and 14th centuries. The same figurative features represent the icons preserved in the Zeno Chapel of the Basilica of St Marco in Venice, in the Diocesan Museum of Ancona –coming from the Cathedral of St Cyril– and in the Museum of Mallorca. In short, it must be categorically ruled out that the stone relief of the Virgin of Puig was produced before the settlement of the Muslims in the Iberian Peninsula.

Anyway, was the work taken to the monastic complex during the reign of Jaume I? Or was it taken later? The fragment of the *Llibre dels feits* in which Jaume I swears not to leave Valencia until its conquest is not conclusive. Otherwise, if one accepts the plausible Italian origin of the piece, there is the possibility that the icon was taken by a member of the Llàuria lineage, at the beginning of the 14th century, after the death of Admiral Roger

de Llàuria and as a visual complement to the great reform and expansion of the monastery's dependencies. Whatever it was, what mattered during the late Middle Ages was not the true history of the piece, but the story was spread in the society. It was believed what Beuter announced: that the icon had been discovered after the Christians settled in the castle of El Puig. An archival document dated in 1448 is clear in this sense: "Item, in the corner of the altarpiece, an image of the Virgin, made of stone, which is said that it was found here in Puig, during the conquest of this land".

The story of the discovery of the icon favored the monastic institution and specifically the church as a place of pilgrimage, but, at the same time, it represented a providential fact that intervened in the memory of the conquest. The Virgin of Puig, elaborated by "*angelicis manibus*", pointed out the pertinence of the land to Christianity and its discovery confirmed the divine approval of the occupation of the territory. King Jaume I was a primordial individual in God's plan, the one who headed the expansion of the true religion in that land.

Hence, the monastery of St Mary of El Puig was a space in which the conquest was recalled since the reign of Jaume I. The two sacred figures that took part in the battle of El Puig were worshipped there: the Virgin, through the same dedication of the monastery materialized in images and commemorated in liturgies; and Saint George, in the chapel dedicated to the saintly knight, located near the monumental complex. In addition, the general of that decisive battle, Bernat Guillem de Entença was buried in the monastery church. Not in vain, the members of the lineage of this general, Robert and Margarita de Llàuria-Entença, also decided to bury themselves in the church. In fact, they promoted the great renovation and expansion of the monastic complex. Custodian of the memory of the conquest and seat of the icon, the monarchs of the Crown of Aragon, starting with Jaume I, made donations to the monastery, commissioned works and often visited him to commend themselves to the Virgin.

Chapter 6 focuses on the architecture and urbanism. It examines the way in which certain urban landscape became part of the Christian identity. The process was gradual and should have begun during the monumental colonization of a landscape that had been belonged to the Muslims for centuries. From the end of the 14th century, architecture was already a motif of identity and the idea of Jaume I was involved in this type of remembrance, as can be seen in several written testimonies and, mainly, in the chronicles of Pere Antoni Beuter, who proposed a type of literary archaeology of the Christian

conquest, searching for the traces of the king and his troops in spaces and monuments of the city.

During the reign of Jaume I, the new buildings and monuments in the Christian kingdom of Valencia aligned its aesthetical forms to the colonization process. At the same time that the Christian emigration increased and the Islamic population was exploited, the colonists projected new urban plans, established other road networks and erected buildings or modified the existing ones under the guidelines of the Christian regime. This change did not entail a general plan and, moreover, it was gradual; at the end of the 14th century the Islamic imprint in the city of Valencia was still very present. Although the process was slow, the reign of Jaume I became the starting point, the time when a new face of the city and the kingdom began to be revealed. It was conceived in an open and unintentional dialogue with the Islamic legacy, but this dialogue was short-lived because in that territory an urban and architectural transformation would suppress the memory of the Islamic past.

During the initial Christian establishment, the new buildings entailed the spirit of the “semi-permanent crusade” in which the colonists of the kingdom of Valencia were immersed. The architectural colonization project did not respond to a general plan; it extended beyond the reign of Jaume I and was projected by many sectors of society. However, it had an unquestionable impulse in the time of the monarch, who was involved from the beginning.

These new constructions of the kingdom were part of the daily routine of its inhabitants, as well as merchants, sailors and other visitors. In the network of communications oriented towards the fertile plains and the coast a commercial route was configured through the towns of Sant Mateu, Cabanes, Vila-real, Morvedre, Valencia, Algemesí, Montaverner, Alcoi and Xixona. The road dynamized the population centers, articulating the territory and promoting the economy. And the coastline had a definite image for the eyes of maritime travellers: the written or mapped portolanos of the second half of the 13th century and the first half of the 14th century indicated port enclaves where castles or shrines dedicated to the Mother of God were erected. It was not in vain that legends were associated to these sanctuaries about cult images –the Crucifix of Valencia and the sculpted virgins of Peníscola, El Puig and Cullera. They justified the presence of Christianity in that land.

In the 14th and 15th centuries architectural change became a daily reality for those who lived this scenario day by day. In the city of Valencia, the municipal government

was the institution in charge of this physical transformation of space in which the concept of “beauty” –referring to the aesthetical quality, but also to the functionality of the construction– became an antonym with regard to the features of Islamic urban planning. The *jurats* paid the reconstruction of the city walls, the reform of parish churches and monastic complexes, the promotion of buildings –such as St John del Mercat, bridges or shipyards– and the remodelling of the surrounding framework of buildings such as the portals of the city and the Consolat de Mar and the Llotja. The involvement of the *Consell municipal* took place when the urban landscape acquired its own character becoming a defined image that connected with the identity of civil society.

It can be deduced from the statements that the councillors made in the context of discussions about these projects. The construction of temples and convents were a source of civic pride –“in honor of the service of the city”– and the decisions had to take into account that the opulent image of the city could not be harmed, as happened in the initial rejection of the proposal to open the *Trench Street*. And it was not only the *Consell* that was aware of it, the Monarchy and the Church knew that architecture took part of the urban identity. During the erection of the *Micalet*, Bishop Jaume of Aragon asked for permission to Pere the Ceremonious. The king made clear that the work was done “*pro necessitate et decore dicte ecclesie et pro dicto civitatis honore*”.

We believe that this proclamation of the city’s honor through monuments can not only be seen in written testimonies. The visual arts also showed it. At the end of the 15th century, paintings, engravings and sculptures began to establish a physiognomy of the city with recognizable urban elements. A carving on 1499 edition of the *Regiment de la cosa pública*, the Serrans towers are flanked by the jurors of Valencia, the friar Francesc Eiximenis, the angel and two mace-bearers. However, the most eloquent work in this sense is the carving preserved in the Hispanic Society, which can be dated to the end of the 15th or the beginning of the 16th century. It shows a view of Valencia that synthesizes the capacity of the two-dimensional medium to represent the city’s significant monuments. The artist selected some constructions: the wall with portals, the churches, some residences and the cathedral. Among the portals, one can observe those of Quart or Nou, Serrans and perhaps the Trinitat. The intramural buildings that stand out are the bell towers and the lateral walls with buttresses of some churches, as well as the dome and the *Micalet*, in the center of the composition. A similar selection of buildings, including the complex of St Vincent *de la Roqueta*, was made in the view of the city on folio 54v of

the *Primera parte de la Corónica general de toda España, y especialmente del Reino de Valencia*: an engraving published in the 1546, 1563 and 1604 editions.

The constructions represented in these works were those that struck the viewer for their monumental beauty and for emerging imposingly in the urban landscape. It should not be forgotten that, as magnificent elements of urban planning, they played a fundamental role in solemnizations and civic spectacles. The Serrans gates were the scene par excellence of the royal entrances. And, during the 9 October feast, on the *Micalet* and on the cathedral dome, it was projected light through the windows, built bonfires and thrown thunders. In short, the customs associated with these architectures and the declarations of government institutions about the buildings and artistic sights of Valencia revealed a sense of identity in relation to the urban landscape.

In the 14th and 15th centuries, the magnificent buildings of the city of Valencia were part of the urban identity. The images and the agreements on the construction of their factories corroborate it, but also the fact that the architectures were part of the daily life of the community and were especially experienced in solemnizations, such as parliament sessions, the oath of municipal officers, royal entries or processional feasts. From this point of view, we should ask ourselves what was the historical narrative attributed to the urban landscape and if it went back to the time of the conquest of Jaume I.

To begin with, Jaume I was associated with the erection of churches or the consecration of mosques not only in the kingdom of Valencia, but also in other territories that the king conquered. Pere Tomic in his work *Històries e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya* summarized it with the expression “he grew his kingdoms and lands in the Christian faith one thousand two hundred churches”. In the *Aureum opus* an exorbitant amount is indicated under the illustration of Jaume I on horseback: “*duobus ibidem edicularum milibus quas sarraceni mezquitas appellant in ecclesias catholice venerationis conversis et cristiano nomini restitutis*”. Francisco del Vayo, in the *Historia de Xérica* also exaggerates the amount: “eleven thousand and more churches were consecrated”.

Beuter tells that the attitude of Jaume I was categorical with respect to the Islamic legacy: the king himself destroyed the old mosque aljama of Valencia and participated in the construction of the new cathedral. The scene is recreated as a spectacle that was lived with emotion: “*vino el rey en procesión hasta la yglesia mayor, que estava como la hallara labrada a la morisca, y tomado un pico en la mano, hecha primeramente oración a Dios, dio el primer golpe para derribar aquellas paredes*”.

It is not known if the author bases the narration on an oral tradition, since no preserved archival documents assure that the monarch participated in the destruction of the mosque or in the construction of the cathedral. Beuter also says that Jaume I carried out more tasks related to the urban landscape. For example, in the urban planning of the city: he determined the place where the City Hall and the judicial administration should be built, decided that there should be a public square for the certain officials, and established the space for the market, even ordering the opening of a new street. Two years before the conquest of the city, in 1236 –from Beuter’s point of view–, the king knew that the Muslim governor had destroyed the castle of Puig, but, as he possessed the knowledge of an engineer, he ordered to make the reconstruction. Also the king ordered in El Puig to make a road from the castle to the sea and, at this point, the narrator goes further by comparing Jaume I with the Romans. The process of erecting the Puig castle was comparable to the construction of the ancient city of Carthage by Queen Dido.

The chronicler made also literary archaeology of the conquest. Based on the *Llibre dels feits* he identified and described elements of the urban planning that still remained in order to relate them with the spaces of the siege of Valencia. The episode in which the Christian troops arrived at Ruzafa and saw the army of Zayyan is illustrative. In another vein, certain parts of the city wall and its gates were susceptible to be described within the context of this process of evocation. In the episode of the capture of the Xerea portal Beuter explains the origin of the toponym that remained in Christian times. He also recalls that fifteen Muslim leaders died there and that this was the gate through which the moors left the city once capitulated.

In the Boatella portal Beuter says that one could still observe a breach that a group of soldiers had opened when arriving at the barbican. And in the same portal a battle took place between the Christians and the Muslims. It ended with the burning of the tower where the defenders were burned alive. That is why the Boatella came to be called “the burned gate”. According to Beuter, the name Boatella was a word chose by Muslims in order to corrupt the Roman origin of the portal from which the body of St. Vincent was dragged. It is not easy to imagine where he got this information. In any case, the argument of the restoration of Christianity through the cult of the saint in Roman times was important for Jaume I and for the new community of colonists. Beuter remarked it assiduously in his chronicles: the king ordered the construction of a sanctuary where the body of St. Vincent was supposedly thrown, as well as a monastery and a hospital where he was buried. The king also ceded the flag of the Monarchy to the church of St Vincent

de la Roqueta. And also from the preacher's point of view, the monarch ordered to pave with blue slabs the street that goes from the prison of St. Vincent to the Santa Tecla square. The stones of this colored road could still be seen in Valencia.

Introducció

PLANTEJAMENT DEL TEMA, QÜESTIONARI DE LA INVESTIGACIÓ, METODOLOGIA, OBJECTIUS I ESTRUCTURA

Encara Jaume I? La pregunta és oportuna: ens l’hem repetida constantment al llarg dels anys. Des que la Història naix com a disciplina acadèmica i fins hui dia, un elevat nombre d’aplec i d’esdeveniments acadèmics –exposicions, congressos i les actes respectives– han analitzat el regnat del monarca, molts historiadors han dedicat gran part de la seua trajectòria a la figura del Conqueridor i innumerables publicacions – monografies, llibres, articles i reculls documentals– han examinat la labor del rei en el seu context històric. De fet, també s’ha estudiat la projecció i recepció del record de Jaume I, fins i tot a través de l’art.¹ Amb aquest entramat historiogràfic, u se sent empetitit mentre cerca un terreny verge entorn de l’estudi de la imatge del rei.

La tesi doctoral no persegueix l’objectiu d’aportar informació documental desconeguda, tot i que també n’hi ha. Proposa la revisió d’un tema. Analitza el record de Jaume I en la València baixmedieval a partir d’un objecte d’estudi concret: la cultura

¹ RUBIO VELA, Agustín, 2008; 2012; BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, 2009; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2008a; 2011; GAVARA PRIOR, Joan; GARÍN LLOMBART, Felipe, 2008; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a; 2018; SERRANO COLL, Marta 2008; 2015; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a.

visual, concepte que ací es fa servir per a reunir manifestacions artístiques figuratives i arquitectòniques, així com actes performatius i objectes comuns que no s'adapten a la idea tradicional de l'art.² Per mitjà d'un diàleg amb la historiografia, pretén respondre a la pregunta següent: què aporta la cultura visual al record de Jaume I? És a dir, com intervenien el conjunt d'obres, mitjans materials i actes solemnes en la imatge –la idea– del rei? L'argumentació de la resposta se centra tant en els béns patrimonials que podien associar-se a Jaume I per ser representacions figuratives del monarca, com en aquells que promovien tenir present el seu temps i les gestes que dugué a terme. En conjunt, té en compte com aquestes manifestacions operaven en la seua ubicació espacial: quins valors els atorgava la gent i quin paper exercien en cerimònies i commemoracions festives. La investigació està motivada per una perspectiva moderna de la Història de l'Art que té en compte les aportacions de la historiografia més recent i dels estudis visuals, especialment pel que fa a la recepció de les imatges, l'agència d'aquestes i els seus usos mnemònics.

L'objecte d'estudi de la dissertació és el record de Jaume I a València en els darrers segles de l'edat mitjana, entesa com el període que finalitza amb la Germania. Presenta la revisió d'un tema –reconsidera la imatge pòstuma del rei– amb la voluntat de proposar noves claus de lectura i qüestionar els supòsits que la investigació havia donat per vàlids fins ara. L'elecció del marc geogràfic i cronològic es basa en la localització històrica del record del monarca. Dins de la Corona d'Aragó, els regnes de València i de Mallorca eren els dos territoris que amb més vigor van recordar Jaume I al llarg de l'època foral; no debades, el rei representava l'heroi fundador, qui havia conquerit les terres als musulmans i havia configurat l'estructura institucional definitiva dels dos reialmes. En concret, ens centrem en la ciutat del Túria perquè el regne de València era un estat macrocefal; hi havia una preeminència política de la capital respecte de la resta d'urbs del país. És al Cap i Casal on es concentra el major nombre de testimonis que ens han pervingut o dels quals tenim notícia durant el període establert. En efecte, els dos-cents anys que van des del 1338 fins al 1538 abasten un conjunt de fonts que són una mostra de la rellevància de la figura del Conqueridor en una fase primigènia del procés de constitució del seu record. El punt de partida, el 1338, coincideix amb el centenari de la conquesta de Jaume I. Fou el primer any en què se celebrà la festa del 9 d'Octubre, la commemoració de la capitulació de València a favor de les tropes del rei. La memòria del monarca degué tenir-se present abans, però aquesta data assenyalava l'inici d'una rememoració sistemàtica.

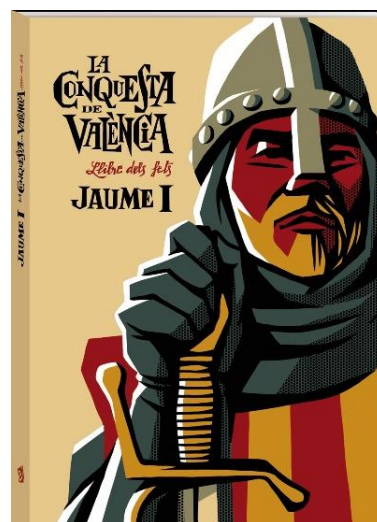
² WALTER, John A.; CHAPLIN, Sarah, 2002.

D'altra banda, el colofó de l'estudi, el 1538, està establert d'una manera aproximada perquè el tercer centenari de la conquesta coincidí amb l'època en què el predicador de la ciutat, Pere Antoni Beuter, publicà dues cròniques en què feia una menció especial de Jaume I. És plausible que Beuter difonguera algunes de les seues idees en el sermó de la conquesta pronunciat en la commemoració centenària de l'efemèride. El 1538 és un any que està fora del període de l'edat mitjana per poc més d'un decenni, però s'hi especifica perquè serveix com una fita orientativa que, amb motiu de la situació política de la Corona d'Aragó, marca un canvi en el procés de rememoració. Aleshores, les relacions de la ciutat amb la reialesa no eren les mateixes respecte de la centúria anterior; els interessos de l'elit urbana estaven vinculats a una Corona governada per Carles V, l'emperador del Sacre Imperi, i integrada en el conjunt de territoris de la Monarquia Hispànica.

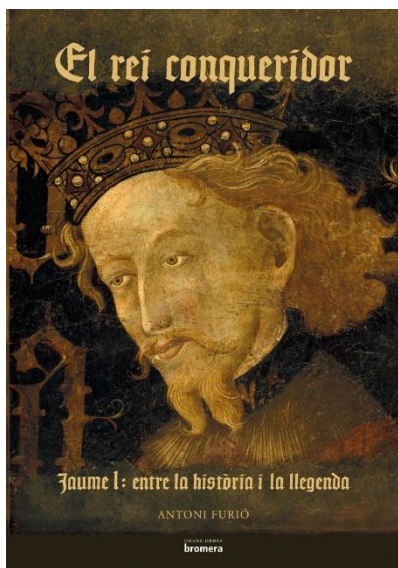
És una obvietat: el plantejament del tema es fa des de l'actualitat. L'interès de Jaume I en el segle XXI continua vigent. És l'heroi més emblemàtic de l'imaginari col·lectiu dels valencians. Des d'aquest punt de vista la dissertació respon al nostre present perquè indaga en els orígens d'allò que creiem saber sobre el rei. Hui dia, els usos i les funcions de la imatge del rei són variats i es mouen entre la sobrevaloració de la seua figura, l'interès per una història seriosa del seu regnat i el menyspreu com a símbol identitari. La invenció i descontextualització de frases seues són una mostra de les primeres, la venda d'edicions adaptades del *Llibre dels feits* o de publicacions de divulgació històrica rigorosa, de les segones, i els cartells que el titllen de feixista, de les terceres.



Cartell de la festa del 9 d'Octubre de l'Ajuntament de València, 2016.



Portada de l'edició del *Llibre dels feits* de Víctor Labrado, Andana Editorial, 2021.



Portada del llibre *El rei conqueridor. Jaume I: entre la història i la llegenda* d'Antoni Furió, Bromera, 2007.



Cartell penjat a València amb motiu del 9 d'Octubre, 2018.

La resposta assenyada als interessos de la societat actual es du a terme per mitjà de les ferramentes de la Història; és a dir, emmarcant el record de Jaume I en el seu context. Per a fer-ho s'han d'entendre els modes de percepció i les estructures d'aprehensió de la gent i com aquesta usava unes categories mentals específiques per a recordar-lo. L'ús de la paraula “imatge” no és fútil en aquest sentit i cal precisar el seu significat. El terme, en un sentit modern, es pot entendre com una “representació exacta d'algú o d'alguna cosa” o com una “representació d'alguna cosa en la ment”.³ La primera accepció està relacionada amb el concepte de mimesi. Així, la imatge de Jaume I podria ser un objecte inanimat que imitara el rei perquè fora reconeixible. No obstant això, les representacions de Jaume I no podien ser retrats segons l'accepció renaixentista del terme; a més, en l'època del rei la semblança real individualitzada no era un motiu artístic.⁴ La segona accepció citada apunta en un sentit més concret: el mental. La imatge de Jaume I constituïria la idea que tenim d'ell i que roman a l'intel·lecte. Aquesta sí que concorda amb el que vol expressar el títol de la dissertació.

Tanmateix, també usem el terme en un altre sentit. El concepte d'imatge està carregat de connotacions i significats que han variat des de l'edat mitjana fins a l'actualitat. William J. T. Mitchell, en un assaig que tracta la comprensió teòrica de les imatges,

³ ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA. “Imatge”. En: <<https://www.avl.gva.es/lexicval/>> (21-III-2022).

⁴ FALOMIR FAUS, Miguel, 1996a, p. 178; YARZA, Joaquín, 2004a; PERKINSON, Stephen, 2009, p. 27-134; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2015a, p. 72-73.

elabora una classificació i en distingeix fins a cinc tipus: gràfica, verbal, òptica, mental i perceptiva. Cadascuna s'ajusta a determinades disciplines intel·lectuals. Per exemple, la mental, a la psicologia i l'epistemologia; l'òptica, a la física, i la verbal, a la crítica literària. En concret, però, ens interessen els dos tipus d'imatges que no han estat esmentats. La imatge gràfica referencia l'escultura, els quadres i les imatges arquitectòniques; en conseqüència, pertany a la Història de l'Art. I la imatge perceptiva abraça un territori fronterer entre historiadors de l'art, òptics, crítics literaris, filòsofs, psicòlegs, neuròlegs i fisiòlegs. És aquella que imprimeix el seu segell en la imaginació i l'estimula.⁵ Aquests dos darrers significats de la paraula "imatge" també són vàlids en el nostre treball perquè l'activitat perceptiva en la baixa edat mitjana es desenvolupava precisament com acabem de descriure: el que aplegava a l'intel·lecte s'emmagatzemava en la ment sota una forma. La impressió derivava del fet que el sentit de la vista i l'enteniment estaven totalment units.⁶ En aquest sentit, el paper de l'objecte visualitzat era cabdal durant el procés de memorització. Per extensió, les manifestacions artístiques figuratives i arquitectòniques eren mitjans que intervenien destacadament en el record de Jaume I. Si la memòria del rei ja tenia una aura –era extraordinària– per la seua condició d'heroi fundador, les arts i l'arquitectura contribuïen a destacar-la.

Una sèrie de preguntes formen part del qüestionari de la investigació i es formulen a partir d'algunes notícies i hipòtesis donades a conèixer per la historiografia. Jaume I era anomenat el "sant rei" o el rei de "santa memòria".⁷ Podien les estratègies de la memòria visual dilucidar la naturalesa d'aquest qualificatiu? Fou un rei santificat per mitjà de l'art? La qüestió no és de poca importància. Jaume I mai va ser canonitzat. De fet, en l'edat mitjana no hi hagué cap intent institucional per a elevar-lo als altars. L'única temptativa es va portar a terme el 1633 per part de Gaspar Galceran de Castro, comte de Guimerà, però la causa de la canonització ni tan sols s'instruí. D'altra banda, els especialistes han ressaltat l'ús pragmàtic de la memòria de Jaume I, sobretot al servei dels interessos dels jurats de la ciutat de València, que representaven els interessos del municipi.⁸ Si, com s'ha afirmat, la memòria del monarca tenia propòsits pràctics, es reflectiren a través de l'art i dels rituals? En cas que n'hi hagueren, com es va procedir?

⁵ MITCHELL, William J. T., 1984, p. 505.

⁶ CARRUTHERS, Mary, 2008, p. 18-98.

⁷ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 142-143.

⁸ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 144-150. Escartí ha estudiat els objectius pràctics que hi havia en les composicions dels trobadors. ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 21-25; HAUF I VALLS, Albert, 2011.

Una última qüestió plana al llarg de la investigació. Jaume I conquerí València als musulmans i, després, establí que podien seguir vivint en aquella terra. Encara que la presència musulmana fins a la seua expulsió el 1609 no ocasionava únicament sentiments de neguit i de rebuig entre els cristians, les institucions del municipi sovint callaren front a les discriminacions i els actes violents contra la comunitat islàmica.⁹ Si aquestes mateixes institucions proclamaven Jaume I com a combatent de la “secta de Mahoma” i subjugador dels “infidels”,¹⁰ com entenien els cristians les imatges del rei en relació amb els seus veïns els mudèjars?

Les respostes al qüestionari de la investigació prenen com a punt de partida la tradició precedent d'estudis sobre la imatge del rei. Francesca Español ha subratllat que l'art en època de Jaume I va tenir poca projecció política i mnemònica. El propòsit del monarca de deixar constància de les gestes per mitjà del *Llibre dels feits* contrasta amb l'absència d'ús de recursos de la retòrica visual. Tot i així, el nombre d'empreses artístiques i arquitectòniques que impulsà va ser considerable i, entre aquestes, els monestirs de Santa Maria del Puig i de Sant Vicent de la Roqueta de València foren destinats que la posteritat els associara amb el rei perquè commemoraven la conquesta i eren símbols del patronat regi.¹¹ Els segells,¹² les monedes,¹³ les obres d'argenteria de la capella del monarca i el tresor reial¹⁴ oferien una imatge del rei, la qual, després de la seua mort, perdia validesa.

És per això que els estudis que tracten representacions posteriors al regnat de Jaume I proposen més idees que s'alineen amb les de la present dissertació. La tesi doctoral de Marta Serrano Coll i el seu llibre *Jaime I el Conquistador: imágenes medievales de un reinado* han estat dues referències essencials perquè compendien un corpus d'imatges règies que són classificades per tipologia iconogràfica i analitzades en el seu context tot ajustant-se a tradicions visuals que permeten establir models de continuïtat i variació a la

⁹ RUZAFÀ GARCÍA, Manuel, 1990; 2011; BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2009. FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1987; 1988.

¹⁰ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 23.

¹¹ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2011a, p. 816-819. Pel que fa a l'arquitectura, l'urbanisme i l'apropiació de l'espai al nou regne cristià de València en època de Jaume I, vegeu ZARAGOZÀ CATALÁN, Arturo, 2000, p. 21-68; 2008, p. 1-71; BARRAL I ALTET, Xavier, 2011; ROSSELLÓ VERGER, Vicenç Maria, 1987; PASCUAL, José, 1990; GUINOT RODRÍGUEZ, Enric; MARTÍ, Javier, 2006; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2013a.

¹² SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de, 1916-1932, vol. I, p. 107-114; MENÉNDEZ PIDAL, Juan, 1921, p. 61-80; GUGLIERI NAVARRO, Araceli, 1974, p. 262-294.

¹³ MATEU I LLOPIS, Felipe, 1929; MATEU I LLOPIS, Felipe, 1934; BOTET I SISÓ, Joaquim, 1976, p. 34 i s.; CRUSAFONT I SABATER, Miquel, 1982, p. 76-83.

¹⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2011a, p. 832-836. Hi ha documentat un exvot de cera de Jaume I el 1272. MIRET I SANS, Joaquim, 1918, p. 476. No sabem fins a quin punt l'exvot, en qualitat de substitut màgic del cos real del rei, tenia funcions mnemòniques després de la mort del monarca. FREEDBERG, David, 2011, p. 266-269.

Corona d'Aragó i en altres zones de l'Europa medieval.¹⁵ També han estat fonamentals els treballs d'Amadeo Serra Desfilis. En el capítol *En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media*¹⁶ examina la concepció del rei a través de l'art i distingeix diferents camps d'anàlisi: el regnat del monarca, les representacions figuratives derivades del *Llibre dels feits* i l'exaltació particular en la memòria dinàstica i urbana, centrant-se especialment en el regne de València.¹⁷ En altres publicacions ha parat esment en les imatges de culte del nou regne cristià com a objectes de devoció i de legitimació de la presència colonitzadora.¹⁸ En darrer lloc, Joan Molina, en *Légende et image. Jacques Ier d'Aragon et la création d'un mythe historiographique et visuel de la monarchie (13e-14e siècles)*, també distingeix entre el regnat del monarca i la glòria pòstuma. Del programa de rememoració destaca la seua gran varietat de mitjans, la força mnemònica de la iconografia i, en conjunt, la possible capacitat de les imatges, rituals, sermons i cròniques per a atorgar el caràcter de *beata stirps* a la dinastia de la Corona d'Aragó.¹⁹ Quant a les nostres publicacions, un article examina les manifestacions figuratives de Jaume I a València entre els segles XIII i XV.²⁰ I un altre tracta de la imatge del rei en la Festa de l'Estendard de Mallorca.²¹ Aquests treballs s'han vist enriquit per altres estudis posteriors, el contingut dels quals està integrat o reformulat en la dissertació i se citarà on pertoque.²²

La tesi pretén emmarcar-se dins de grans tendències historiogràfiques sobre la imatge reial que han inspirat la formulació de les preguntes i de les respostes de la investigació. Les que més es relacionen amb l'objecte d'estudi són les que analitzen l'exhibició del poder del rei o de la reina en cerimònies cíviques i àuliques, com les recepcions urbanes, les exèquies, la unció o la coronació.²³ També les que s'han centrat en com es mostra el

¹⁵ SERRANO COLL, Marta, 2008; 2015. També són d'un gran interès algunes altres publicacions de l'autora. SERRANO COLL, Marta, 2011a; 2011b; 2012.

¹⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a.

¹⁷ Ha aprofundit en l'estudi de les imatges de la història a escala urbana en SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002.

¹⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012; 2014.

¹⁹ MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a.

²⁰ GRANELL SALES, Francesc, 2017a.

²¹ GRANELL SALES, Francesc, 2017b.

²² GRANELL SALES, Francesc, 2021a; 2022.

²³ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2003; 2010; MASSIP BONET, Francesc, 2003; 2013-2014; RAUFAST CHICO, Miguel, 2006; CÁRCCEL ORTÍ, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013; PELAZ FLORES, Diana, 2013; PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, 1975; SERRANO COLL, Marta; AURELL, Jaume, 2014; SERRANO COLL, Marta, 2020. En el context de la Corona de Castella, NIETO SORIA, José Manuel, 1993; PÉREZ MONZÓN, Olga, 2010. Una visió panoràmica de la coronació als diferents territoris de l'Europa medieval es dugué a terme en un congrés celebrat a Toronto. BAK, János M., 1990. Vegeu, també, JACKSON, Richard A., 1995; LESCHOT, Elodie, 2020; VARELA FERNANDES, Carla, 2020.

poder reial en diferents escenaris, principalment en els àulics.²⁴ I les que estudien les estratègies de persuasió que relacionen la monarquia amb la santedat règia, els sants i les profecies.²⁵ Aquestes aproximacions se centren en l'època del monarca regnant; tanmateix, també han estat rellevants els estudis sobre la glòria pòstuma del monarca en els projectes de sepulcres funeraris²⁶ i en uns altres processos de rememoració dels avantpassats que exaltaven la dinastia o una institució.²⁷

El treball de recerca s'ha fonamentat a recollir informació, ordenar-la, a aportar-ne de nova i a donar prioritat als avanços per a proposar una nova lectura, que, al capdavall, és un nou interès pel coneixement històric. Els mitjans de què disposa un investigador en el segle XXI impossibiliten la delimitació d'una metodologia excessivament concreta, de la manera en què anys enrere ho van fer els historiadors de l'art decantant-se, decididament, pel documentalisme, el formalisme o la iconografia –veritables pilars de la nostra disciplina. Nosaltres no renunciem a les ferramentes que posen a la nostra disposició les dites tendències historicoartístiques. Per exemple, exhumem, transcrivim i editem noves notícies d'arxiu i, més enllà de l'aportació puntual de contingut inèdit, els documents han estat interrogats amb noves preguntes per a reexaminar les obres i apropar-nos al context de les desaparegudes. Tanmateix, com que l'obra d'art forma part d'un procés compartit entre productors i receptors, hem optat per fer de la història contextual una base metodològica sobre la qual s'alça la nostra investigació.²⁸ Pretenem, per tant, usar el context històric original com a mitjà de control dels resultats: explicar l'anàlisi artística en i des del seu moment. Conceptes com “ull del període” o “intencionalitat visual”, tractats per Michael Baxandall, suposen un marc d'actuació que situa les interpretacions en el primer horitzó de recepció de les obres.²⁹

En aquest sentit, els objectius de la recerca graviten entorn de l'ús i la funció original de les imatges i d'unes altres manifestacions: com estaven al servei del món d'ací i d'ara i, en concret, quin era el seu marge d'acció en determinats afers polítics i socials. Si

²⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2001b; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007b; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2012-2013; 2013; FOLZ, Robert, 1984. Iva Rosario també tracta unes altres qüestions relacionades amb la imatge del poder de l'emperador, ROSARIO, Iva, 2000.

²⁵ IVARS CARDONA, Andreu, 1921; AURELL, Martin, 1990; 1997; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2008; DEBIAIS, Vincent, 2008; JASPERT, Nikolas, 2010.

²⁶ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1998-1999; 2011; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013; SERRANO COLL, Marta, 2018. També, ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, 1975; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, 1987; PEREDA, Felipe, 2001.

²⁷ GENET, Jean-Philippe, 1995; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002-2003; REID, Jessica, 2016; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018b.

²⁸ URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2017, p. 149-150.

²⁹ BAXANDALL, Michael, 1978; 1986.

haguérem de glossar-los, el primer d'ells és l'anàlisi dels rituals cívics o commemoratius com a actes performatius proposats per determinades institucions, els quals, a més, podien apel·lar al simbolisme dels objectes artístics. El segon és la revisió de les representacions figuratives a partir de les seues ubicacions espacials, tot tenint en compte la intenció dels clients. I el tercer és l'estudi de la idea de l'arquitectura i de l'urbanisme com a promotora de la memòria del rei. En última instància, la dissertació pretén indagar en el grau d'exaltació heroica de Jaume I –com a guerrer i legislador– promogut per part d'institucions i grups socials de la ciutat.

El treball està organitzat entorn de sis capítols, cadascun amb un preàmbul i una recapitulació a mode de colofó. Es corresponen amb l'anàlisi d'un conjunt de manifestacions que comparteixen les mateixes funcions a què estigueren destinats i/o els mateixos espais en què foren visualitzats. El primer tracta de l'estudi de la festa del 9 d'Octubre. Es fonamenta en la reconsideració del cerimonial cívic a partir de la revisió de dues commemoracions de conquestes cristianes precedents: la Festa de l'Estendard de Mallorca i la festa de la primera croada de Jerusalem. Es reconstrueix la ruta processional del 9 d'Octubre a partir de la documentació municipal i es para esment en les imatges que jalonaven el recorregut urbà i que, per tant, eren susceptibles de ser visualitzades. També es detalla el simbolisme de l'estendard reial, l'element exhibit en la processó que representava la Monarquia i, per extensió, Jaume I.

Una de les imatges del 9 d'Octubre que formaven part de l'itinerari de la desfilada processional degué ser el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma. Aquest capítol revisa algunes escenes del retaule –especialment la batalla del Puig i els episodis de la vida de sant Jordi– en relació amb la situació de l'obra i amb el context històric immediat, pròxim o paral·lel a la fi de la Croada Santa contra Barbaria. Precisament el context pot explicar dos trets iconogràfics i estètics destacats: la presència de Jaume I en un combat on no estigué i el dramatismes inusitat –difícilment comparable a la tradició visual coetània– de les escenes del martiri i de la batalla del Puig.

El tercer capítol tracta el record del rei en relació amb les lleis. Examina les il·lustracions presents en còdexs jurídics de furs i privilegis de la ciutat i del regne, com són les que es representen als manuscrits conservats a l'Arxiu Històric Municipal de València (ca. 1329, sign. 1), a l'Arxiu de la Catedral de València (ca. 1301-1341, ms. 146), a l'Arxiu Municipal d'Alzira (ca. 1380, cod. esp. 0.0-3) i a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (1515, sign. XVI/ 598). Excepte el de la Catedral, tots eren compendis de luxe i es pot suposar que estaven destinats a ser custodiats en arxius o sales d'edificis

del govern municipal. Es debaten les seues particularitats figuratives com a mostres d'una memòria singular pel rei legislador. El mateix apartat, a més, exhuma i estudia un procés de corts inèdit. Amb la presència del rei Martí I i de la reina Maria de Luna, les Corts del 1402 celebrades a la catedral de València acolliren l'acte de jurament del primogènit del monarca, Martí el Jove. Abans del jurament, però, el municipi exhibí els furs antics de Jaume I com un gest que apel·lava al rei perquè complira la legislació.

El següent capítol tracta les obres que custodiava la catedral de València. El bisbe Hug de Llupià (1397-1427) estigué implicat en dos projectes sobre la memòria de Jaume I: en l'encàrrec del *Liber instrumentorum* (ACV, ms. 162) i en la col·locació de les armes del rei a l'altar major. Els dos testimonis del record del monarca s'analitzen tenint en compte la participació del bisbe. La funció de les armes, en concret, es dilucida sospesant les litúrgies i cerimònies que es duïen a terme a l'espai preeminent que ocupaven a la seu. D'altra banda, es repassa la tradició historiogràfica entorn a la icona de la Mare de Déu de la Seu, de la qual només conservem una fotografia realitzada abans de la Guerra Civil. Es planteja un debat sobre l'associació de la imatge amb Jaume I mitjançant l'anàlisi iconogràfica, l'examen de les notícies més antigues sobre la icona i la confrontació amb les opinions d'erudits i historiadors d'entre els segles XVIII i XX.

El cinquè capítol se centra en dos tipus d'ubicacions diferents de les imatges: la confraria i el monestir. La confraria de Sant Jaume de València creia que Jaume I havia estat el seu fundador, i és per això que l'associació tenia una doble advocació: jacobea – al sant– i jaumina –al rei. S'indaga en les representacions figuratives de Jaume I que decoraven la casa confraternal a partir dels pocs testimonis documentals que ens han pervingut i es planteja l'ambivalència de la identitat “jacobeojaumina”; és a dir, la manera de reconèixer la figura del rei a través del sant. Pel que fa al context monàstic, el monestir de Sant Vicent de la Roqueta dotava de gran significat la configuració del regne cristià de València com a vestigi del cristianisme remot associat al diaca màrtir de Saragossa. Es comenta la presència d'una pintura de Jaume I a l'entrada de l'hospital del monestir, així com la relació del record del rei amb el cenobi, atès que fou el monarca qui ordenà reconstruir el complex i qui el dotà amb donacions generoses. Un altre santuari commemoratiu, el de Santa Maria del Puig, era un custodi de la memòria de la conquesta per la batalla del Puig, perquè a l'església del monestir se soterraren membres del llinatge dels Entença i perquè la troballa de la icona de la Mare de Déu del Puig justificava la presència cristiana en aquella terra. En darrer lloc, doncs, es revisa la construcció del relat

històric de la icona com una narració creada per a argumentar l'aprovació divina de l'efemèride de Jaume I.

Per últim, el sisè capítol estudia la projecció mnemònica de l'arquitectura i l'urbanisme de la ciutat de València. D'entrada, exposa la manera en què determinats elements urbans formaven part de la identitat cristiana. El procés fou gradual i degué començar durant la colonització monumental d'un paisatge que havia estat modelat pels andalusins durant segles. A partir de la fi del segle XIV l'arquitectura ja era un motiu identitari i la figura de Jaume I intervenia en aquest tipus de commemoració, tal com en donen compte diversos testimonis escrits i, principalment, les cròniques de Pere Antoni Beuter, qui proposava una mena d'arqueologia literària de la conquesta cristiana, cercant les empremtes del rei i de les seues tropes en espais i monuments de la ciutat.

EXCURS. LA INVENCIO DE LA TRADICIO

El record de Jaume I es constata per mitjà de fets històrics fefaents. Al mateix temps, però, també es basa en la construcció d'un relat semifictici; en narracions del passat mitjanament falsejades. Tenint en ment aquesta perspectiva de la imatge del rei, cal fer una digressió que explique per què algunes obres no són objecte d'estudi de la dissertació. En concret, desestimem aquelles obres que a la fi del segle XIX i al començament del XX foren associades amb el rei sense que hi haguera un fonament històric per a fer-ho. Principalment, ens referim al suposat retrat de Jaume I del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. 9774) i a determinades armes del monarca.

La invenció de la tradició és un concepte proposat pels historiadors Eric Hobsbawm i Terence Ranger. El defineixen com un conjunt de pràctiques, de naturalesa simbòlica i regides per regles acceptades, que busquen inculcar uns determinats valors per mitjà de la seua repetició. Per a transmetre unes idees, la tradició inventada al·ludeix a un passat semifictici o falsejat.³⁰ Rastrear l'origen d'aquesta tradició entorn del rei suposa retrotraure's a la baixa edat mitjana; no obstant això, la seua veritable eficàcia hem de cercar-la en els segles XIX i XX, quan el Romanticisme i la Renaixença conceberen el passat medieval com una època daurada. A tall de mostra, una tradició inventada sorgida a l'inici del nou-cents nasqué amb l'argument de Carlos Sarthou Carreres segons el qual la taula de sant Sebastià atribuïda a Joan Reixac i conservada a la col·legiata de Santa

³⁰ HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, 1983.

Maria de Xàtiva era, suposadament, el retrat d'Ausiàs March: “*En una capilla lateral están las hermosas tablas de Jacomart que representan a santa Elena y san Sebastián, supuesto retrato de Ausiàs March*”.³¹ La relació que exposava el cronista de Xàtiva no se sosté, però, tanmateix, va deixar una empremta inesborrable en la societat que ha arribat fins als nostres dies.³² L'excurs pel que fa a la imatge de Jaume I és menester perquè hui dia perviuen opinions semblants a la que proposà Sarthou Carreres i que han estat consagrades per la ciutadania.

La invenció de la tradició és la relació històricament dubtosa que institucions i grups socials proposaven –i segueixen proposant– entre Jaume I i determinats vestigis, imatges i empremtes espacials. En efecte, no hi ha cap indicatiu que el rei morira on s'erigí la creu coberta d'Alzira.³³ Tampoc està documentada, en època medieval, la celebració de misses amb la presència de Jaume I en la capelleta del cementiri del complex de Sant Joan de l'Hospital de València.³⁴ Ni tenim una evidència històrica incontestable per a dir que l'espasa del Museu Històric Municipal de València fou del rei.³⁵ Tal com s'exposarà més endavant, la majoria d'aquests arguments han estat discutits des del segle XIX i, tot i així, encara perviuen amb una força sorprenent. Hi ha una raó de tipus antropològic que ho explica: Jaume I ha representat l'heroi fundador de la ciutat i del regne de València i el fet de crear una memòria a partir del seu suposat patrimoni revitalitza el sentiment de pertinença a la comunitat.³⁶ Des d'aquest punt de vista s'entén el ressò que la societat s'ha fet, i es fa, d'aquestes idees.³⁷ Més difícil d'entendre és que la difusió de les tradicions inventades no siga combatuda pels principals encarregats de desmentir-les, els historiadors.

Una de les inexactituds més repetides al llarg de la història de les imatges de Jaume I és la del retrat del rei del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. 9774).³⁸ L'argument

³¹ SARTHOU CARRERES, Carlos, 1925, p. 153.

³² CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, 1991; GRANELL SALES, Francesc, 2021b.

³³ MONTAGUD PIERA, Bernardo, 1994, p. 78-81. La crònica del 1427 diu que el rei emmalaltí a Alzira, però morí a València. MOMPÓ NAVARRO, Jacob, 2019, cap. XLII, p. 495.

³⁴ “*Por tradición se conserva la noticia de que el mismo Rey Don Jayme oía la misa en esta Capillita, que por ser tan reducida, pudieron hacer en pocos días antes que hubiera otras*”. ESCLAPÉS, Pasqual, 1738, cap. IV, p. 113. L'estudi de Fernando Llorca reproduceix el testimoni d'Esclapés, sense cap fonament documental. LLORCA, Fernando, 1930, p. 36-37.

³⁵ TORRES, José María, 1881-1882. L'empunyadura és posterior al regnat de Jaume I.

³⁶ NORA, Pierre, 1997.

³⁷ Uns altres tipus de llegendes en què no aprofundim són les que no es fonamenten en cap tradició textual o historiogràfica precedent, com és el rastreig de les empremtes corporals de Jaume I en el paisatge natural del país o les llegendes exclusivament folklòriques. BORJA, Joan, 2010; VALRIU LLINÀS, Caterina, 2011.

³⁸ Ja subratllada per SERRA DESFILIS, Amadeo, 1995, p. 77; ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 91-94.

es creà i es difongué a la fi del segle XIX, però cal retrotraure's al Renaixement per a cercar-ne els orígens. Dues efigies del monarca, un dibuix i un gravat, s'elaboraren arran del projecte d'edició de la crònica de Jaume I, la *Chrònica o Comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer*, publicada el 1557 a la impremta de Jerònima Galès.³⁹ Per a il·lustrar el començament de la crònica s'estampà una entalladura del rei, basada en el dibuix preparatori elaborat pel pintor Joan de Joanes.⁴⁰ La *Chrònica* anava dedicada al príncep Carles, fill de Felip II, i els versos que hi ha en el foli acarat a la imatge del rei són ben significatius perquè, mentre comparen Jaume I amb l'infant Àustria, duen implícits el concepte del retrat “al viu”:

“Rex fama Magnus, maior virtute Iacobus / Talis erat: sic ille manus, sic ora ferebat. / Restituit pictura artus: tu grandior olim / Carole, restitues virtutes, bella, triumphos”. [Jaume, un rei important per la fama i, molt més, per la virtut, era tal com el veus: així eren les seues mans, així la seua boca. El retrat n'ha recuperat el gest: tu, Carles, que ja t'has fet major, en recuperaràs les virtuts, les guerres, els triomfs].⁴¹



Jaume I, Joan de Joanes, ca. 1557, col·lecció particular a Madrid. Extreta de: GAVARA PRIOR, Joan; GARÍN LLOMBART, Felipe, 2008.



Jaume I, entalladura que precedeix el pròleg de la *Chrònica*, o comentari del gloriosíssim, e invictíssim Rey en Jacme, 1557.

³⁹ FERRANDO FRANCÉS, Antoni, 2008, p. 33-36; GREGORI ROIG, Rosa M., 2012, p. 311-316.

⁴⁰ Fonamentant-se en uns versos horacians de Jaume Joan Falcó, Falomir argumenta que Joanes, a més, feu un retrat pintat de Jaume I per al príncep Carles. FALOMIR FAUS, Miguel, 1999, p. 129-130, nota 19; FALCÓ, Jaume Joan, 1647, fol. 29v. Ho relaciona amb el retrat del rei registrat en un inventari. FALOMIR FAUS, Miguel, 2000, p. 62 i 70. Certament, en aquest punt hi ha confusió perquè els versos de Falcó que suposadament justifiquen l'enviament del retrat a Madrid són els mateixos que es referencien a l'entalladura de la crònica.

⁴¹ BHUV, *Chrònica o Comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer*, 1557, DH R-1/299. La traducció del fragment és de FERRANDO FRANCÉS, Antoni, 2008, p. 35.

L'expressió “retrat al viu” al·ludia a una imatge versemblant i substitutiva d'un individu, d'un animal o d'una cosa que donava la impressió d'estar viva davant dels ulls de l'espectador.⁴² En aquest sentit, es podia representar un rei “al viu” encara que no estiguera present o encara que haguera mort. Així es concebé en l'edició de la crònica i, també, el 1580, quan la Generalitat va ordenar, a dos pintors, fer el peritatge d'un retrat de Jaume I “al viu” que havia pintat Joan Sarinyena.⁴³ Aquesta obra no es conserva, però no degué ser massa diferent d'una altra que també pintà el mateix pintor vers el 1597 per a la sèrie reial de la casa del patriarca Joan de Ribera, ubicat al carrer d'Alboraia de València, hui conservada al Col·legi Seminari del Corpus Christi.⁴⁴ No hi ha dubte: per la posició corporal, el rostre, la barba i la vestimenta cal deduir que els retrats de Sarinyena derivaven del de la *Crònica* i del dibuix atribuït a Joan de Joanes.⁴⁵



Jaume I, Joan Sarinyena, ca. 1597, Col·legi Seminari de Corpus Christi.

⁴² PERKINSON, Stephen, 2009, p. 54-60.

⁴³ RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José María, 1897, p. 337.

⁴⁴ BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1980, p. 322.

⁴⁵ No ens atrevim a assenyalar a Joan de Joanes com a l'iniciador d'aquesta tradició, però, com recorda Miguel Falomir, cal no oblidar que les autoritats de la ciutat de València li encarregaren el retrat d'un altre rei, el d'Alfons el Magnànim, en una data pròxima a l'enllestiment de la crònica del 1557. RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, Jose, 1897, p. 173; BENITO DOMÉNECH, Fernando, 2000; FALOMIR FAUS, Miguel, 1999, p. 129-130, nota 19.

El model elaborat arran de la crònica fou rellevant perquè va esdevenir un patró que fou replicat amb assiduïtat. En donen compte l'efígie de la crònica del Conqueridor de Bernardino Gómez Miedes (1582)⁴⁶ i les pintures de Felipe Ariosto –la sèrie de reis de la Diputació de Saragossa (1586) i de Barcelona (1588)–,⁴⁷ Bernardino Alçamora –per a la Sala Daurada de la Casa de la Ciutat de València (1631)–,⁴⁸ Esteban March, Jerónimo Jacinto de Espinosa⁴⁹ i Pablo Pontons –per al Palau del Real (ca. 1660-1665).⁵⁰ Els coetanis podien creure que totes aquestes imatges guardaven similitud amb l'efígie de Jaume I; no obstant això, cap d'aquestes obres representava la fisonomia del rei; ni tan sols sabem si alguns trets eren fidedignes perquè, en el segle XIII, la captació fisonòmica no era un element d'identificació en les manifestacions figuratives.⁵¹ La representació de l'individu es feia a través de la seua identitat social i se'l reconeixia pels atributs del seu rang, l'heràldica i/o les inscripcions.⁵²

Es podria pensar que aquesta tradició d'imatges es fonamentava en la coneguda descripció de la crònica de Bernat Desclot (ca. 1283-1288):

“Fo lo pus bell hom del món; que ell era major que altre hom un palm, e era molt bé format e complit de tots sos membres, que ella havia molt gran cara, e vermella, e flamenca, e el nas llong e ben dret, e gran boca e ben feita, e grans dents, belles e blanques que semblaven perles, e els ulls vairs, e bells cabells rossos, semblants de fil d'aur, e grans espatlles e llong cors e delgat, e els brasses grossos e ben feits, e belles mans, e llongs dits, e les cuixes grosses, e les cames llongues e dretes e grosses per llur mesura, e els peus llongs e ben feits e gint cau sans. E fou molt ardit, e prou de ses armes, e forts, e valent, e llarg de donar, e agradable a tota gent e molt misericordiós; e hac tot son cor e tota sa volentat de guerrejar ab sarraïns”.⁵³

Però, en cas de ser així, tampoc mostrarien la vertadera semblança del rei. La descripció del cronista, encara que era absolutament especial –llarga, detallada i l'única de la crònica– i malgrat ajustar-se a una matriu literària, era arbitrària.⁵⁴ De fet, Cingolani

⁴⁶ També publicada a la impremta de Jerònima Galès, qui emprà la mateixa entalladura que l'estampada el 1557. GREGORI ROIG, Rosa M., 2012, p. 311-316

⁴⁷ TORMO, Elías, 1917, p. 77-92. Una còpia d'aquesta sèrie es feu per al Palacio del Buen Retiro de Madrid els anys 1634-1635. MORTE GARCÍA, Carmen, 1991.

⁴⁸ RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, Jose, 1897, p. 49.

⁴⁹ GAVARA PRIOR, Joan; GARÍN LLOMBART, Felipe, 2008, p. 15 i s.

⁵⁰ TORMO, Elías, 1917, p. 148-152; GIL SAURA, Yolanda, 2011, p. 663.

⁵¹ Sobre què s'entenia per retrat a la Corona d'Aragó baixmedieval, FALOMIR FAUS, Miguel, 1996a, p. 178; YARZA, Joaquín, 2004a; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2015a, p. 72-73.

⁵² PERKINSON, Stephen, 2009, p. 85-103. Quant a les imatges del monarca coetànies al seu regnat, hi ha documentat un exvot de cera, pagat al mestre Martí de Lonay el 1272. MIRET I SANS, Joaquim, 1918, p. 476. A més, ens han pervingut les seues monedes, els seus segells i una efígie miniada en una de les escenes de les Cantigas de Santa Maria. SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 31-58; MATEU I LLOPIS, Felipe, 1929, p. 6 i s.; CRUSAFONT I SABATER, Miquel, 1982, p. 76-83; SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de, 1916, vol. I, p. 107-114; MENÉNDEZ PIDAL, Juan, 1921, p. 61-80; GUGLIERI NAVARRO, Araceli, 1974, p. 262-294; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 327.

⁵³ DESCLOT, Bernat, 2007-2014, cap. XII, p. 68-69.

⁵⁴ RIQUER, Martí de, 1964, vol. I, p. 447; ESPADALER, Anton Maria, 1997.

ha demostrat que el Jaume I de Desclot és un popurri de cavallers, comtes i reis de la literatura precedent.⁵⁵

En qualsevol cas, una tradició s'ha entossudida a vincular aquesta aparença del rei amb les seues restes mortals, depositades originàriament al monestir de Santa Maria de Poblet. No està demostrat, a més a més, que les restes òssies que hui dia es conserven a Poblet siguin les de Jaume I. Després de l'exclaustració, el 1835, tots els ossos de reis, infants i pròcers soterrats al monestir foren dispersats i abandonats. Dos anys després, el rector de l'Espluga de Francolí, Antoni Serret, arreplegà i embolcallà alguns d'aquests ossos per a ocultar-los a l'església parroquial del seu poble, a prop de l'escala que conduïa al cor. El 1843 foren enviats a Tarragona i, quan es decidí fer un sepulcre que servara l'esquelet de Jaume I –el 1853, però enllestit el 1856–, un metge en reconstruí les parts.⁵⁶ Llavors, es feu el daguerreotip del suposat cap momificat del rei. “Suposat” perquè hi hagueren veus que cregueren que pertanyia a una dona. Miret i Sans defengué la identificació amb Jaume I per la marca d'una ferida al cap.⁵⁷ Seguint els testimonis coneguts, tanmateix, la selecció de les parts de l'esquelet no es feu a partir d'un estudi científic fefaent, almenys no de la mateixa manera com s'ha dut a terme recentment al monestir de Santes Creus de Tarragona, on un equip de professionals de diversos horitzons disciplinaris va analitzar les restes òssies de Pere el Gran sota la direcció del Museu d'Història de Catalunya.⁵⁸

La fiabilitat que s'ha atorgat a la descripció de Desclot⁵⁹ també ha contribuït que encara hui dia s'accepte el fet que un dels quatre bustos reials del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. 9774) siga un retrat de Jaume I. La popularitat d'aquest argument és aclaparadora. S'evidencia al web mateix del MNAC, en portades de llibres –també acadèmics–, manuals escolars, cartells de congressos o premsa, entre d'altres.⁶⁰

⁵⁵ CINGOLANI, Stefano Maria, 2006, p. 182-185.

⁵⁶ ARCO, Ricardo del, 1945, p. 65-68. La suposada mòmia del rei tornà al monestir de Poblet el 1933, quan començaren a restituir-se els béns del monestir.

⁵⁷ MIRET I SANS, Joaquim, 1902.

⁵⁸ MIQUEL, Marina; SAROBE, Ramon; SUBIRANAS, Carme, 2009-2015, especialment cap. I.

⁵⁹ És probable que la descripció del cronista no errara en el comentari sobre l'estatura del monarca. El *Llibre dels feits* conta l'episodi en què Sanxo VII de Navarra proposa a Jaume I ser successor seu. Quan els dos reis es reuneixen Jaume I diu: “e era bé tan gran de persona com nós”. JAUME I, 2010, cap. CXXXVIII, p. 238. Quant a l'estatura notable de Sanxo VII, vegeu CAMPO JESÚS, Luis del, 1952, p. 492-493. I durant el repartiment de Mallorca, les terres sovint es mesuraren a partir de les brases de Jaume I, vint de les quals equivalien a vint-i-dos d'un home d'estatura regular. BOFARULL, Antonio de, 1860, vol. III, p. 13, nota 1.

⁶⁰ SANPONS Y CARBÓ, Carlos, 1881a; COLL I ROSELL, Gaspar, 1992; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1976, p. 32-33. I el web del museu. En: <<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/jaume-i-el-conqueridor/jaume-mateu/009774-000>> (14-II-2022).

Certament, no es pot determinar quin dels quatre es tracta de Jaume I perquè les lletres pintades al costat dels bustos encara no han estat desxifrades.⁶¹



Rei de la Corona d'Aragó, Gonçal Peris, Jaume Mateu i Joan Moreno, ca. 1427, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 9774.

En tot cas, hi ha un consens historiogràfic a relacionar les quatre taules del MNAC amb la notícia, datada el 3 de setembre de 1427, que dona compte del pagament a Gonçal Peris Sarrià, Joan Moreno i Jaume Mateu per quinze imatges dels reis d'Aragó. El treball formava part de les tasques que es realitzaren durant la reforma de la Sala del Consell de la Casa de la Ciutat de València entre el 1425 i el 1428.⁶² Quins quinze reis eren, com es col·locaren i si originàriament foren efígies de cos sencer que es cremaren parcialment en l'incendi de la Sala el 1585 són qüestions no resoltes que han estat obertes al debat.⁶³ El

⁶¹ Tot i així, s'ha fet una proposta de lectura. IBORRA BERNAD, Federico, 2012, vol. I, p. 358-359; 2016, p. 88-91. En la p. 91 de l'article fa una hipotètica reconstrucció de les lletres junt amb els retrats.

⁶² TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1917, p. 47. ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 91-92 i 192-193. Aliaga, com Gudiol, atribueix totes les taules a una sola mà, la de Gonçal Peris Sarrià. GUDIOL RICART, Josep, 1955, p. 156; ALIAGA MORELL, Joan, 2016, p. 44.

⁶³ L'incendi de la Casa de la Ciutat començà a l'arxiu del Racional. És probable que no arribara a la Sala del Consell perquè els detalls que donen els llibres de memòries no la mencionen i, en canvi, sí que donen compte de les presons de la torre, de les seues capelles i del retaule. MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, vol. I, p. 247; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 427-428. Sobre la discussió del format de les taules, ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 94; RUIZ I QUESADA, Francesc, 1999a. Si foren de cos sencer, tal com proposa Aliaga, el seu format coincidiria amb el d'altres sèries dinàstiques i genealogies de l'Espanya baixmedieval, com la de l'alcàsser de Segovia, començada per

que està provat documentalment és que la sèrie reial s'ubicà en l'espai de reunió dels representants polítics municipals, els magistrats i els consellers. Tant si les imatges representaven els reis de la Corona d'Aragó com si, combinant el simbolisme religiós i polític, al·ludien, alhora, als monarques medievals i als reis veterotestamentaris de l'antic regne d'Israel i Judà, el conjunt recordava el vincle de la ciutat amb els governants.⁶⁴ Des d'aquest punt de vista, la sèrie de les quinze taules degué satisfer la Monarquia, els membres de la qual l'observarien quan visitaren la ciutat.⁶⁵ Com Alfons el Magnànim, el rei que s'hostatjà a la ciutat i hi establí la cort durant sis anys i mig, entre el 1425 i el 1432, període en què les taules acabaren de pintar-se.⁶⁶ Durant l'estada, Alfons V va intervenir en els processos de selecció de les magistratures municipals per l'interès d'una part de l'oligarquia municipal que buscava reproduir-se en els càrrecs polítics.⁶⁷

La discussió sobre les taules del MNAC ha posat en relleu els problemes de tenir-les per retrats reials. En bona lògica històrica, no té sentit continuar afirmant que entre ells hi ha el "retrat" de Jaume I, i molt menys segons l'accepció renaixentista del terme. L'argument, però, perviu hui dia en la societat com una regla simbòlica acceptada; és a dir, com una tradició inventada. La creació i difusió d'aquesta tradició en la segona meitat del segle XIX és significativa. Les taules pogueren ser tretes de la Casa de la Ciutat vers el 1854, quan es decideix enderrocar l'edifici, i el 1860, quan és demolit.⁶⁸ No deixa de sorprendre el testimoni de Vicent Boix el 1849, qui, a pesar de tenir una especial admiració cap a l'època foral i els seus monarques –especialment Jaume I–,⁶⁹ no notifica la presència de cap imatge reial en la Sala del Consell quan es refereix a la reforma quatrecentista.⁷⁰ El 1856 José María Zacarés feu una descripció més específica de la decoració de la Sala: "*un friso dorado con varias cabecitas y una inscripción que no hemos podido leer lo circuye todo*".⁷¹ No sembla conclouent que les "cabecitas" es

Alfons X (1252-1284) i continuada per Enric IV (1454-1474), o la de l'alcàsser de Sevilla, encarregada per Joan II (1406-1454) o Enric IV (1454-1474). TORMO, Elías, 1917, p. 17-41; NOGALES RINCÓN, David, 2007, p. 81-91 A la Corona d'Aragó destaca la sèrie encarregada per Pere el Cerimoniós a l'escultor Aloi de Montbrai i ubicada a la cambra de paraments del palau reial major de Barcelona. MADURELL I MARIMÓN, Josep Maria, 1937-1940; BRACONS I CLAPÉS, Josep, 1989, p. 213-215. També el rotlle genealògic de Martí l'Humà, conservat al monestir de Santa Maria de Poblet. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002-2003.

⁶⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1995, p. 77.

⁶⁵ La Sala del Consell fou un lloc de recepció dels sobirans de la Corona. SERRA DESFILIS, Amadeo; CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2013, p. 193.

⁶⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2015.

⁶⁷ BERNABEU BORJA, Sandra, 2017, p. 221.

⁶⁸ PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando, 2011.

⁶⁹ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 94-95.

⁷⁰ BOIX, Vicent, 1849, p. 195.

⁷¹ ZACARÉS VELÁZQUEZ, José María, 1856, p. 23-24.

referisquen a les nostres taules. Potser l'expressió al·ludia als motius decoratius de l'enteixinat, com ho eren les figures de profetes o els vint-i-quatre entaulaments d'angelots, un conjunt de treballs que s'elaboraren entre el 1425 i el 1428 sota la direcció del mestre d'obres de la ciutat, Joan del Poyo.⁷² Fora quina fora la ubicació de les obres en els anys previs a l'enderrocament de la Casa de la Ciutat, les taules es vengueren a la col·lecció Pau Milà i Fontanals, artista i vocal de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics de Barcelona. El 1883 passaren a ser propietat d'aquesta Comissió per voluntat de Manuel Milà i Fontanals, el germà de Pau,⁷³ i en el catàleg del Museu d'Antiguitats del 1888 s'especifica: “*Este retrato [el de Jaume I] y los tres siguientes fueron legados por D. Pablo Milá y Fontanals á la Comisión de Monumentos históricos y artísticos para que se colocaran en el Museo*”.⁷⁴

Abans de la impressió del catàleg, el periòdic *La Ilustració Catalana* publicà el 1881, en quatre números, quatre entalladures que copiaven les taules dels reis de la Corona d'Aragó.⁷⁵ A través de la revista, per tant, es feu realment una difusió en la societat dels suposats retrats de Jaume I, Alfons III el Liberal, Pere IV el Cerimoniós i Alfons V el Magnànim. A més de determinar quins reis són i d'afirmar que provenen del Consistori de València, *La Ilustració Catalana* fa una síntesi dels aspectes biogràfics més destacats dels monarques i n'aprova els trets facials comparant-los amb el caràcter o temperament de cadascun dels reis. Se cita la descripció de Bernat Desclot per a provar la fisonomia de Jaume I –tot i que el periòdic atribuï el rostre del Conqueridor al que actualment es fa al d'Alfons el Liberal. I de la taula de Pere el Cerimoniós s'explica que “pretén en la vivacitat de la mirada y en lo encrespat del cabell, donar una idea d'aquell rey emprendedor y decidit, de qui també se te lo dato históric de que era de curta estatura y molt atildat en lo vestir, segons demostra una antiga làmina de cert Codice de la Biblioteca de Paris”.⁷⁶

⁷² TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1917, p. 38-47; SERRA DESFILIS, Amadeo, 1994, p. 114; 2004, p. 91.

⁷³ RUIZ I QUESADA, Francesc, 1999a.

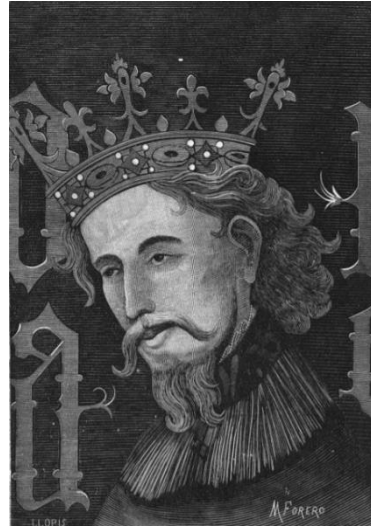
⁷⁴ MOLINS, Elías de, 1888, p. 167. Els números de les taules en el catàleg són 1400, 1401, 1402 i 1403.

⁷⁵ SANPONS Y CARBÓ, Carlos, 1881a; 1881b; 1881c; 1881d.

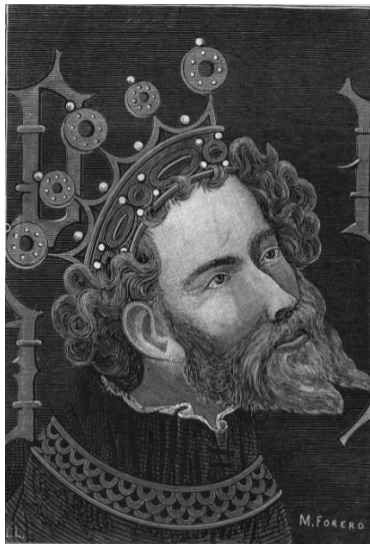
⁷⁶ SANPONS Y CARBÓ, Carlos, 1881c.



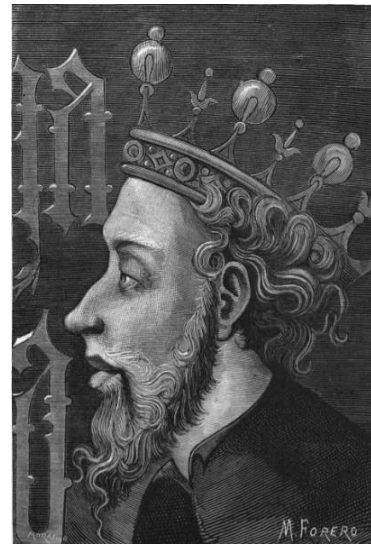
Còpia del suposat retrat de Jaume I (núm. 9774 del Museu Nacional d'Art de Catalunya), M. Forero, 1881. Foto: La Il·lustració Catalana.



Còpia del suposat retrat d'Alfons III el Liberal (núm. 9775 del Museu Nacional d'Art de Catalunya), M. Forero, 1881. Foto: La Il·lustració Catalana.



Còpia del suposat retrat de Pere IV el Cerimoniós (núm. 9776 del Museu Nacional d'Art de Catalunya), M. Forero, 1881. Foto: La Il·lustració Catalana.



Còpia del suposat retrat d'Alfons V el Magnànim (núm. 9777 del Museu Nacional d'Art de Catalunya), M. Forero, 1881. Foto: La Il·lustració Catalana.

Els comentaris del periòdic constituïren l'origen de la interpretació històrica de les taules provinents de la Casa de la Ciutat. Donaven per fet que les obres representaven quatre determinats reis de la Corona d'Aragó i que la seua semblança era real. El context social barceloní era favorable a la creació de l'argument: entorn a l'ideari de la Renaixença, artistes i literats de l'època cercaven la revitalització cultural a partir de l'estudi del passat medieval de Catalunya.⁷⁷ No debades, uns actors històrics implicats en la difusió dels “retrats” foren els germans Milà i Fontanals. Pau Milà, a més de membre de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics –i amic d'un dels fundadors,

⁷⁷ POBLADOR MUGA, María Pilar, 2014, p. 129-133.

Pau Piferrer–, va ser un teòric de l'art exponent del Romanticisme, interessat en la preservació del patrimoni i restaurador de monuments gòtics. Fou commemorat, precisament, pels partidaris de la Renaixença.⁷⁸

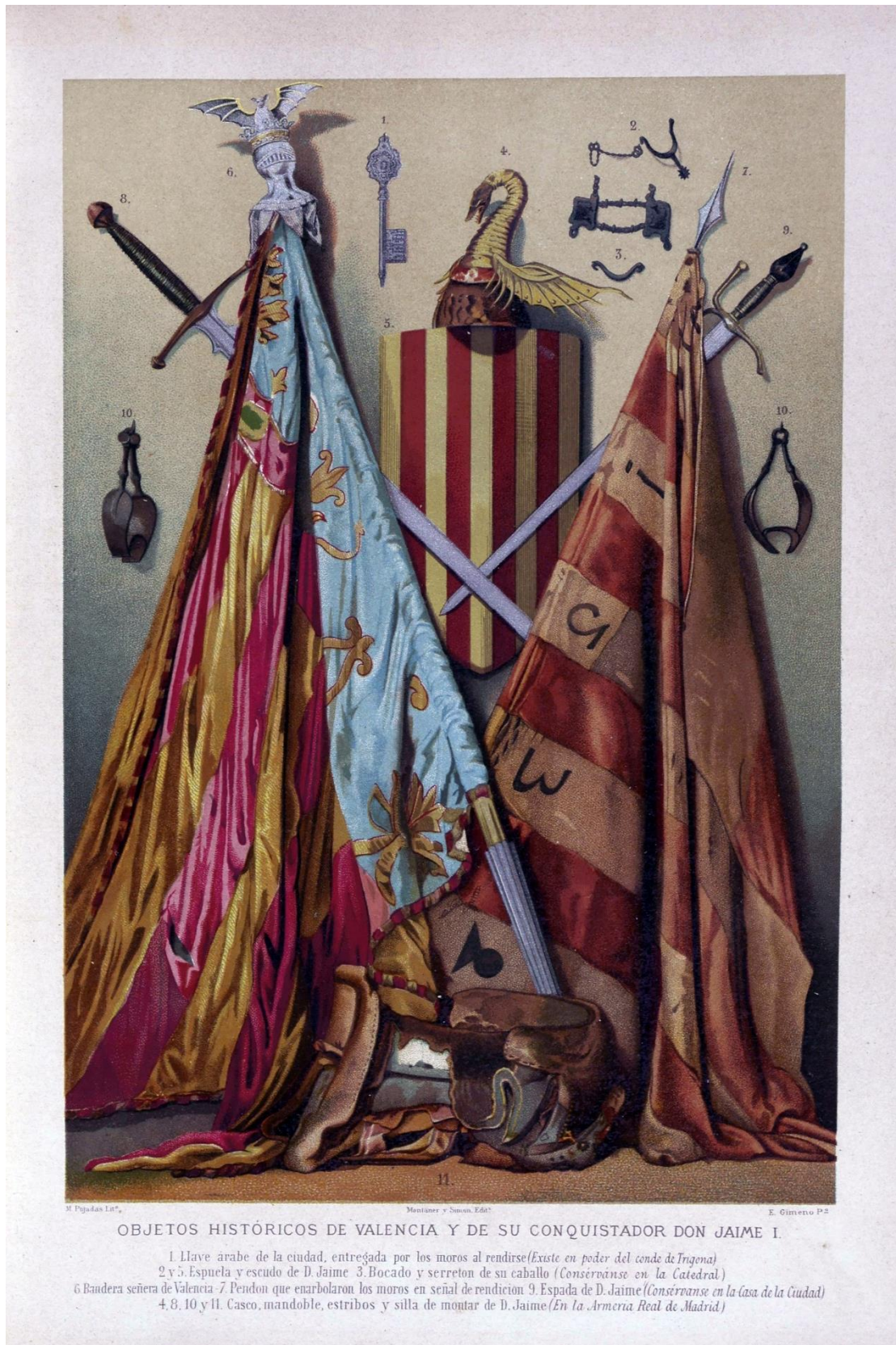
* * *

En aquesta mateixa època, artistes i escriptors al País Valencià també enyoraren el passat medieval per mitjà del patrimoni. Declaracions sobre els monuments en ruïnes, propostes de restauració d'edificis gòtics i nous projectes arquitectònics neogòtics evidenciaven el sentiment de nostàlgia i la voluntat de reconstrucció d'una edat d'or, la medieval.⁷⁹ Junt amb aquesta actitud, el record de Jaume I experimentà un salt qualitatiu, admirat com a paladí del cristianisme i, alhora, com a símbol de progrés i llibertat des d'una òptica romàntica.⁸⁰ Coetàniament, concretament entre el 1876 i el 1909, s'organitzaren dues exposicions i un acte commemoratiu en què s'avalava la suposada validesa històrica de les armes del rei. Fou l'època en què es consolidà la vinculació entre Jaume I i aquests objectes, com així ho mostrava una il·lustració de la *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII* (1877) de Modesto Lafuente, qui atribuïa al monarca l'esperó, l'escut, el fre, el brocat del cavall, l'espasa, el mandoble, el casc, els estreps i la sella de muntar. No obstant això, com s'ha dit més amunt, hi ha pocs indicis per a afirmar que totes elles daten de l'època del Conqueridor.

⁷⁸ RIVERO I MATAS, Núria, 1999.

⁷⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a.

⁸⁰ ROCA RICART, Rafael, 2012; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 94-102. Sobre la configuració d'una narrativa regional de la identitat valenciana per part de la Renaixença, vegeu ARCHILÉS, Ferran, 2007.



Objectes històrics associats a València i a Jaume I. En: LAFUENTE, Modesto. *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, Barcelona: Montaner y Simón, vol. I, 1877, entre p. 430-431. Foto: Biblioteca Històrica de la Universitat de València.

Tot i així, l'exaltació solemne d'aquests objectes per part de les institucions de govern i de la Catedral es feia en la celebració del 9 d'Octubre i, sobretot, en els centenaris d'aquesta festa de la conquesta. En el centenari del 1838, amb els liberals controlant les institucions, l'Ajuntament commemorà el sisè centenari de la conquesta de València amb nous actes simbòlics on les armes assumiren protagonisme. En la vespra de la festivitat, l'entrada triomfal del monarca es va recrear figuradament a la porta del Temple. L'estendard reial es va hissar per sobre del portal i la desfilada dels membres del consistori exhibia la suposada espasa del rei amb la punta cap amunt, flanquejada per una guàrdia d'honor. Arribat el dia de la commemoració de la conquesta, ajornat per la pluja, també s'exhibiren l'estendard i l'espasa, portats per l'alcalde primer i segon, respectivament.⁸¹

En aquell centenari el consistori fou l'òrgan encarregat del cerimonial. A la fi del segle XIX, però, les noves iniciatives començaren a proposar-se per part de determinades entitats ciutadanes. El 27 de juliol de 1876, dos anys després que Teodor Llorente publicara la traducció al castellà de l'obra biogràfica *Jacme I, le Conquérant* de Charles de Tourtoulon,⁸² es va celebrar el centenari de la mort de Jaume I a València a instància d'un grup d'intel·lectuals, entre els quals es trobaven Vicent Wenceslau Querol i precisament Teodor Llorente, tots dos prohoms de la Renaixença.⁸³ La commemoració consistí en una processó cívica. En la desfilada hi havia un carro fúnebre que, cobert per un drap brodat amb els escuts dels antics regnes i principat de la Corona d'Aragó – València, Catalunya, Aragó i Mallorca –, transportava el casc, l'escut, el fre i l'esperó de Jaume I.⁸⁴ L'escut i l'esperó es corresponien amb les armes que custodiava la Catedral de València a l'altar major. Hi hagué qui va dubtar, raonablement, que foren els originals del rei: el tipus d'escut no està fet per a la batalla i, en tot cas, la fusta de l'arma es degué cremar en l'incendi de la capella major el 1469.⁸⁵ El casc, per la seua part, degué ser el que actualment està conservat a la Real Armería de Madrid i que té representat el drac alat en la cimera; per tant, en cap cas podia pertànyer a Jaume I.⁸⁶ En definitiva, però,

⁸¹ LAMARCA, Luis, 1838; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 74-77.

⁸² TOURTOULON, Charles de, 1874.

⁸³ ROCA RICART, Rafael, 2012, p. 272.

⁸⁴ ROCA RICART, Rafael, 2012, p. 274.

⁸⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 142.

⁸⁶ Pertanyé a Martí l'Humà. ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1994. Antoni de Bofarull i el baró de les Quatre Torres van explicar que no podia tractar-se de l'armadura protectora del cap de Jaume I. BOFARULL, Antonio de, 1876, p. 183, nota 1; BARÓ DE LES QUATRE TORRES, 1894. El baró es queixava que l'arrelament de l'argument enganyaria les properes generacions, que confondrien Jaume I amb Pere el Cerimoniós.

encara que hom podia dubtar de l'originalitat d'aquelles peces, la funció que els atorgaren els organitzadors de la commemoració les convertia en un vestigi de l'edat daurada imaginada; d'un “*esplendor de nuestras antiguas glorias*”, tal com deia el *Diario de Valencia* l'endemà de la processó cívica.⁸⁷

També els cercles propers a la Renaixença promogueren commemorar, el 1908, el centenari del naixement de Jaume I. Aquesta vegada amb una exposició d'art retrospectiu medieval.⁸⁸ L'acte d'inauguració es feu el 28 de maig amb un discurs del baró d'Alcahalí, José María Ruiz de Lihory y Pardines, qui elogiava Jaume I, la figura a qui es dedicava una mostra que ensenyava “*a amar tiempos esplendorosos que ya pasaron, y que para muchos son completamente desconocidos*”.⁸⁹ L'edifici que acollí l'exposició fou el saló gòtic del palau del marquès de la Scala, la casa social de Lo Rat Penat, l'associació fundada el 1878 per Constantí Llombart, Teodor Llorente i Fèlix Pizcueta amb l'objectiu de revitalitzar la llengua i la cultura valencianes. La decoració de la sala, ideada específicament per a l'exposició, recreava l'aspecte d'un palau senyorial medieval, amb porta ogival, finestres trífores de traceries gòtiques, sostre amb rosetons tallats en fusta, parets de pedra grisa, vidrieres, capelles i un tron amb figures esculpides.⁹⁰ El daurat dels retaules, l'or de les miniatures i la il·luminació dels còdexs contribuïa a la reconstrucció de l'aspecte d'un palau gòtic i proposava la possibilitat de reviure'l: “*todo ello parece revivir tiempos mejores*”.⁹¹ Entre els objectes exposats hi havia “*el escudo auténtico del rey Conquistador y su temida espada*” –prestats pel capítol de la Seu i per l'Arxiu Municipal, respectivament–, la cimera del drac alat –cedida per la Real Armería de Madrid–, documents de Jaume I emmarcats, el còdex dels furs de València,⁹² la suposada senyera de la conquesta i el fre del cavall del rei –propietat de Queremón Cortina.⁹³

De la mateixa manera que el 1876, les armes es mostraren com a vertaders objectes del rei i, de fet, la nòmina de peces associades al Conqueridor augmentà. Tanmateix, és discutible la seua relació amb Jaume I. Encara no està totalment demostrat que la senyera, actualment al Museu Històric Municipal de València, siga la bandera que s'hissà quan la

⁸⁷ ROCA RICART, Rafael, 2012, p. 276, nota 21.

⁸⁸ De nou, ROCA RICART, Rafael, 2012, p. 280. Comenten les obres exposades BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2009, p. 13-46; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 2009.

⁸⁹ H MV, *Las Provincias: diario de Valencia*, núm. 15245, 29-V-1908.

⁹⁰ H MV, *Las Provincias: diario de Valencia*, núm. 15244, 28-V-1908.

⁹¹ H MV, *Las Provincias: diario de Valencia*, núm. 15244, 28-V-1908.

⁹² Confeccionats vers el 1329, hui dia conservats a l'Arxiu Històric Municipal de València amb la signatura 1.

⁹³ H MV, *Las Provincias: diario de Valencia*, núm. 15244, 28-V-1908.

ciutat de València capitulà en favor del rei.⁹⁴ La seua antiguitat no està provada pel passatge del *Llibre dels feits* i les lletres i números que té pintats en la part superior del camper d'or –“*Año 1238*”– no són d'època medieval.⁹⁵ Quant a l'espasa, llavors ja s'havia dit que no era una arma del rei, tot i el protagonisme que se li havia atorgat en anteriors centenaris de la conquesta. José María Torres, cronista de València entre 1880 i 1884, ho desmentí i plantejà que l'empunyadura podria datar-se en el regnat d'Isabel la Catòlica.⁹⁶

Un any després de la commemoració del centenari del naixement de Jaume I, l'Exposició Regional Valenciana de l'any 1909, impulsada per l'Ateneu Mercantil de València com la major mostra comercial i industrial, va reunir algunes de les armes jaumines en la setena secció que es corresponia amb el grup d'art retrospectiu datat entre els segles XIII i XVIII.⁹⁷ Cedides per l'Ajuntament de València, hi havia exposades l'espasa i una vitrina que contenia la senyera.⁹⁸ Una vegada més aquells objectes eren concebuts com un vestigi del passat esplendorós. La figura de Jaume I s'incorporava, així, a la modernitat i allò no comportava una paradoxa. El rei no deixava de ser un espill on la ciutadania podia veure's reflectida.

Amb tot, l'Exposició Regional era el tercer dels actes, durant el període de vigència de la Renaixença, que exhibia les suposades armes de Jaume I. Els tres esdeveniments eren garants del patrimoni jaumí. Proposaren la convalidació més pragmàtica de la pertinença d'uns objectes a Jaume I pel fet d'exhibir-los d'una manera solemne en actes públics i concorreguts, si bé l'exposició del centenari del naixement no va rebre suficients visites i els republicans blasquistes s'hi van oposar.⁹⁹ Certament, si es valora amb el cap fred, l'atribució de les armes al rei Conqueridor era una associació forçada perquè partia d'un ideari impregnat per la nostàlgia del passat i, com a tal, tenia una finalitat concreta: rescatar l'època medieval com a referent ètic i moral per a la societat. En aquest sentit,

⁹⁴ BRU I VIDAL, Santiago; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1986, p. 20.

⁹⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2008a, p. 82. Narbona ja posà en dubte l'originalitat de la bandera. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 309, nota 34. Pere Antoni Beuter feu la primera referència a la senyera. Deia que el penó de la conquesta fou dipositat pel rei a Sant Vicent de la Roqueta. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXIX, p. 215.

⁹⁶ TORRES, José María, 1881-1882.

⁹⁷ El catàleg de la setena secció estava conformat per 1637 objectes. VICENTE, Genaro, 1909, p. 85-87; PÉREZ PUCHE, Francisco, 2009, p. 239-241.

⁹⁸ VICENTE, Genaro, 1909, p. 289. No hem trobat, en el catàleg, l'escut i el brocat del cavall –l'esperó havia estat robat el 1898– que eren propietat del capítol de la Catedral, cosa que no deixa de sorprendre'ns, no solament per la importància de l'exposició, sinó també perquè l'arquebisbe de València, Victoriano Guisasaola, demanà a les esglésies de València prestar el millor de les seues col·leccions. PÉREZ PUCHE, Francisco, 2009, p. 241.

⁹⁹ FERRANDO FRANCÉS, Antoni, 2008, p. 13-28.

les armes es convertien en una mena de relíquies laiques, en venerats vestigis d'un dels herois d'aquell passat modèlic.

Recollint el que s'ha dit, a la fi del segle XIX i al començament del XX, aquestes tradicions amb trets semificticis foren especialment validades i difoses per determinats individus i grups socials que compartien l'ideari de la Renaixença, bé catalana, pel que fa als retrats provinents de la Casa de la Ciutat, bé valenciana, en el cas de les armes. No debades, els intel·lectuals d'aquest moviment de recuperació de la cultura pròpia enyoraven el passat medieval concebant-lo com una edat d'or. Fa la impressió que les taules pintades posaven cara i ulls a aquella etapa d'esplendor i que les antigues peces de l'armadura esdevenien un vestigi del Conqueridor i de les seues gestes. Tanmateix, la creença en l'existència del retrat de Jaume I és una entelèquia. I l'atribució al rei de l'espada i del casc té poc o cap fonament històric. És per això que aquestes manifestacions no formen part de l'objecte d'estudi de la tesi doctoral.

I

La festa del 9 d'Octubre

El 9 d'octubre de 1238 la medina de Balansiyya va capitular en pro de les tropes catalanoaragoneses encapçalades per Jaume I. Aquesta data va representar l'origen històric més immediat per a la nova societat feudal i senyorial. La rememoració de l'efemèride començà cent anys després, el 1338. Aleshores, el Consell municipal establí, amb caràcter perpetu, la celebració d'una festa cívica –“la festa de Sent Dionís”, hui dia el 9 d'Octubre– per a commemorar la gesta en què Jaume I “conquís e trasch de poder dels infeels e liurà aquella a feels christians”.¹⁰⁰ Fou així, per mitjà d'un acte performatiu, com es va iniciar el record del rei a la ciutat de València d'una manera pública i concorreguda.

La festa del 9 d'Octubre ha estat estudiada per historiadors, erudits i cronistes, entre els quals sobreïx Rafael Narbona, a qui de segur que no citem amb la freqüència que es mereix.¹⁰¹ Aquest primer capítol de la tesi planteja una revisió del tema que se centra en el cerimonial, idèntic al de la festa de Sant Jordi i similar al d'altres commemoracions de

¹⁰⁰ La frase està extreta de la crida pública, posterior a l'acord del Consell, amb motiu de la primera celebració del 9 d'Octubre. AHMV, *Manuale de Consells*, A-3, 29-IX-1338, fols. 245v-246v. Diversos autors han referenciat la cita de l'arxiu. LAMARCA, Luis, 1838, p. 26-29; CARBONERES, Manuel, 1873, p. 146-147; CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925, p. 4-5; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 23.

¹⁰¹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1994; 1997; 2011.

guerres santes contra l'islam. Es comparen tres festivitats medievals de les conquestes cristianes de tres ciutats –Jerusalem, Mallorca i València– i, tot seguit, s'analitza específicament la ruta processional del 9 d'Octubre com un ritual que combinava l'exposició d'un conjunt d'imatges i relíquies i la recitació d'oracions, himnes i responsoris. Per últim, s'argumenta una precisió sobre el significat simbòlic d'un d'aquests objectes exhibits, l'estendard reial.¹⁰²

JERUSALEM, MALLORCA I VALÈNCIA

Gabriel Llompart va fer un apunt breu sobre el ritus commemoratiu de la festa de la conquesta cristiana de Mallorca. Argumentava que el cerimonial de la Festa de l'Estendard –títol amb què actualment es coneix la dita commemoració– coincidia amb el de l'aniversari de la primera croada; és a dir, amb el de la captura de Jerusalem el 15 de juliol del 1099 per part dels llatins. “Les coincidències són massa grans”, deia, per a considerar-les casuals. En efecte, totes dues commemoracions consistien en unes processons que eixien del principal temple de la ciutat i que desfilaven fins a la zona de la muralla a través de la qual els cristians assaltaren l'urbs. En tots dos casos, també, les processons s'aturaven en aquell punt de la muralla per a escoltar un sermó evocatiu de la conquesta. Finalment, regressaven al temple des d'on s'havien posat en camí.¹⁰³ Aquesta relació que proposà el pare Llompart potser no ha rebut massa atenció per part de la historiografia.¹⁰⁴

Tot i no haver-hi una prova específica que relacione dues celebracions als extrems oriental i occidental de la Mediterrània, les similituds entre Mallorca i Jerusalem s'expliquen pel cerimonial. Les dues commemoracions pretenien ser una recreació d'aquelles efemèrides bèl·liques contra els musulmans,¹⁰⁵ sobretot perquè les desfilades marxaven, com dèiem, fins a un punt clau de la muralla: a Jerusalem fins a l'escletxa que els francs obriren en el mur nord-est de la ciutat el 15 de juliol del 1099; i a Mallorca, fins

¹⁰² Aquest capítol de la tesi ha estat traduït a l'anglès quasi en la seua totalitat i publicat, recentment, a la revista *Religions*. GRANELL SALES, Francesc, 2022.

¹⁰³ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1980, p. 11.

¹⁰⁴ Amb relació a la recepció de la primera croada a la Corona d'Aragó, sabem que el monestir de Santa Maria de Ripoll celebrava la litúrgia de la *liberatio* de Jerusalem. GAPOSCHKIN, M. Cecilia, 2017, p. 181-182.

¹⁰⁵ AVRAY, David d', 2006, p. 165-166; JOHN, Simon, 2015, p. 426. Es refereixen a la litúrgia de Jerusalem, però és extensiu a la Festa de l'Estendard, LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1980, p. 10-11.

al portal de Santa Margalida –abans *Bab al-Kofol*–, la zona d'accés a la ciutat a través de la qual els cristians irromperen el 31 de desembre del 1229.

Els especialistes consideren que la delimitació cronològica de l'inici i de la fi de la commemoració de la conquesta de Jerusalem és bastant concreta. La commemoració de l'efemèride del 15 de juliol va començar a solemnitzar-se poc de temps després del 1099, en tot cas abans del 1105, atesos els apunts dels cronistes de les croades i les descripcions d'uns sacramentaris confeccionats a l'església del Sant Sepulcre. I va deixar de celebrar-se el 1187, any en què la ciutat fou conquerida pels mamelucs.¹⁰⁶ La litúrgia, però, fou restablerta el 1228 i, posteriorment, després del 1244, desaparegué una altra vegada.¹⁰⁷ El programa litúrgic conservat, que parla de la festa de "l'alliberament de la ciutat sagrada", dona compte de l'arranjament d'una processó que partia des de l'església del Sant Sepulcre i que, tot lloant i glorificant, anava al Templum Domini, on feia estació per oficiar una missa cantada. Tot seguit, marxava fins al lloc on la ciutat fou presa, a la secció nord-est de la muralla. Una creu sobre els merlets indicava el punt exacte on es trobava l'esclatxa que obriren les tropes de Godofred de Bouillon. Allà es feia una segona estació i es recitava un sermó que descrivia la primera croada com una expedició miraculosa determinada per la divina providència. Per acabar, la desfilada regressava al Sant Sepulcre.¹⁰⁸

Aquesta commemoració de la primera croada pogué ser el referent de la Festa de l'Estendard de Mallorca per les coincidències en el ritus ara descrit i, també, perquè Jerusalem era la ciutat de la cristiandat per antonomàsia i els components bàsics de les litúrgies jerosolimitanes, com la del Diumenge de Rams, foren modèliques a l'Occident medieval.¹⁰⁹ Hom retrotrau la primera celebració del dia de la conquesta de Mallorca a l'època de Jaume I, un argument que no és taxatiu perquè es basa en una notícia posterior a la mort del rei.¹¹⁰ Uns altres autors defensen que la commemoració mallorquina

¹⁰⁶ JOHN, Simon, 2015, p. 415-422.

¹⁰⁷ GAPOSCHKIN, M. Cecilia, 2017, p. 139-140 i 162-164.

¹⁰⁸ KOHLER, Charles, 1900-1901, p. 427-429; DONDI, Cristina, 2004, p. 64-66; SALVADÓ, Sebastián, 2011, p. 630-632; FOLDA, Jaroslav, 2012, p. 126; JOHN, Simon, 2015, p. 425-428; GAPOSCHKIN, M. Cecilia, 2017, p. 137-141.

¹⁰⁹ GARCÍA DEL VALLE, Carmelo, 2001, p. 112-115; SUREDA JUBANY, Marc; BOTO VARELA, Gerardo, 2020, p. 257-258.

¹¹⁰ La notícia en qüestió és una carta expedida per Pere el Cerimoniós: "des dels temps que el nostre avi en Jaume [...] conquistà la ciutat de Mallorques es fa una solemne commemoració i processó". Citada en QUINTANA TORRES, Antoni, 1998, p. 47. De fet, l'origen de la festa de Sant Jordi a València, implantada el 1341, es pretenia remuntar a l'època de la conquesta. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 318, nota 45.

començà a celebrar-se a la fi del segle XIII. El cas és que només tenim testimonis indirectes dels orígens de la festa.¹¹¹

La primera referència documental data de l'inici del tres-cents,¹¹² i per a tenir descripcions someres de la litúrgia cal esperar fins al 1358.¹¹³ La processó de la Festa de l'Estendard s'iniciava quan dues comitives, una conformada pel clergat i una altra per genets, el portaestendard i soldats de peu, eixien de la catedral per a desfilat pels carrers de la ciutat. Cada comitiva seguia un recorregut diferent i totes dues convergien al portal de Sant Antoni. Eixien extramurs, es congregaven a una esplanada que hi havia a prop – el Peiró– i, allà, escoltaven el “sermó de la conquesta”. A més del sermó, uns altres elements del cerimonial evocaven el providencialisme de la conquesta de Mallorca. La desfilada exhibia imatges de la Mare de Déu –fins i tot una verònica–, cantava antífoes en honor de la Verge i invocava sant Jordi quan es feia estació davant de l'església de Sant Antoni, on es custodiava el retaule de sant Jordi de Pere Niçard i Rafel Mòger.¹¹⁴ S'encomanaven, així, a les divinitats que, segons la crònica de Jaume I, foren decisives en l'ocupació de Mallorca.¹¹⁵ Per últim, havent de tornar a entrar a la ciutat per regressar a la catedral, l'estendard s'hissava per damunt del portal de Santa Margalida alhora que els assistents entonaven un tedèum; després, el penó retornava a mans del seu portador.¹¹⁶ Com era habitual en determinades festivitats, el Consell municipal prenia en consideració el factor sonor i l'arranjament de l'escenari urbà. Contractava músics i exigia que els carrers de la processó estiguessen nets i enramats de canyís i murta.¹¹⁷

Les coincidències amb el ritus ara descrit suggereixen que la commemoració de la primera croada a Jerusalem pogué influir, directament o indirecta, la Festa de l'Estendard. Les principals: els punts de referència de la processó, la recitació d'un sermó sobre

¹¹¹ Del testimoni de Ramon Muntaner en parlarem després. Antoni Ignasi Alomar proposa una data d'inici de la celebració poc posterior a la mort de Jaume I. ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 19.

¹¹² El document, datat el 1309, se cita en ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 20 i 68.

¹¹³ D'aquest any data una carta expedida per la cancelleria de Pere el Cerimoniós que fou transcrita per AGUILÓ, Estanislao, 1886.

¹¹⁴ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1980, p. 23; ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 47; QUINTANA TORRES, Antoni, 1998, p. 49, 54-55 i 63.

¹¹⁵ “[...] tota la host de una veu començà de cridar: Sancta Maria! Sancta Maria!”. JAUME I, 2010, cap. LXXXIV, p. 189.

¹¹⁶ Aquesta síntesi es basa en les notícies publicades per PONS I FÀBREGUES, Benito, 1897, p. 213-215; FONT I OBRADOR, Bartolomé, 1964, p. 245-246; LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1968-1972, p. 322-326; LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1980. I, per descomptat, en els estudis que exposen una visió de conjunt de la Festa. ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 38-50; QUINTANA TORRES, Antoni, 1998, p. 48 i s. Datat el 1444, el fragment de la consuetud que detalla el cerimonial es publicà en VILLANUEVA, Jaime; VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, 1851, p. 253-256; MUNTANER, Juan, 1964.

¹¹⁷ LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 1980, p. 18 i 29-34.

l'efemèride i la rememoració del caràcter providencial de la conquesta. Cap altre cerimonial medieval s'assimilava tant als ritus ara descrits, ni les processons que el papa Innocent III organitzà el 1212 a Roma en suport de les croades ibèriques –on les desfilades de dones, hòmens, peregrins, soldats i clergues eixien de Santa Maria Maggiore, Santa Anastasia i Santi Apostoli per anar fins a San Giovanni in Laterano, tot mostrant la relíquia de la Vera Creu i cantant *Omnipotens, sempiterna Deus*–,¹¹⁸ ni les recepcions urbanes dels monarques o de la família reial –on gremis i determinats grups socials celebraven l'entrada del rei a la ciutat com una Nova Jerusalem mentre exhibien símbols monàrquics.¹¹⁹

És sabut que la celebració de la Festa de l'Estendard de Mallorca fou l'antecedent de la celebració del 9 d'Octubre a València, per tant, quines cerimònies es mantingueren en la festa de la conquesta de Jaume I? Ramon Muntaner, autor d'una de les quatre grans cròniques glorificadores del Casal d'Aragó, residí a Mallorca a la fi del dos-cents i, posteriorment, arribat a l'etapa personal de maduresa i amb una disponibilitat permanent al servei de la Corona, es traslladà a València, on participà activament en la política municipal, com a jurat elegit els anys 1322 i 1328.¹²⁰ Va ser ell qui instà el rei d'Aragó i els prohoms de la ciutat perquè ordenaren la celebració de la conquesta de València de la mateixa manera que es feia a Mallorca. Tanmateix, no proposava la solemnització del 9 d'octubre, dia de Sant Dionís, sinó la del 28 de setembre, dia de Sant Miquel, perquè fou llavors quan els musulmans acceptaren rendir la ciutat:

“Per què suplicaria a mon senyor lo rei d'Aragó que fos de gràcia e de mercè sua que ordenen ab los prohòmens de la ciutat de València, que el dia de Sent Miquel tots anys se feés professó general en València per ànima del dit senyor rei, e Déus cresqués e melloràs tots temps los seus deixendents e els donàs victòria e honor sobre tots llurs enemics per ço con la ciutat fo presa la vespra de Sent Miquel per lo dit senyor rei en Jacme”.¹²¹

Prenent en consideració o no el suggeriment de Muntaner, el Consell municipal acordà la celebració anual del 9 d'Octubre el 1338, l'any del primer centenari de la conquesta. S'implantà una processó en qualitat de manifestació pública d'agraïment a la divinitat amb motiu que Jaume I va incorporar la ciutat a la cristiandat: “Molt alt senyor en Jacme, de bona memòria, rey d'Aragó, pres e trash de mans dels infeels e liurà aquella a feels cristians”. La crida pública que se'n feu –la publicació en veu alta que anunciava la festa–

¹¹⁸ SMITH, Damian, J., 2016.

¹¹⁹ KIPLING, Gordon, 1998, p. 6-42.

¹²⁰ Recentment, Mateu Rodrigo ha reelaborat i completat el periple de Muntaner a la ciutat de València, RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2019. Pel que fa a la residència del cronista a Mallorca, MARTÍ DE BARCELONA, 1937, p. 311.

¹²¹ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XXVIII, p. 67.

va ser d'una retòrica implacable contra el musulmà: “Molt alt senyor en Jacme, rey d'Aragó, conquís e trasch de poder dels infeels següents la secta del abominable Massumet”.¹²²

El 9 d'octubre de 1338 la desfilada va partir des de la seu i va anar fins al monestir de Sant Vicent de la Roqueta, on es va recitar el sermó. Per a arribar-hi, la processó havia d'eixir de la ciutat per la porta de la Boatella, l'accés des d'on fou arrossegat el cos de sant Vicent després dels turments que patí.¹²³ A diferència de les festes jerosolimitana i mallorquina, la processó no podia marxar fins al punt de la muralla a través del qual s'entrà a la ciutat perquè a València no es produí un assalt el 1238; no hi hagué un atac final en què les tropes irromperen en la medina. De fet, el monestir estava situat extramurs i no massa prop de les portes de la ciutat. És per això que aquest escenari urbà difícilment podia assimilar-se al punt de referència de les commemoracions de Mallorca i Jerusalem.

La designació del monestir de Sant Vicent de la Roqueta com a destinació de la primera part del trajecte de la processó del 9 d'Octubre era ben significativa. Jaume I, cap a la fi del seu regnat, reconeixia que la conquesta de València es devia als precés que havia fet a sant Vicent, el diaca d'Osca turmentat en època de Dioclecià.¹²⁴ Sant Vicent fou declarat patró de la ciutat i del regne i al llarg del tres-cents s'organitzaren diverses processons que, com el 9 d'Octubre, feien estació al monestir.¹²⁵ No debades, el santuari que custodiava el sepulcre paleocristià de sant Vicent era el vestigi arquitectònic –reedificat i ampliat– que provava que la terra pertanyia als cristians de bell antuvi, una raó que, segons Pere Antoni Beuter, motivaria el dipòsit del penó reial de la conquesta al monestir després d'haver-se hissat a la torre d'Alí Bufat.¹²⁶

¹²² AHMV, *Manuale de Consells*, A-3, 29-IX-1338, fols. 245v-246v. Citat en CARBONERES, Manuel, 1873, p. 146-147; CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925, p. 4-5; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 23. La notícia de la celebració es recull en determinades fonts memorialístiques de l'època, ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 131.

¹²³ Ho argumenta Beuter, qui afirma que la porta rebé la intitulació del sant màrtir després de l'època romana: “A la Boatella, dons, havia un portal en temps de romans y deya's la porta de Chúquer [...]. Aprés per lo martyri del martre ínclit sant Vicent que per aquell portal fon rosegat a la Roqueta y féu Déu miracles per ell, essent pacíficament los christians senyors de la ciutat nomenaren lo portal del sant”. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, cap. XX, fols. 69r-69v.

¹²⁴ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 272.

¹²⁵ En honor al sant corresponent del calendari litúrgic o, també, processons que s'encomanaven als Cels per a demanar pluja. HERNÁNDEZ YÁÑEZ, Vicente, 1670, p. 2-5 i 9-10.

¹²⁶ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXIX, p. 215; CRUÏLLES, Marqués de, 1876, p. 323-329; SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993, p. 47-48 i 79; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1994, p. 237; 2003, p. 178. Narbona posa en dubte que l'estendard servat al Museu Històric Municipal de València siga el mateix que fou dipositat a Sant Vicent de la Roqueta el 1238. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 309, nota 34.

El recorregut de la processó es va modificar. Hem pogut documentar com, a mitjan segle XIV, el seguici del 9 d'Octubre ja no desfilava fins al monestir de Sant Vicent de la Roqueta; ho feia fins a l'església de Sant Jordi, ubicada intramurs, al districte parroquial de Sant Andreu: “la processó tro a Sent Jordi e puys tro a la seu de València” [fig. 1].¹²⁷ També hem pogut constatar que aquesta modificació del recorregut es mantindrà durant tota l'edat mitjana.¹²⁸ Certament, però, no es pot determinar l'any concret d'aquesta modificació de l'itinerari perquè els registres de *Claveria Comuna*, que podien haver deixat un rastre documental dels primers anys del cerimonial, comencen el 1351, quan ja havia passat més d'una dècada des de l'acord del Consell municipal sobre l'anunci de la primera celebració del 9 d'Octubre.

En tot cas, el que convé subratllar és que el 1341, tres anys després del primer 9 d'Octubre, el Consell va decidir anunciar la solemnització del dia de Sant Jordi, una celebració del calendari litúrgic que commemorava el cavaller celestial que intercedí en la conquesta de València. La publicació en veu alta, la crida, de la dita festivitat fou eloqüent:

“Ara oiats que·us fan saber los jurats e los prohòmens de la ciutat que, per lo senyor bisbe e per ells, és estat ordenat que, a present e en per tots temps, la festa del benaventurat màrtir e cavaller de Déu sent Jordi sia colta e celebrada a reverència del dit cavaller sant, la qual festa serà dilluns primer vinent, per que·us fan saber, per la present sol·lempnial crida, que null cristià o cristiana en lo dit dia e festa no gos tenir negun obrador ubert ne tenda parada per tal que la dita festa sia complidament colta e celebrada. E que sia mercé e benignitat del nostre senyor Déu Jesucrist tot poderós, lo qual és vencedor de les batalles que do victòria a cristians contra los malvats sarrahins següents la secta del abominable Mahomet”.¹²⁹

Recollint el que s'ha dit, el 1338 començà a celebrar-se el 9 d'Octubre i, en algun moment entre els anys 1339 i 1351, es va modificar l'itinerari de la seua processó perquè fera estació a l'església de Sant Jordi. Era, per tant, un canvi significatiu del recorregut que es produí en un rang de temps que coincidí amb la primera celebració de la festa de Sant Jordi, el 1341. I la cronologia de l'origen no és l'única coincidència entre el 9 d'Octubre i la festa del sant que s'aparegué en la conquesta: les dues processons compartien el mateix punt de destinació a l'entramat urbà. A més, de la crida ara citada

¹²⁷ El document que citem és un albarà per al corredor i per als músics que tocaren en la crida i en la processó de Sant Dionís. AHMV, *Claveria Comuna*, J-1, 11-X-1351, fol. 12v.

¹²⁸ Entre el 1338 i el 1500, el 1498 és l'últim any en què està documentada la festa de Sant Dionís i, llavors, la processó desfilà, com era norma, fins a l'església de Sant Jordi. AHMV, *Manuels de Consells*, A-49, 6-X-1498, fols. 33r-34r. També és l'últim any en què es registra la crida per a la festa de Sant Jordi. AHMV, *Manuels de Consells*, A-49, 21-IV-1498, fols. 19v-20r.

¹²⁹ AHMV, *Manuels de Consells*, A-4, 3-IV-1341, fol. 40v. La ratificació de la solemnització de Sant Jordi dos anys després, el 1343, fou esmentada per CARRERAS Y CANDI, Francesc, 1916, p. 115. Hem comprovat la cita, no referenciada per l'autor, a l'arxiu: AHMV, *Manuels de Consells*, A-4, 22-IV-1343, fol. 182r.

s'infereix que les dues festes compartien un objectiu ritual comú: la comunitat havia d'agrair a Déu l'ajut que proporcionava en les lluites contra els musulmans.

Les similituds entre el cerimonial del 9 d'Octubre i de Sant Jordi eren tan evidents que el fragment de la consuetud de la catedral que detalla el cerimonial de la festa de Sant Dionís aclareix: “*Omnia sicut dictum est de Sancto Georgio*”.¹³⁰ En efecte, la successió de formalitats litúrgiques era idèntica. La vespra de la festa es feia una processó dins de la seu. Al sendemà, de matí, s'oficiava una missa i, després, exhibint les relíquies dels respectius sants –la tibia de sant Dionís o el braç de sant Jordi, depenent del cas–, la processó desfilava pels carrers de la ciutat fins a entrar a l'església de Sant Jordi. En regressar a la catedral, un predicador recitava el sermó.¹³¹

En aquesta situació, comuna a les dues festes, cal tenir en compte uns altres elements del cerimonial típics en l'escenificació de les festes religioses valencianes, com són la música instrumental que acompanyava la desfilada, la decoració de la Casa de la Ciutat i l'enramada dels carrers per on passava la processó.¹³² Hi havia, però, un element de les festes del 9 d'Octubre i de Sant Jordi que les particularitzava respecte de les altres celebracions públiques: l'enaltiment i l'exhibició de la bandera reial. L'estendard s'havia de traure des de la Casa de la Ciutat, atès que el municipi era l'encarregat de custodiar-lo i de sufragar les despeses que ocasionava.¹³³ Per a posar-lo en relleu a l'hora d'exhibir-lo, hi podien penjar flors i també una mena de reliquiariis amb imatges de sant Jordi o d'altres personatges celestials.¹³⁴ Aquesta rellevància visual podria eixir reforçada quan es portava a terme el ritual de benedicció de la bandera, estipulat en un llibret que

¹³⁰ MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 286.

¹³¹ Les dades de la consuetud han estat contrastades amb els registres de *Manuale de Consells* i de *Claveria Comuna* del segle XV per a confirmar aquesta descripció general de la cerimònia. MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 239-240 i 286. Pel que fa a les relíquies esmentades, vegeu SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 405-406 i 415-416; LLORENS RAGA, Peregrín-Luis, 1964, p. 172-173; TORRA PÉREZ, Alberto, 1993, p. 505; GAVARA PRIOR, Joan J., 1998, p. 144-147; i, recentment, CASTELLÓ DOMÉNECH, Fernando, 2019, p. 108-112.

¹³² Els pagaments a ministrers i a mestres encarregats d'ornamentar amb teles la Casa de la Ciutat se succeeixen intermitentment al llarg del període que estudiem. Per exemple, AHMV, *Claveria Comuna*, J-47, 20-XII-1427, fol. 46v.

¹³³ L'inventari del 1481 de l'arxiu del racional de la Casa de la Ciutat indica on se conservava el penó, VIVES I LIERN, Vicente, 1900, p. 70-71. El municipi comprava flors “per obs de les maravelles de la dita bandera”, AHMV, *Claveria Comuna*, J-73, 20-V-1489, fol. 15v-16r.

¹³⁴ Tornem a citar l'inventari del 1481 transcrit per Vives i Liern: “Ítem dos relíquies o patenes de sent Jordi que·s meten en la bandera; lo hu ab ymatge de sent Miquel e de la Verge ab nou perletes. Ítem laltre ab la creu de sent Jordi e la ymatge de sent Jordi ab set perletes”. VIVES I LIERN, Vicente, 1900, p. 70-71. Abans d'aquesta data hi ha documentats dos reliquiariis d'or “per obs de la bandera en les processons que la ciutat fa en les festes de Sent Jordi e de Sent Dionís”. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 303, nota 24. La cita ha estat comprovada a l'arxiu. AHMV, *Manuale de Consells*, A-30, 29-IV-1435, fol. 276v.

conservava la catedral.¹³⁵ Un acte d'honorificació similar que es feia amb cadascuna de les relíquies de la seu.¹³⁶ Així, singularitzant-ne l'aparença i la veneració, l'estendard mateix adquiria un caràcter gairebé de relíquia. Al capdavant, l'exhibició de la bandera palesava la lleialtat del municipi envers la Monarquia al mateix temps que simbolitzava la jurisdicció i l'autonomia política del regne de València.¹³⁷

Totes aquestes similituds entre el 9 d'Octubre i Sant Jordi s'entenien per l'arrelament, en la societat valenciana, de la llegenda de la participació de sant Jordi en la conquesta del regne com un element històricament fictici que propiciava la cohesió cívica entre els cristians.¹³⁸ Una llegenda autòctona que contribuïa a caracteritzar el record de la conquesta de València com una efemèride providencial assolida en perjudici dels musulmans. D'aquesta manera, amb el desenvolupament d'un ritus que evocava la victòria providencial contra l'islam, la solemnització de la conquesta valenciana i del dia de Sant Jordi tenia els mateixos objectius polítics que les festes de Jerusalem i Mallorca.

Les tres festes esdevingueren hàbits multitudinaris amb motiu de la regularitat anual amb què es repetien. Per mitjà d'aquesta convalidació pragmàtica a escala urbana s'originà una consciència col·lectiva sobre el mite fundacional, atès que la desfilada, *per se*, constituïa un missatge visible i concret, a diferència, per exemple, dels cants en llatí que no serien entesos per molts individus.¹³⁹ Així, amb el pas del temps, el dia de la conquesta anava ocupant un lloc cabdal en la història sagrada del poble, al mateix temps que la ruta processional proposava i s'aprojava una nova geografia de la ciutat; una nova concepció cristiana de l'urbs que en el cas de València era especialment necessària per raó que l'urbanisme islàmic encara enardia les preocupacions del municipi:

“Dotzenament, car com la ciutat sia encara quasi morisca, per la novitat de sa pressó, per tal vos cové vetlar que es repar en murs, e en valls, e en carreres e en places, en cases e en armes, en guisa que per tot hi apareixca ésser lo crestià regiment e les crestianes maneres”.¹⁴⁰

¹³⁵ MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 240 i 286; MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, cap. CXXXVI, p. 266.

¹³⁶ El Divendres Sant es feia el cerimonial de benedicció de les relíquies de la seu. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 377, nota 2.

¹³⁷ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 28; 2011, p. 450; 2017, p. 69 i s.

¹³⁸ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 29.

¹³⁹ D'AVRAY, David, 2006, p. 165-166.

¹⁴⁰ HAUF I VALLS, Albert, 1983, p. 293. L'exhortació de Francesc Eiximenis als jurats de València és coneguda i ha estat estudiada en el marc de la cristianització urbana i arquitectònica de la ciutat, SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991; FALOMIR FAUS, Miguel, 1991; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; FURIÓ, Antoni, 2019. Quant a la consideració pejorativa del qualificatiu “morisc” en l'urbanisme del regne de València, TORRÓ, Josep, 1995, p. 138-139.

L'ACTIVACIÓ DE LES IMATGES EN LA PROCESSÓ

Als assistents del cerimonial se'ls exposava, no sempre premeditadament, a un conjunt d'imatges que jalonaven el recorregut processional organitzat per part de les autoritats religioses i municipals. Hi havia escultures i pintures que no sabem si foren encarregades amb el propòsit de ser contemplades en un ritual públic. Ben segur que la majoria d'elles no s'elaboraren amb l'objectiu últim d'integrar-se en la solemnització del 9 d'Octubre o de Sant Jordi. Tanmateix, romanien dins del context escènic de la festa urbana en un estat latent, esperant que hom les visualitzara, tot reflexionant o emocionant-se amb elles. Aquest fenomen correspon amb el que anomenem "l'activació de les imatges". Amb motiu dels paral·lelismes visuals entre les obres i el contingut de l'acte commemoratiu, les imatges podien connectar amb l'espectador. Quan això ocorria durant el desenvolupament de la litúrgia es produïa una experiència sensorial i intel·lectual que aportava significat a la finalitat del ritual.¹⁴¹

El 9 d'octubre s'anunciava per la ciutat amb un gran espectacle de llums i sons que impressionava a tothom.¹⁴² El 1392 l'anunci amb foc i pólvora durant la vespra de la festa era un referent per a unes altres celebracions: "fem per tota la ciutat semblant festivitat de llums e de sons que's sol fer a Sent Dionís".¹⁴³ Els trons es llançaven des del cimbori de la catedral i des de les torres de la Casa de la Ciutat.¹⁴⁴ Al sendemà, en el dia de la festa, la processó era l'acte cívic principal. L'itinerari processional, encara que va variar al llarg dels segles XIV i XV, va tenir fixats determinats punts de referència a l'entramat urbà.¹⁴⁵ La desfilada del 9 d'Octubre i de Sant Jordi partia de bon matí des del portal del Palau de la catedral que donava a la plaça de la Fruita –actualment la plaça de l'Almoïna [figs. 1-2]. El seguici d'eclesiàstics exhibia les relíquies corresponents i tots els fidels allà

¹⁴¹ PALAZZO, Éric, 2000, p. 152-156. Els casos d'estudi de Fassler i van Os són exemplars pel que fa a aquesta línia d'estudi. OS, Hendrik van, 1984-1990; FASSLER, Margot, 1993. Vegeu, també, PALAZZO, Éric, 2014.

¹⁴² NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 31-33. El 1487 es compraren 3.744 coets i 2.304 tronadors. BELENGUER GONZÁLEZ, Antonio; ALMENAR FERNÁNDEZ, Luis, 2021, p. 254.

¹⁴³ RUBIO VELA, Agustín, 1998, vol. I, p. 301-302.

¹⁴⁴ "[...] per raó de les alimares que feren en la nit precedent de la dita festa en lo cembori de la dita seu [...]; en salari dels bastaixs per les alimares que feren en la dita nit de la dita festa en les torres de la sala de la dita ciutat". AHMV, *Claveria Comuna*, J-46, 29-XI-1426, fols. 25v-26r. També es feien coets per al Micalet, SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 107.

¹⁴⁵ Encara que sovint s'especificava que la processó devia anar "per los lochs acostumats", els carrers de l'itinerari variaren i, en ocasions, fins i tot, any rere any. A tall d'exemple, durant el primer lustre de la dècada del 1480 hi hagueren dues modificacions, AHMV, *Manuals de Consells*, A-42, 3-X-1480; 1-X-1481; 24-IV-1482, fols. 55r-55v, 176r-176v, 245v-246r.

congregats portaven els “lums en les mans” –les espelmes– que els dirigents locals havien requerit.¹⁴⁶ Els assistents, en alçar el cap, podrien observar les imatges esculpides en dos registres de la façana del portal del Palau. En el registre més allunyat de l’espectador, en la pedra dels modillons del ràfec que sobreix respecte de la façana, hi ha tallats els caps d’uns hòmens i d’unes dones caracteritzades amb tocats o corones.¹⁴⁷ Somriuen i miren al vianant, qui amb moltes dificultats pot llegir els noms inscrits que els identifiquen. No sabem quins individus es volgueren representar en aquests modillons que s’elaboraren en el primer període de construcció de la catedral (ca. 1262), tot i que s’ha plantejat la possibilitat que foren els promotors de la fàbrica de la seu.¹⁴⁸ Tampoc sabem com els identificarien a l’edat mitjana. Potser, recollint una tradició escrita del quatre-cents, els reconegueren com els rostres dels matrimonis repobladors de la ciutat.¹⁴⁹ D’altra banda, el segon registre, més pròxim a l’ull humà, està constituït per la portalada mateixa; en concret, pels capitells que sostenen les arquivoltes i que mostren escenes del Gènesi i de l’Èxode.

Roque Chabás identificà els passatges veterotestamentaris representats en cadascuna d’elles i Amadeo Serra argumentà que l’elecció dels episodis bíblics permetia establir un paral·lelisme entre la terra promesa al poble elegit i València: les escenes de Déu promentent la terra a Abraham, l’elecció dels jutges d’Israel i Moisès rebent les Taules de la Llei (*Gn*, 15,18-21; *Ex*, 18, 25-26; *Ex*, 31, 18) simbolitzaven l’establiment dels colons en el nou regne cristià de València sota la legislació promulgada pel rei Jaume I.¹⁵⁰ Quan les imatges eren activades, doncs, les escultures evocaven els temps de la conquesta i el període inicial de conformació institucional de la nova societat colonitzadora i, en conseqüència, concordaven amb la finalitat del ritual.

Després de la plaça de la Fruita, la desfilada del 9 d’Octubre es dirigia cap al monestir, situat extramurs, de Sant Vicent de la Roqueta. Més amunt ja s’han adduït les raons per les quals el monestir era la destinació de l’itinerari: sant Vicent esdevingué el màrtir valencià del cristianisme per antonomàsia i el seu santuari, un referent cardinal d’altres processons, va ser ben apreciat tant per la Monarquia com per les elits de la ciutat. Cal

¹⁴⁶ Per exemple, AHMV, *Manuels de Consells*, A-31, 11-X-1436, fols. 132v-133r.

¹⁴⁷ Les imatges dels dos registres han estat descrites i analitzades diverses vegades, TEIXIDOR, Josep, 1895, vol. I, p. 230; CHABÁS, Roque, 1899; CID PRIEGO, Carlos, 1953; i, sobretot, per qui les estudia com unes figuracions que formaven part de la memòria urbana, SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 146-150.

¹⁴⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 166.

¹⁴⁹ TOMIC, Pere, 2009, cap. XXXVIII, p. 235-236; BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008, p. 103-109.

¹⁵⁰ CHABÁS, Roque, 1899; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 148.

destacar que la primera porta del monestir amb què es trobava la processó era el portal nord de l'església, un accés semblant al portal del Palau en la disposició estructural i decorativa. En aquest cas, els capitells historiatos, ubicats també sota la línia d'imposta decorada amb motius vegetals, mostren els turments del sant i la seua mort assistida pels àngels.¹⁵¹ Així, aquestes escenes que posen en relleu la història local del cristianisme esdevenien, per analogia estilística, un complement visual de les figuracions de la façana del portal del Palau. No obstant això, aquesta addenda iconogràfica fou efímera perquè només s'incorporà en els anys inicials –qui sap si només en el primer any– de la celebració del 9 d'Octubre.

Des de mitjan segle XIV i durant tota la baixa edat mitjana, les processons dels dies de Sant Dionís i de Sant Jordi desfilaven des de la plaça de la Fruita fins a l'església de Sant Jordi. Una destinació comuna que commemorava “aquell gran benefici e honor que aquesta insigne república rehibé en lo temps que fon restituhida en poder de cristians migançant lo divinal adiutori intercedint·hi lo gloriós cavaller, strenu e màrtir singular monsenyer sant Jordi”.¹⁵² En sabem ben poc sobre l'arquitectura medieval d'aquesta església. Entre els historiadors del regne hi ha confusió sobre el primitiu projecte, atès que alguns la relacionen indegudament amb l'església del Salvador. Si seguim les conclusions del pare Teixidor, que sol estar ben fonamentat, el temple fou una antiga mesquita dedicada a sant Jordi el 1243, “*la que consumió el tiempo, i despues se edificó Iglesia mayor con Capilla de Nuestra Señora de la Vitoria, propia de la Compañia del Centenar*”.¹⁵³ La reconstrucció a què fa referència mamprenqué en la dècada del 1370 i comptà amb l'aportació econòmica del Consell, òrgan executiu interessat en el projecte precisament per la devoció especial que la ciutat professava al sant cavaller.¹⁵⁴ Dècades més tard, el 1401, la nova fàbrica es consagrà “a petició dels confreres del Sentenar de Sant Jordi”.¹⁵⁵ Heus ací que l'espai era usat i gestionat per part de la confraria de Sant Jordi, associació adjunta a la companyia del Centenar de la Ploma, encara que l'església

¹⁵¹ SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1992.

¹⁵² AHMV, *Manuale de Consells*, A-42, 23-IV-1481, fols. 104r-104v.

¹⁵³ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 96-102. I destaca que la fàbrica “*que consumió el tiempo*” no era “*Iglesia, sino Capilla*”. No sabem què vol dir amb aquesta darrera precisió, però cal destacar que l'església de Sant Jordi encara s'anomenava *capella* després de la reforma que cita. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 1756-1757, doc. 31.5.

¹⁵⁴ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 139. Vegeu també SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Regina, 1990, p. 167-180.

¹⁵⁵ El document se cita en GIL SAURA, Yolanda, 2019, p. 47.

formava part de la jurisdicció de l'orde militar de Santa Maria de Montesa. De fet, la confraria també tenia el dret de posseir imatges dins del temple.¹⁵⁶

Era a aquest espai on accedien les processons del 9 d'Octubre i de Sant Jordi. El seguici entrava al temple i, allà, pronunciava l'habitual acció de gràcies a Déu i a la Verge, els dos personatges a qui s'atribuïa, en última instància, la conquesta de València.¹⁵⁷ No es pot confirmar amb tota seguretat que la imatge de Nostra Senyora de la Victòria – anomenada així perquè es creia que acompanyà Jaume I en les batalles– estiguera a la capella del Centenar de la Ploma de l'església de Sant Jordi a l'edat mitjana, tal com assegura Ortí i Mayor [fig. 3].¹⁵⁸ Abans que això, caldria corroborar que la capella pertanyia a la companyia del Centenar en època medieval, cosa que la documentació encara no ha demostrat. En tot cas, si l'afirmació d'Ortí i Mayor fora certa, la imatge escultòrica de la marededeu sedent actuaria en el marc de les festes commemoratives com un artefacte que evocaria el paper decisiu de la Verge Maria en la conquesta de València, tot enllaçant amb el falsejat relat visual, present en el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, de la participació de la companyia en l'efemèride.

Precisament és del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma del qual tenim més indicis per a afirmar que fou una obra confeccionada per a l'altar major de l'església de Sant Jordi [fig. 4].¹⁵⁹ Havent-se pintat vers el mateix any de la consagració del temple, el retaule destacava per la qualitat pictòrica, les dimensions i la iconografia en el *boom* d'una cultura visual urbana que no contemplava la representació artística d'una batalla històrica recent.¹⁶⁰ La batalla del Puig, a més, conjuminava la força expressiva del xoc sagnant

¹⁵⁶ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 599.

¹⁵⁷ Per exemple, AHMV, *Manuale de Consells*, A-30, 22-IV-1435, fols. 275v-276r. Les referències a Déu i a la Verge en el marc de la conquesta són freqüents en el *Llibre dels feits*.

¹⁵⁸ ORTÍ I MAYOR, José Vicente, 1740, p. 51. La producció o importació d'imatges marianes durant la segona meitat del segle XIII fou cabdal per a definir el tarannà del culte als santuaris de l'incipient regne cristià de València. Cal dubtar, però, sobre l'aspecte plàstic de les Verges que es conserven, així com de les tradicions que les relacionen amb Jaume I. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012, p. 681-683; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a. Pel que fa a la Verge de la Victòria que provenia de l'església de Sant Jordi, CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1988a, p. 96; GARÍN LLOMBART, Felipe; GAVARA PRIOR, Joan, 2008, p. 132; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira, 2016, p. 266, 327, 363, 431, i 718-719. La imatge es restaurà el 2010 i l'IVCR va publicar un fullet a mode de tríptic amb el títol "Virgen de las Victorias. Anónimo de la Corona de Aragón del siglo XIII. Parroquia de san Andrés. Valencia".

¹⁵⁹ El dilema historiogràfic sobre el lloc on s'ubicà el retaule –a l'església de Sant Jordi o a la casa de la confraria dels ballesters– se sintetitza en MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2018, p. 376-378. Donant per fet que el retaule no es mogué de l'espai on es col·locà de bon principi i descartant que hi haguera un altre retaule de sant Jordi a banda del dedicat al Centenar de la Ploma, hi ha dos testimonis, subratllats recentment, que certifiquen la col·locació de l'artefacte a l'església de Sant Jordi: una visita pastoral de l'any 1573 i una referència de Gaspar de la Figuera. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2019, p. 162; GIL SAURA, Yolanda, 2019, p. 47. De la datació i l'autoria de l'obra en parlarem en el segon capítol de la tesi.

¹⁶⁰ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, p. 143-190.

entre els dos exèrcits –complementada per la cruesa dels turments del sant a les taules laterals– amb la participació en la contesa del rei Jaume I, sant Jordi i un soldat del Centenar de la Ploma [fig. 5]. Les tres figuracions trobaven reflex en la desfilada processional de les festes. Primer, perquè el Conqueridor era recreat en la processó per mitjà del justícia criminal de la ciutat, qui portava l'estendard reial, sobrevesta i anava a cavall amb una aparença similar al Jaume I del retaule.¹⁶¹ Segon, perquè sant Jordi era invocat quan la desfilada feia estació a l'església i, sobretot, quan exhibia la relíquia del seu braç,¹⁶² un vestigi sagrat que l'espectador podia observar, en el seu estat corpori original, en la imatge del sant guerrer empunyant l'espasa que es clava en el rostre d'un musulmà [figs. 6-7]. I tercer, perquè es convidava a relacionar visualment la figura del soldat del Centenar de la Ploma del retaule amb els mateixos membres de la companyia, que començaren a participar en les cerimònies cíviques de la ciutat a partir del primer terç del quatre-cents.¹⁶³ A més, els membres del Centenar eren els qui arranjaven la dita església cada 23 d'abril, dia de Sant Jordi, per a celebrar un banquet en què refermaven els llaços fraternals.¹⁶⁴ Així, la capacitat de rèplica d'aquestes imatges en el ritus i l'arranjament de l'espai que les servava degué promoure el record dels esdeveniments històrics. De fet, la taula de la batalla del Puig era l'únic suport plàstic de què disposaven els individus de la societat valenciana per a fer memòria de la conquesta cristiana.

La taula central superior del retaule, la Mare de Déu amb l'Infant entronitzada amb àngels músics, no degué restar a banda de les concordances que els espectadors podien establir entre les imatges i la commemoració litúrgica [fig. 8]. Representa una imatge mariana extraordinària per la singularitat iconogràfica que resulta. S'hi conjumina el tipus de la Mare de Déu de la Llet entronitzada amb la coronació per part dels àngels, Crist i l'Esperit Sant, que la mostren com a Reina dels Cels.¹⁶⁵ Una conjunció d'arquetips complexa i original que es concebé des d'una espiritualitat teològica profunda. En la mateixa escena, els àngels cantors que llegeixen una partitura, els que toquen els aeròfons i els que presenten ofrenes florals juntament amb els querubins representats sota el tron de la Verge ressalten l'ambient excels de l'epifania i conviden a preparar-se per al càntic

¹⁶¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 165.

¹⁶² MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 115 i 239-240. La cerimònia de culte de les relíquies de la seu, documentada a partir de la dècada del 1460, es duia a terme amb la voluntat que el poble les venerara. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 377, nota 2.

¹⁶³ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2006, p. 317.

¹⁶⁴ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 598.

¹⁶⁵ PERPIÑÁ, Candela, 2013, p. 39; 2017, p. 262-263.

que s'entonarà a la Jerusalem celestial en la fi dels temps.¹⁶⁶ Quan el seguici de la processó observava aquesta imatge –incardinada amb les taules centrals i de més grans dimensions del retaule–, devia assimilar-la als efectes sensorials de la litúrgia: a l'església de Sant Jordi, i durant la desfilada, s'entonaven i es recitaven responsoris, himnes i oracions en honor de Déu i a la Verge; els músics instrumentistes –ministrers– anunciaven la festa el dia de la vespra i participaven en el cerimonial tocant al capdavant; i les plantes i flors perfumaven i engalanaven els carrers de la ciutat. L'escena, per tant, encarnava el sentiment religiós d'aquella sinestèsia i, principalment, d'aquells càntics i precis que agraïen a la divinitat el benefici que atorgà al cristianisme per haver decidit la conquesta de València.¹⁶⁷

En definitiva, les imatges magnífiques del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma es posaven al servei del ritus. La polisèmia de la seua retòrica visual, activada a partir de la reflexió teològica, convertí el retaule en l'artefacte apoteòsic de les cerimònies medievals del 9 d'Octubre i de Sant Jordi. No deixen de sorprendre'ns les coincidències que en aquest sentit s'estableixen entre el cerimonial valencià i la Festa de l'Estendard mallorquí. En la commemoració del dia de la conquesta de Mallorca també hi havia un retaule, el de sant Jordi de Pere Niçard i Rafel Mòger, que es custodiava en una església on la processó feia parada per a recitar lletanies que invocaven el sant cavaller.¹⁶⁸ El punt més destacable és que determinades imatges del dit retaule s'interrelacionaven amb el ritus de la Festa. La batalla de *Bab al-Kofol* de la predel·la era l'escena que recreava el fet militar que es commemorava, l'assalt dels cristians, encapçalat per Jaume I i sant Jordi, a la medina de *Mayurqa* el 31 de desembre del 1229 [fig. 9]. Però el detall pictòric que millor al·ludia al cerimonial era, com ja va copsar Llopart, la bandera reial que està hissada damunt del portal de Santa Margalida. Aquesta elevació de l'emblema dels reis d'Aragó per sobre el portal del darrer combat de la conquesta era una rèplica de l'esdeveniment àlgid de la Festa de l'Estendard, segons el qual uns mariners hissaven el penó mitjançant un sistema complex de cordes ideat *ad hoc*.¹⁶⁹ Finalment, la taula central del retaule proposava a l'espectador la vinculació de sant Jordi amb les devocions populars mallorquines a partir de la representació versemblant del paisatge de la ciutat. I

¹⁶⁶ PERPIÑÁ, Candela, 2013, p. 40.

¹⁶⁷ “[...] cantant hymnes e responsos e altres cants donant laor e glòria a Nostre Senyor Déu de tanta gràcia e benefici que aquell dia fon donat a cristiandat”. AHMV, *Manuale de Consells*, A-31, 11-X-1436, fols. 132v-133r. Els pagaments per a les flors i els ministrers es recullen en gairebé tots els registres de *Claveria*.

¹⁶⁸ QUINTANA TORRES, Antoni, 1998, p. 59-63; ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 42.

¹⁶⁹ LLOMPART, Gabriel, 1980, p. 189-191; LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 2001; 2007, p. 79-84; GAITA, María del Mar, 2010, p. 38-41.

un dels propòsits de la Festa de l'Estendard era aquest tipus d'arrelament del sant en la memòria urbana.

Tornem al ritus valencià. Després d'entrar a l'església de Sant Jordi, la processó regressava a la catedral i hi entrava pel portal oest del transsepte de la seu, el dels Apòstols. Aquest portal va ser encarregat vers el segon quart del segle XIV per part del bisbe Ramón Gastó i del capítol catedralici.¹⁷⁰ Tot i que el mestre d'obres de la catedral, Nicolau d'Ancona, estava al servei de la construcció i de l'ornamentació de la seu, és plausible pensar que l'artífex del portal fora Aloi de Montbrai.¹⁷¹ De la mateixa manera que el del Palau, aquest portal era un punt de referència de les processons religioses; no obstant això, el dels Apòstols va tenir una major preeminència dins de l'entramat urbà perquè donava al nou centre cívic de València, configurat cap al 1340 i dominat per la façana de la seu i per la silueta de la Casa de la Ciutat que es trobava enfront, on hui dia hi ha el jardí del Palau de la Generalitat.¹⁷² El portal dels Apòstols, a més, era l'accés al temple per antonomàsia de determinades cerimònies fastuoses que se celebraven al municipi, com el Corpus Christi, les entrades reials, les episcopals i els juraments dels furs i de càrrecs municipals.¹⁷³

Amb aquest emplaçament eminent de la portalada, el programa escultòric d'arrel francesa, obert a mode de retaule, fou d'una significació visual important. Res ens fa pensar que aquesta preponderància en el centre urbà es perdera durant les litúrgies commemoratives de la conquesta. S'hi veuen els apòstols al costat de sant Vicent, sant Valeri, sant Llorenç i el papa sant Sixt en la fornícula dels brancals; figures angèliques, santes màrtirs i profetes en les arquivoltes; àngels músics en el timpà¹⁷⁴ i David, Salomó, Abraham i Jacob en la galeria que està truncada pel gablet. El programa encara es completa amb virtuts figurades, al·legories humanes dels oficis i vint-i-huit escuts

¹⁷⁰ RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013.

¹⁷¹ BÉRCHEZ, Joaquín; ZARAGOZÁ, Arturo, 1996, p. 10-13; OÑATE OJEDA, Juan Ángel, 2012, p. 17; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020, p. 82-85. La hipòtesi que l'autor del portal fora Aloi de Montbrai o de determinats membres del seu taller és de SERRA DESFILIS, Amadeo, 2020, p. 360-361.

¹⁷² SERRA DESFILIS, Amadeo, 2004; IBORRA BERNAD, Federico, 2012, p. 145-155.

¹⁷³ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2020, p. 362-365; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, 2014, p. 364-365; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 168, 195, 203, 236, 267, 339-340; MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, p. 50.

¹⁷⁴ Les recomposicions posteriors de les escultures i la desaparició de la Verge del mainell dificulten l'albirament de l'aspecte original del timpà. García Marsilla opina que la Verge del mainell es traslladà al timpà i, citant un treball d'Elvira Mocholí, argumenta que el projecte original incloïa, en comptes d'una Mare de Déu amb l'Infant, un Crist entronitzat. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2020, p. 88. No és fàcil posicionar-se sobre el particular, sobretot perquè el famós salm 150 no s'ajusta en sentit estricta a l'escena, com sí que ho fa, per exemple, una obra de Giotto de cronologia aproximada, el políptic Barocelli (ca. 1328) de la basílica di Santa Croce de Florència que mostra la coronació de la Verge. PERPIÑÁ, Candela, 2017, p. 72.

heràldics –entre els quals, el de la Monarquia, el de la ciutat i el del bisbe Ramón Gastó– gravats en l'intradós del portal i en els pedestals sobre els que s'assenten les escultures exemptes.¹⁷⁵ Així, amb la visualització de personatges bíblics que anunciaren l'arribada del Messies, de deixebles de Crist que foren testimonis del seu projecte redemptor, de sants del cristianisme local i primitiu i de determinats individus i institucions d'aquella societat cristiana, s'acabava l'itinerari urbà de les processons del 9 d'Octubre i de Sant Jordi.

Es tancava un cicle d'imatges que contribuïa a refermar un dels objectius de les celebracions commemoratives esmentat més amunt: la incorporació de la conquesta de València a l'horitzó de la història sagrada. Una inqüestionable narració lineal que, alhora, també era cíclica: la voluntat de Déu per a concedir la terra promesa al poble elegit era renovada per la mateixa voluntat d'afavorir la conquesta del territori de València per mitjà de sant Jordi, l'enviat celestial: “Restituhida en poder de cristians migañant lo divinal adiutori intercedint-hi lo gloriós cavaller e màrtir singular monsenyer sant Jordi”.¹⁷⁶

El cerimonial acabava amb el “sermó de la conquesta” que es recitava dins de la seu.¹⁷⁷ Hui dia no ens ha pervingut cap dels sermons medievals; de fet, el més antic que es conserva data del 1666 i va ser pronunciat per Gaspar Blai Arbuixec, predicador de la Congregació de Sant Felip Neri.¹⁷⁸ En la baixa edat mitjana els sermons es basarien, sobretot, en el *Llibre dels feits* de Jaume I –com així feu Pere Antoni Beuter quan es complí el tercer centenari de la conquesta–¹⁷⁹ o en els manuscrits que narraven, en concret, la conquesta de València. Exemplars d'aquestes dues tradicions textuales eren propietat del bisbe o del Consell i es conservaven a la seu, al palau episcopal o a la Casa de la Ciutat.¹⁸⁰ Al cap i a la fi, les imatges que el predicador projectava a partir d'una

¹⁷⁵ RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013.

¹⁷⁶ AHMV, *Manuale de Consells*, A-42, 23-IV-1481, fols. 104r-104v.

¹⁷⁷ L'aflluència de gent devia ser notòria perquè es contractaven bastaixos per a traslladar bancs des de la Casa de la Ciutat fins a la seu, segurament amb motiu que les magistratures municipals tingueren reservat un lloc on seure, com també es feia a Mallorca. AHMV, *Claveria Comuna*, J-47, 20-XII-1427, fol. 46v. FONT I OBRADOR, Bartolomé, 1964, p. 246. També en Sant Jordi es recitava un sermó que era sufragat pel Consell. MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 239-240.

¹⁷⁸ ARBUIXEC, Gaspar Blai, 1985.

¹⁷⁹ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2012, p. 131.

¹⁸⁰ L'inventari de llibres de la seu de l'any 1418 conté “hun libre de paper hon és la conquesta del regne de València”. SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 112. A l'inici del segle XV desaparegué del palau episcopal un còdex on s'escrivien les “*canonice yspanie et captationis dicte civitatis et alie*”. SANCHIS SIVERA, José, 1999, p. 71-72. El 1425 Ignocent Cubells, escrivà, i Leonard Crespí, il·luminador, enllestiren una versió de la crònica de Jaume I per al Consell. VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 216-217. A l'inici del segle XVI l'arxiu del Consell de la Casa de la Ciutat custodiava un altre exemplar de l'autobiografia del rei. BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, 2009, p. 44. D'uns altres exemplars del quatre-cents en parla ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 32.

història controlada per les elits municipals i eclesiàstiques es complementarien amb la visualització de les armes de Jaume I, que, des del 1416, penjaven d'un dels pilars de la capella major de la catedral [figs. 10-12].¹⁸¹

LA BANDERA, EL MITJÀ SUBSTITUTIU DEL REI

Els pals de gules en camper d'or, presents en l'escut de Jaume I a la catedral, eren el mitjà de representació per excel·lència de la Monarquia. Per si mateixos evocaven, exclusivament, la figura del monarca d'Aragó. I és que la manera comuna de plasmar la identitat en l'època al·ludia a l'*species* idèntica, al grup social a què pertanyia una persona com a element del pla de Déu.¹⁸² Per mitjà de l'heràldica, doncs, els monarques d'Aragó podien ser representats en tot tipus de suports artístics i visuals. I els actes festius no n'eren una excepció. Per exemple, en l'entrada del rei Martí l'Humà a València el 1402 el municipi va decidir incloure en la desfilada huit reis a cavall que anaven caracteritzats amb paraments i sobrevestes de color groc i roig. També portaven poms i ceptres.¹⁸³ La caracterització genèrica referia a la condició de monarques i tot apunta que era una al·lusió als antecessors de Martí I, a la dinastia del Casal, atès que el nombre huit no pareix casual: concorda amb els reis que l'antecediren, des d'Alfons el Cast fins a Pere el Cerimoniós. Entre els huit, per tant, es trobava Jaume I i és factible pensar que el rei no aniria abillat d'una manera particular més enllà de portar els atributs esmentats. Almenys, això es pot inferir de les breus referències escrites que se n'han conservat a l'arxiu.

Per Sant Dionís i per Sant Jordi l'emblema dels pals de gules en camper d'or estava present en la desfilada urbana. Aquesta insígnia distingia el cerimonial respecte d'altres festes religioses –més humils o més fastuoses– que se celebraven a la ciutat, com el Corpus Christi o Sant Miquel. Així, a la festa de Sant Dionís es registraven despeses “per drap de lana reyal del qual ha cuberts los tabals e la cornamusa dels ministrers de la dita ciutat de manament e voler nostre”.¹⁸⁴ És a dir, els ministrers portaven instruments de vent i de percussió que estaven decorats amb teles dels colors de la bandera reial. Les teles dels tabals i de les cornamuses, com que anaven al capdavant de la processó o al

¹⁸¹ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 141-142. Quant a les armes, en parlarem en el capítol corresponent.

¹⁸² MARTINDALE, Andrew, 1988, p. 19; BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam, 2000, p. 1492; GIVENS, Jean, 2005, p. 105-133; OLARIU, Dominic, 2009, p. 15; PERKINSON, Stephen, 2009, p. 85 i s. Sobre la gènesi del retrat a la Corona d'Aragó baixmedieval, FALOMIR FAUS, Miguel, 1996a; YARZA, Joaquín, 2004a.

¹⁸³ ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo, 2007, p. 34, 49 i 67.

¹⁸⁴ AHMV, *Claveria Comuna*, J-28, 24-XII-1400, fol. 24r.

costat de la bandera, atorgaven un caràcter visual particular a la festa perquè reproduïen el mateix efecte tonal de l'estendard. L'ornamentació dels instruments era cabdal per a singularitzar l'estètica de la festa, però no es pot comparar, pel que fa al significat simbòlic, amb l'element central del cerimonial, l'estendard reial. La bandera requeria un altre tipus d'interpretació més enllà de la facultat per a evocar la institució monàrquica.

La bandera reial portava a la memòria la Monarquia perquè el municipi pretenia mostrar la fidelitat que li guardava com a institució que prenia en consideració la jurisdicció i l'autonomia de la ciutat i del regne.¹⁸⁵ Tanmateix, creiem que l'estendard, al mateix temps, era més que això. Des del punt de vista de l'expressió simbòlica medieval –basada en la teoria sobre la imatge de sant Agustí–, representava el rei mateix, era el mitjà substitutiu de la seua autoritat.¹⁸⁶ Així ho demostren diversos fragments de la crònica de Ramon Muntaner (ca. 1325-1328), un llibre d'una propaganda total del Casal d'Aragó,¹⁸⁷ escrit per qui precisament va proposar la celebració del dia de la conquesta de València de Jaume I. Potser l'exemple més esclaridor és un episodi del regnat de Pere el Gran en què el militar sicilià Conrad Llança, abans d'enfrontar-se a les galeres del rei de Marroc, proclama: “Ben podets saber que el senyor rei d'Aragó és present ab nós en estes galees, que veus aquí lo seu estendard qui representa la sua persona. E així, que ell sia ab nós, la gràcia de Déu e d'ell nos aidarà e ens darà victòria”.¹⁸⁸

El passatge no porta a equívoc, l'estendard és el rei mateix que, com a persona tocada per la gràcia divina, decantarà la victòria cristiana. Un altre episodi, ambientat també en un context de lluita contra el sarraí, narra la substitució de la figura del monarca Jaume I per la senyera reial: “Ah, Senyor, ¿per què us plau que en aquest punt jo sia així despoderat? Ara tost, pus llevar no em pusc, isca tost la mia senyera e fets portar mi en una anda entrò siam ab ells, que no em pens, pus que jo sia ab los malvats ne ells vegen l'anda on jo jaga”.¹⁸⁹ Era necessari, per tant, que l'enemic vera el segon cos del rei i no l'envellit i malaltís.¹⁹⁰

Aquest paradigma de la representació règia estigué vigent a València, i també és Ramon Muntaner qui ho prova per mitjà de la narració del dol que n'hi hagué a la ciutat del Túria quan Jaume I va morir: “No hi romàs ric-hom, mainader ne cavaller, ciutadans,

¹⁸⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, p. 28; 2011, p. 450; 2017, p. 69 i s.

¹⁸⁶ BOULNOIS, Olivier, 2008, p. 46-47. Olga Pérez ho ha denominat “funció màgic-substitutiva”. PÉREZ MONZÓN, Olga, 2009, p. 94; FALOMIR FAUS, Miguel, 2008, p. 109.

¹⁸⁷ CINGOLANI, Stefano Maria, 2008, p. 159-193; SOBRÉ, Josep Miquel, 1978, p. 121-122.

¹⁸⁸ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XIX, p. 53; SERRANO COLL, Marta, 2011a, p. 194.

¹⁸⁹ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XXVIII, p. 65-66.

¹⁹⁰ KANTOROWICZ, Ernst Harwig, 1985; MARIN, Louis, 1981.

dones e donzelles, que tui anaven darrera la senyera e l'escut seu, e deu cavalls a qui hom havia tolt la coa".¹⁹¹ Com veiem, l'expressió de dol públic es dirigia directament als atributs reials. Cal suposar un semblant tipus de culte a l'estendard de Jaume I en els ritus del 9 d'Octubre i de Sant Jordi? A més que el 9 d'Octubre commemorava el dia que Jaume I va conquerir València i la festa de Sant Jordi adquirí rellevància per la participació del sant cavaller en la conquesta, hi ha una referència del cerimonial –en part ja explicada– que permet posicionar-nos sobre la qüestió. Entre les imatges que s'activaven en el cerimonial, la figura del justícia criminal que portava la senyera durant la processó degué representar la figura del rei d'Aragó i, alhora, particularment, la de Jaume I. No només per la naturalesa commemorativa de la festa, sinó per l'analogia visual que els assistents de la desfilada podien establir amb la batalla del Puig del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma. Altrament, la confecció d'una senyera el 1459 evidenciava que el nou estendard estaria coronat pel drac alat, el símbol messiànic dels reis d'Aragó que Jaume I porta en el retaule.¹⁹²

Del mateix document que estipula el pagament de la bandera s'infereix que l'estendard era un objecte de culte cabdal en les processons de Sant Dionís i de Sant Jordi per l'elevat preu que el Consell en pagà –107 lliures i 10 sous– i pel ritual de benedicció que es dugué a terme a la catedral.¹⁹³ Era l'element central del cerimonial, com també ho era a la Festa de l'Estendard, l'equivalent mallorquí del 9 d'Octubre, on la figura del portaestendard evocava i invocava igualment Jaume I. En efecte, a la celebració de la conquesta de Mallorca, el jurat que portava l'estendard anava a cavall abillat amb armadura, guants i elm amb la cimera del drac alat.¹⁹⁴ La referència visual era semblant a la de València i singularitzava la memòria del Conqueridor en relació amb la captura de la ciutat. Així ens ho recorda la descripció de Muntaner, que dissipa tot dubte sobre quin rei es rememorava aquell dia:

“[...] que tots anys, lo jorn de Sent Silvestre e de Santa Coloma, que fou presa Mallorca per lo dit senyor rei, se fa professó general en la ciutat ab la senyera del dit senyor rei. En aquell dia pregunen

¹⁹¹ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XXVIII, p. 65-66.

¹⁹² IVARS CARDONA, Andreu, 1926, p. 66-112; AURELL, Martin, 1990, p. 351-353; 1997, p. 135-142. L'albarà de la nova bandera diu: “[...] pagats a en Jacme Fillol, pintor, ciutadà de la ciutat, dos mília cent cinquanta sòlidos, valent cent set lliures deu sòlidos reials, a ell degudes per rahó de una bandera reyal, que precedent ordinació nostra, ha fet a obs de la dita ciutat, com la que y era fos molt vella e squexada, la qual bandera se trau tots anys per la dita ciutat en les festes de Sent Dionís e de Sent Jordi, acompanyada de nosaltres e de molta altra gent. [...] Ítem per cent pans del dit or, a la dita rahó, per obs de daurar la vibra que va sobre la bandera”. Citat en SEVILLANO COLOM, Francisco, 1966, p. 49-50.

¹⁹³ El capellà d'Alfons el Magnànim narra la benedicció a la seu, MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, cap. CXXXVI, p. 266.

¹⁹⁴ ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi, 1998, p. 20-22.

tuit per sa ànima, e totes les misses qui es canten en aquell dia per la ciutat e per tota la illa, se canten per ànima del dit senyor rei”.¹⁹⁵

En suma, pel contingut significant de la festa del 9 d’Octubre i de Sant Jordi, l’estendard evocava i substituïa la Monarquia i, concretament, Jaume I. A la baixa edat mitjana els colors de la bandera que el representaven eren els que pertocaven a la condició reial, els quatre pals de gules en camper d’or: el roig i el groc. Sense blau. És ben sabut que la franja blava coronada s’introduí en la bandera de la ciutat de València el 1376 com una concessió de Pere el Cerimoniós, qui premià així la lleialtat que el municipi mostrà envers la Monarquia durant la guerra dels Dos Peres.¹⁹⁶ Però, com exposaren Pere Maria Orts i Pau Viciano, encara que la ciutat podia fer ús d’aquesta bandera municipal en els segles XIV i XV, la que sempre s’exhibí en els actes públics i en les convocatòries milicianes d’atemptats contra el rei o el municipi fou la bandera “d’or e flama”. Els albarans de *Claveria Comuna* permeten certificar que aquesta mateixa situació es va donar en el 9 d’Octubre i en Sant Jordi, almenys fins a la dècada del 1480, perquè es refereixen a la bandera com “la bandera reyal” o, encara, donaven per entès que no podia ser-ne una altra quan esmentaven “la bandera en la dita processó”.¹⁹⁷

* * *

LA (RE)PRESENTACIÓ DE LA CONQUESTA

El dietari de Jeroni Sòria (1503-1559) descriu, amb tots els detalls, una part de la processó que es feu el 1538 pel tercer centenari de la conquesta de València:

“Digous, a X de Octubre, 1538. L’endemà de Sent Dionís feren profesó general de la seu a Sent Viçent martre, fora del portal, ab totes les banderes reals dels ofiçis; de què l’ofiçi dels fusters portà hun carro triunfal ab 4 pilars a la romana damunt, ab hun sel de brocat y hun home molt ben ataviat segut en huna cadira, figurant lo rey en Jaume de bona memòria, ab molts ministrés e tronpetes e sacabuichs y, davant ell, en lo dit carro, hun arnès blanch de guerra y moltes rodelles y dos adzenbles que tiraven lo carro y, davant dit carro, anaven tres cavallers, cascú ab son cavall, ab uns títols a les espatles dient: la hun, don Guillén Ramon Blasco, l’altre, don Blascó d’Aaragó, l’altre, mosèn Bernat d’Entensa –aquest portava lo penó real del rey–; ab molts patges davant los cavallers y molts moros presos. Y, après, los del Sentenar de Sent Jordi de la Ploma y lo estandart de València del rat penat, lo qual portava mosèn Pelegrí Català, generós, justíçia criminal de València en lo present any, y los jurats ab ell, ab gramalles de vellut de grana forrades les ales de setí morat, los quals eren los següents: *primo*, mossèn Tomàs Roig, ciutadà; mosèn Agostí Joan Albert, ciutadà; mosèn Gaspar

¹⁹⁵ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XXVIII, p. 66.

¹⁹⁶ ORTS I BOSCH, Pere Maria, 1979, p. 85-110; FUSTER, Joan, 1977, p. 13.

¹⁹⁷ VICIANO, Pau, 2008, p. 31-34. S’han consultat els registres que abasten des del 1351, data del primer manual d’albarans amb la signatura J-1, fins al 1498 amb la signatura J-77. El 1489 hi ha un canvi en el vocable, llavors “la bandera de la dita ciutat”, que es mantindrà al llarg de la dècada següent. AHMV, *Claveria Comuna*, J-73, 20-V-1489, fol. 15v-16r. Coincidiria amb el primer pagament documentat, el 1487, per confegir una bandera amb la franja blava. ALMELA VIVES, Francesc, 1962, vol. V, p. 42.

Antist, cavaller; mosèn Pedro Exarch, cavaller; mosèn Damià Ferrer, ciutadà; mosèn Jeroni Collar, ciutadà; racional és Joan García, ciutadà, que ara sinc anys era notari de València. Y, ab ells, lo echselent duch de Calàbria, don Ferrando de Aragó, e virey del regne de València, y don Juan Lorens de Vilarasa, governador de València. Y quant foren al portal de Sent Viçent, ans d'exir del portal, pujaren la bandera damunt lo portal e la devallaren per de fora y, après, la tornà a pendre lo justíçia creminal y acabà de anar a Sent Vicent ab tota la damunt dita gent y, tornant a València, la tornaren a pujar per lo portal y devallar per de dintre, y tornà-l a pendre lo dit justíçia y acabaren de fer la profesó fins a la seu y de allí cascú se n'anà a casa sua a sopar".¹⁹⁸

El 1538 l'escenificació de la processó que commemorava l'efemèride cristiana era diferent respecte de la cerimònia medieval. S'hi representaven el rei Jaume I, els principals nobles que van intervenir en la conquesta del regne i, davant d'ells, "molts moros presos". També desfilava el Centenar de la Ploma, la companyia que representava la defensa militar de la ciutat i que, segons la narració visual semifictícia de la batalla del Puig del retaule de sant Jordi, també participà en l'efemèride.¹⁹⁹ Per tant, l'evocació de la conquesta adquiria una aparença de simulació mimètica. Jaume I es revestia d'una semblança fisonòmica, "figurant", és a dir, imitant la figura del rei mateix.²⁰⁰ Els nobles eren identificats pels noms escrits a l'espalla. I els sarraïns, possiblement cristians disfressats, s'exhibien en qualitat de vençuts i empresonats.

Els paràmetres visuals de la representació festiva havien canviat amb l'arribada de l'humanisme. A banda, els Àustries conceberen l'efemèride de Jaume I com un fet històric al servei de l'exaltació de l'Imperi hispànic.²⁰¹ No obstant això, creiem que la processó del 1538 no s'explica solament a partir dels factors del moment històric concret. Cal tenir en compte el seu antecedent, el ritus medieval del 9 d'Octubre i de Sant Jordi, perquè també (re)presentava la conquesta –la tornava a presentar. És cert, no es "figuraven" els protagonistes. La recreació es duia a terme de la mateixa manera que a Jerusalem i a Mallorca: mitjançant uns altres elements cerimonials. Els punts de referència del recorregut processional –el portal del Palau, l'església de Sant Jordi i el portal dels Apòstols–, les imatges –pintures i escultures–, la senyera i els càntics i sermons representaven la conquesta de València simbòlicament i factual. És així com cal

¹⁹⁸ SÒRIA, Jeroni, 1960, p. 189-190. El tercer centenari incloïa més d'un dia de celebració, atès que la processó es feu al sendemà del 9 d'octubre. TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. I, p. 96-97. La desfilada del tercer centenari de la conquesta també està recollida en MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, p. 149-151; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 359-361; SANCHIS FRANCÉS, Raül, 2020, p. 250-251. Quant a les qüestions formals del text citat, seguint els criteris d'edició d'Els Nostres Clàssics, hem modificat la puntuació, apostrofació i accentuació del text a partir de la transcripció gairebé literal de l'editor.

¹⁹⁹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2006, p. 317 i 320; LAMARCA, Luis, 1838, p. 28. En el següent capítol parlarem de la identificació dels membres del Centenar de la Ploma en el retaule de sant Jordi.

²⁰⁰ ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. "Figurar". En: <<https://dcvb.iec.cat/>> (11-III-2021).

²⁰¹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2011, p. 454.

interpretar les al·lusions a la terra promesa de la Bíblia, al cristianisme local i a la intercessió de la Mare de Déu i de Sant Jordi en la batalla del Puig. És també així com l'efemèride es recordava com un esdeveniment providencial, cabdal en la història sagrada.

Com s'ha vist, el rei Jaume I era evocat al ritus, representat a través de la bandera, el mitjà substitutiu exclusiu del monarca en la cerimònia. La concepció de Jaume I específicament com a conqueridor prevalgué en la comunitat cristiana medieval, sobretot, per la capacitat que tenia el ritual, renovat anualment, per a fixar el record en l'imaginari col·lectiu de l'urbs. Jaume Vinader, el notari del quatre-cents que registrava notícies puntuals de la ciutat,²⁰² feu una relació d'esdeveniments històrics de València i començava amb la conquesta del rei.²⁰³ Així mateix, la *Crònica universal de 1427* rememorava, entre les batalles del rei, únicament les que dugué a terme a València: “Vengué a València, e hagudes grans batalles ab los serrains, baronívolment pres València”.²⁰⁴ I, de la mateixa manera, les crides públiques i els acords del Consell pel 9 d'Octubre i per Sant Jordi es redactaven i es pronunciaven fent esment de Jaume I com a conqueridor, un adjectiu que ja el descrivia en la documentació baixmedieval²⁰⁵ i que, posteriorment, esdevindrà el sobrenom per excel·lència del monarca.

²⁰² FAJARDO PAÑOS, Javier; FAUS FAUS, Miquel, 2019.

²⁰³ ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1919, p. 91-92.

²⁰⁴ MOMPÓ NAVARRO, Jacob, 2019, p. 158.

²⁰⁵ Per exemple, AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fol. 257r. Aquest procés de les Corts de 1402 es comentarà posteriorment.

II

El retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma en el seu context

El punt d'arribada de la processó del 9 d'Octubre era l'església de Sant Jordi, on els fidels entraven per a recitar oracions d'agraïment. Com que en aquell temple es custodiava el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, l'obra esdevenia l'artefacte apoteòsic d'aquesta festa perquè era un suport visual que recordava la conquesta de Jaume I. Com hem vist, la taula central de la batalla del Puig al·ludia a l'efemèride amb unes figures que pretenien replicar-se en la dita processó: Jaume I –a través del justícia criminal amb l'estendard–, sant Jordi –perquè el bisbe portava la relíquia del seu braç– i el soldat del Centenar de la Ploma –atès que la milícia participava en la commemoració. Tenint present la vinculació del retaule amb el cerimonial de les festes, val la pena revisar alguns elements del programa pictòric. En concret, les referències visuals al martiri cruent de sant Jordi, els destinataris de l'obra, la presència de Jaume I en la batalla del Puig i les caracteritzacions de personatges com a musulmans, jueus o pagans. A partir d'un diàleg amb la historiografia, l'anàlisi se centra en aquestes imatges considerant la ubicació de l'obra i els seus potencials espectadors.

El 1864 John C. Robinson, agent i home de confiança del South Kensington de Londres –hui Victoria and Albert Museum–, va posar per escrit que el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma (núm. inv. 1217-1864) era una obra d'un interès inusual.²⁰⁶ No anava gens errat en emetre aquest judici perquè, com ha demostrat la historiografia, el retaule ocupa un lloc destacat en la història de l'art valencià per la seua qualitat artística, per ser una obra emblemàtica del gòtic internacional i per les connotacions històriques d'una escena profana col·locada al centre d'un artefacte visual de devoció hagiogràfica.

Tenim poques certeses absolutes sobre els artistes que van participar en la pintura del retaule perquè fins hui dia els documents escrits d'arxiu no han provat cap dada en aquest sentit. La proposta de l'autoria és heterogènia. Gairebé per unanimitat s'han advertit els trets estilístics d'un pintor reputat com Marçal de Sax, però també s'han suggerit els noms de Miquel Alcanyís, Gonçal Peris Sarrià, Gherardo Starnina i Joan Utuvert. Tampoc ha estat un tema de consens la cronologia de l'elaboració de l'obra. El rang cronològic establert pels especialistes va des de la dècada dels noranta del tres-cents fins al primer quart del quatre-cents.²⁰⁷ En qualsevol cas, fou enllestit en els últims anys del segle XIV o a l'inici del segle XV per un grup dels millors artistes de la ciutat de València, atesa la qualitat artística, la varietat de formes estilístiques i les dimensions grandiloqüents (6,6 x 5,5 m) [fig. 4].

El retaule està compost per cinc carrers. El central, més ample, acull les taules de la batalla del Puig i de sant Jordi ferint el drac. Dalt d'aquestes hi ha la Mare de Déu entronitzada i coronada amb el Fill i àngels músics. En la part superior, Crist entronitzat amb l'orbe. Els quatre carrers laterals, coronats pels quatre evangelistes, mostren setze escenes del martiri de sant Jordi, les quals estan jalonades per les figures dels vint-i-quatre

²⁰⁶ Quant a la documentació sobre la història de la compra del retaule per part del South Kensington de Londres, MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2018, p. 367-372.

²⁰⁷ Una selecció dels qui s'han referit a l'autoria i la cronologia: POST, Chandler R., vol. III, 1930, p. 58-68; SARALEGUI, Leandro de, 1936, p. 32-39; GUDIOL RICART, Josep, 1955, vol. IX, p. 143; KAUFFMANN, Claus M., 1970, p. 70-80; RODRIGO ZARZOSA, Carmen, 1984; JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1986, vol. I, p. 193; DUBREUIL, Mathieu Heriard, vol. I, 1987, p. 60, 86 i 122-123; BERG SOBRÉ, Judith, 1989, p. 111-113 i 209-211; GÓMEZ FRECHINA, José, 2004, p. 36-38; COMPANY CLIMENT, Ximo, 2007, p. 58-62; MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 201-209; ALIAGA MORELL, Joan, 2013. La valoració òptima d'alguns d'aquests artistes es pot rastrejar per mitjà dels epítets que rebien. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1997, p. 103-105; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2011, p. 64-67; GRANELL SALES, Francesc, 2021c. Actualment, l'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació està aprofundint en l'anàlisi material del retaule, un estudi que es realitzarà, inicialment, dins del marc del projecte d'investigació finançat per la Generalitat Valenciana "El gòtic internacional valenciano: el retablo del Centenar de la Ploma y otras obras clave en torno a ésta, para su estudio, análisis científico y/o identificación de su autoría" (GV/2018/154). Els resultats del projecte es donaran a conèixer en un volum, dirigit per Encarna Montero Tortajada, que es publicarà probablement el 2023.

profetes en els entrecarrers. I la predel·la és un conjunt de deu episodis de la Passió de Crist.

La representació de dos emblemes de la milícia del Centenar de la Ploma –la ballesta i la creu de Sant Jordi– en la polsera del retaule evidenciava qui eren els destinataris de l’obra [fig. 13].²⁰⁸ La primera insígnia al·ludia a l’arma que manejaven com a tropa de defensa de la ciutat i la segona al fet que els milicians del Centenar –anomenats “els ballesters de la Ploma” en la documentació municipal– formaven part de la confraria de Sant Jordi.²⁰⁹ Recentment, s’ha suggerit que el Centenar de la Ploma va comptar amb el recolzament econòmic de l’orde de Santa Maria de Montesa per a contractar el retaule.²¹⁰ L’orde s’unificà amb –o, millor dit, absorbí– la de Sant Jordi d’Alfama el 1400 i, des de llavors, Santa Maria de Montesa fou la propietària de l’església de Sant Jordi de València. No obstant això, aquest argument no explica per què un orde militar sufragaria una obra destinada a una entitat municipal que depenia del Consell de la ciutat. A més, la idea no és concloent perquè no és té en compte que el retaule pogué estar enllestit abans de la unió de les dues ordes el 1400, ni que el 1393 la confraria de Sant Jordi ja tenia el dret de posseir béns dins del temple: “[...] ymages, corones, pedres precioses, perles, correges, draps, senyals, ornaments e joyes d’aur e d’argent, e de seda”.²¹¹

A més dels emblemes de la ballesta i de la creu de sant Jordi, hi ha unes altres figuracions sobre les quals caldria debatre l’al·lusió als promotors i/o destinataris de l’obra. Amadeo Serra suggerí la possibilitat d’identificar els promotors en els bustos d’un home barbat i de dues donzelles pintats en la part inferior dels entrecarrers, damunt de la predel·la i sota les “filloles” de tres profetes [fig. 14].²¹² Els bustos degueren ser-ne sis, però només ens han perviscut els de la part dreta. D’altra banda, una al·lusió visual figurativament més versemblant als destinataris del retaule de sant Jordi és la ploma blanca de garsa que els ballesters de la Ploma portaven al casc com a element distintiu i que, com ja és sabut, donava nom a la institució mateixa, el Centenar de la Ploma. S’hi mostra en la primera història del cicle narratiu de la vida de Jordi de Capadòcia: la crida que li fa la Verge per a escometre una missió. També està representada en el casc del

²⁰⁸ TORMO, Elías, 1923, p. 123-124.

²⁰⁹ Des del 1393 els ballesters estaven obligats a inscriure’s en la seua confraria adjunta, la de sant Jordi. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 599.

²¹⁰ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2019, p. 160-161.

²¹¹ Citat en MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 599. Pel que fa al dilema historiogràfic sobre el lloc on s’ubicà el retaule vegeu la nota 159.

²¹² SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 166. Quant a la contextualització d’aquests rostres en el corpus pictòric valencià, MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013, vol. I, p. 239-240.

soldat cristià de la taula la batalla del Puig, qui forma part de la comitiva davantera de l'atac juntament amb Jaume I, sant Jordi, el lloctinent de les tropes Guillem d'Aguiló i el noble Bernat Guillem d'Entença. El color blanc de la ploma destaca en contrast amb el roig de la tela del casc. I al roig s'hi sobreposa el daurat d'unes lletres pintades que fins hui dia no han estat desxifrades, però que es tracten d'unes grafies gòtiques que es poden apreciar amb millor nitidesa en la fotografia infraroja [fig. 15].²¹³

La ploma de garsa al casc de sant Jordi era una apropiació figurativa lícita perquè el Centenar de la Ploma i la seua confraria adjunta s'identificaven amb els valors del benaventurat cavaller. De la mateixa manera, el mateix atribut portat per un soldat en la batalla del Puig era un recurs lògic perquè els membres de la companyia podien reconèixer-se amb el guerrer que participa en el combat. En tots dos casos, l'emblema distintiu del Centenar de la Ploma esdevenia un element figuratiu que animava els milicians a vincular-se amb les escenes del retaule.

La possibilitat que el soldat de la batalla del Puig fora un membre de la companyia tenia un fonament històric. Els orígens de la milícia del Centenar de la Ploma de València són coneguts. Fou instituïda per Pere IV el Cerimoniós el 1365 –la confraria adjunta de Sant Jordi el 1371– i estava conformada, inicialment, per 100 ballesters.²¹⁴ En aquest sentit, la representació de soldats del Centenar en el combat del Puig el 1237 és anacrònica per més que concorde amb l'interès dels destinataris del retaule de mostrar-se fidels i servicials envers el patró de la Corona catalanoaragonesa i la institució monàrquica mateixa.²¹⁵ No obstant això, els promotors i els espectadors de les imatges podrien tenir una altra opinió en aquest sentit. Hi ha indicis per a afirmar que existia una llegenda segons la qual es creia que el Centenar de la Ploma fou fundat en època de Jaume I.²¹⁶ En època moderna, de fet, la llegenda esdevingué un fet verídic: “Ítem, per quant la Company[i]a del Centenar de la Ploma ab sos macips y patges es antiquíssima del temps de la conquesta del present regne”.²¹⁷ La imatge, per tant, era una prova visual dels

²¹³ S'ha suggerit la possibilitat que el comitent de l'obra fora aquest soldat, MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2018, p. 300.

²¹⁴ SEVILLANO COLOM, Francisco, 1966, p. 33 i 60-65. Vegeu també NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2006. Darrerament, amb una revisió escrupolosa de les notícies publicades i amb aportacions documentals inèdites, MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 594-603.

²¹⁵ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 32; MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 199; SERRANO COLL, Marta, 2011a, p. 207; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 138.

²¹⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 317-318.

²¹⁷ El fragment prové de la transcripció de les Corts que Felip III convocà a València el 1604 i està citat en LAMARCA, Luis, 1838, p. 28; QUEROL Y ROSO, Luis, 1935, p. 68. En la mateixa pàgina se cita una declaració d'unes altres Corts, les que va convocar Felip IV a Montsó el 1626: “La company[i]a del Centenar de la Ploma instituïda per la Magestad del Senyor rey en Jaume lo Conqueridor”. Teodor Llorente

orígens del Centenar de la Ploma. Reinventava el passat exalçant la companyia a partir de la seua participació en la batalla del Puig, una de les efemèrides de la conquesta. Al capdavant, el Centenar de la Ploma era la imatge de la defensa militar de la ciutat; una milícia que més que exercir les accions pròpies d'una tropa de defensa permanent, tenia una utilitat cerimonial i un sentit simbòlic.²¹⁸

JAUME I I LA VIOLÈNCIA DE LA BATALLA DEL PUIG

Una tradició literària precedent explica l'escena de la batalla del Puig [fig. 5].²¹⁹ El combat està narrat en el *Llibre dels feits* (ca. 1270).²²⁰ Va tenir lloc un dia d'agost del 1237 entre l'exèrcit musulmà que pretenia recuperar la fortalesa del Puig i les tropes cristianes comandades per Guillem d'Aguiló, el lloctinent, i Bernat Guillem d'Entença, el noble encarregat de custodiar el castell. L'aparició de sant Jordi –identificat en la imatge per la creu de gules en camper d'argent sobre la sobrevesta–²²¹ es narra per primera vegada en la *Crònica de Sant Joan de la Penya* (ca. 1369-1372), tant en la versió catalana com en l'aragonesa:

“Lo noble en Bernat Guillem d'Entença e d'altres cavallers d'Aragó e de Catalunya, e fossen en un munt qui ara és apellat Santa Maria del Puig, e tota la morisma vengués contra ells en la batalla qui entre ells fo gran, los aparec sant Jordi ab molts cavallers del Paradís qui els ajudà a vençre la batalla”.²²²

En canvi, el relat no dona compte de la participació de Jaume I. El rei encapçala l'atac i se'l reconeix pels colors de la insígnia de la Monarquia en l'escapulari i en la gualdrapa del cavall, i per portar la corona amb la cimera del drac alat, un símbol de la reialesa messiànica.²²³ Cap font anterior o posterior a l'elaboració del retaule assegura que el

apuntà l'absència de documents que demostraren la fundació de la institució en època de Jaume I. LLORENTE, Teodoro, vol. II, p. 111, nota 1.

²¹⁸ Encara que de manera oficial la milícia del Centenar de la Ploma havia de dur a terme funcions policials i militars al servei del Consell de la ciutat i en suport dels interessos dels governants, en els segles XIV i XV no va desenvolupar aquestes tasques. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2006, p. 317 i 320.

²¹⁹ Hi hagué qui dubtà de quina efemèride s'hi representa. Saralegui exposa la discussió sobre el particular. SARALEGUI, Leandro de, 1936, p. 37. Post l'identificava amb la batalla d'Alcoraç. POST, Chandler R., 1930, vol. III, p. 60. La disposició de les figures en la imatge forma part d'una tradició visual arrelada a l'Europa medieval. OLIVARES TORRES, Enric, 2019, p. 256-262.

²²⁰ JAUME I, 2010, caps. CCXVII-CCXVIII, p. 271.

²²¹ El *Llibre dels feits* el descriu com “un cavaller blanc ab armes blanques”, en referència a l'aparició de sant Jordi vista pels sarraïns a la batalla de Mallorca. JAUME I, 2010, cap. LXXXIV, p. 189. L'expressió “armes blanques” podia fer referència a l'armadura de ferro o d'acer polit que quedava tota coberta de metall. RIQUER, Martí de, 1983, p. 97; ALCOVER, Antoni Maria; BORJA MOLL, Francesc de. “Blanc”.

²²² SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu-Jesús, 1961, cap. XXXV, p. 124. La versió aragonesa, ORCÁSTEGUI GROS, Carmen, 1986, cap. XXXV, p. 93.

²²³ A la cimera del drac alat, un emblema instituït per Pere el Cerimoniós, s'han referit IVARS CARDONA, Andreu, 1926, p. 66-112; AURELL, Martin, 1990, p. 351-353; AURELL, Martin, 1997, p. 135-142;

monarca estigué al Puig. Jaume I hi és representat perquè, com han apuntat diversos especialistes, era concebut com un heroi i perquè la configuració del programa iconogràfic conjugava els interessos del Centenar de la Ploma amb l'enaltiment de la Monarquia assistida per l'esfera divina²²⁴

En aquest punt cal preguntar-se si la incorporació de Jaume I era vista com una invenció. Al nostre parer no ho degué ser per dues raons: per la funció de la imatge i pel record específic de Jaume I en l'època. L'objectiu de l'escena era servir com un suport visual per a reviu la conquesta de València. En efecte: la conquesta, i no la batalla del Puig. Primer, perquè el retaule era un artefacte al servei de les festes del 9 d'Octubre i de Sant Jordi.²²⁵ I, segon, perquè la batalla del Puig no era una efemèride constantment recordada a la fi del segle XIV i en la primera meitat del segle XV. No tenia popularitat.²²⁶ A més, les cròniques i dietaris que la narraven no contemplaven la presència de Jaume I en la contesa del 1237.²²⁷ El record del rei estava associat, concretament, a la conquesta de València del 1238, com així ho evidenciaven les fonts memorialístiques.²²⁸ Tenint en compte aquesta evidència, l'episodi literari del combat del Puig degué servir com un pretext on convergien els principals elements mnemònics relacionats amb l'efemèride de Jaume I: una batalla contra els musulmans, el monarca mateix, sant Jordi, Bernat Guillem d'Entença, Guillem d'Aguiló i el rei musulmà Zayyan, qui tampoc estigué en la contesa i ací se'l mostra ferit de mort pel Conqueridor. Des d'aquest punt de vista, no existí la voluntat de replicar el passatge escrit amb algunes presències inventades; no hi havia la inèrcia de concebre la narrativitat de l'escena.

SERRANO COLL, Marta, 2012. I tractant la qüestió en l'àmbit de les imatges règies de la Corona d'Aragó, SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 34-35.

²²⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 25-27; MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 198; SERRANO COLL, Marta, 2011a, p. 207-208; SERRANO COLL, Marta, 2012, p. 167-168; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 133 i 140.

²²⁵ Vegeu p. 66-69 de la present tesi. En la festa de Sant Dionís, la processó cívica entrava a l'església on es conservava el retaule i, en el dia de Sant Jordi, la confraria homònima celebrava un banquet dins del temple. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 598.

²²⁶ Degué estar narrada en determinades versions del *Llibre dels feits* que es conservaven a la ciutat. SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 112; 1999, p. 71-72; VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 216-217.

²²⁷ MIRALLES, Melcior, 2011, part III, cap. XXVII, p. 148. Ni tan sols Pere Antoni Beuter parla de la participació del monarca en el combat, tot i que la *Segunda parte de la Corónica General de España* és una narració que crea relats semificticis per a enaltir el rei i que s'esplaia en l'episodi del Puig. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXII, p. 182-188.

²²⁸ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 129-130. Entre les notícies històriques de la ciutat, destacaven el més significatiu per a l'urbs, o a tot estirar feien memòria, en general, de les victòries de Jaume I contra els sarraïns durant el procés d'ocupació del regne. Almarche transcriu el testimoni del notari Jaume Vinader. ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1919, p. 91. La crònica universal de 1427, abans citada, rememora d'una manera genèrica les guerres del rei contra els sarraïns per a conquerir València. MOMPÓ NAVARRO, Jacob, 2019, p. 158.

Una altra qüestió, relacionada amb l'experiència de reviure la batalla contra els sarraïns, és la promoció de l'ideal de guerra santa a través de la mateixa imatge. Els cristians de la batalla estan sent intercedits per l'esfera divina amb l'auxili de sant Jordi.²²⁹ El relat de l'aparició del sant cavaller per a combatre musulmans provenia d'una tradició nascuda al si de les croades i difosa a la Corona d'Aragó.²³⁰ En el retaule aquesta tradició s'actualitza d'una manera molt explícita perquè una qualitat expressiva contribueix a transmetre l'anhel de guerra santa: la violència. Les armes dels soldats es claven en rostres i torsos. La sang brolla de cada ferida, goteja de les llances i de les entranyes d'un cavall. I els soldats que estan aixafats al terra emeten crits de desesperació amb la boca oberta [fig. 16]. L'escena commou qui l'observa hui dia i no trobem raons per a desmentir que així ocorreguera a la fi del segle XIV o a l'inici del XV en un context social de coexistència entrebancada amb el mudèjar. A més a més, el dramatisme de la batalla sobresurt més en contrast amb la taula col·locada just davall, la del sant ferint el drac sota la mirada de la princesa i la *dextera domini* [fig. 17]. L'escena està caracteritzada per la suavitat dels moviments dels personatges, però no deixa de ser una al·legoria de la batalla interreligiosa que està al damunt.²³¹

Poques batalles pintades de l'època igualen el dramatisme de la batalla del Puig. Menys cruent és l'encontre entre tropes cristianes i musulmanes en la batalla del Pont Milvi en el retaule de la Vera Creu de Miquel Alcanyís (ca. 1400),²³² en la batalla de Xiva del retaule dels Sants Corporals de la col·legiata de Santa Maria de Daroca²³³ o en el baix relleu de pedra d'una batalla entre musulmans i cristians –atribuït a Pere Joan (ca. 1418)–

²²⁹ La vigència de l'ideal de guerra santa a partir de la representació de sant Jordi en el retaule es va suggerir per part de YARZA, Joaquín, 1995, p. 104; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 32; ALCOY PEDRÓS, Rosa, 2004, p. 31-34.

²³⁰ Ja en els segles XII i XIII, cròniques i cançons de gesta contaven que sant Jordi, juntament amb els sants Mercuri i Demetri –a vegades també s'hi afegeix Maurici–, es van aparèixer al setge d'Antioquia el 1098, en el context de la primera croada. RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel, 2000, p. 343-344; CINGOLANI, Stefano Maria, 2014, p. 79-80; EDGINGTON, Susan; SWEETENHAM, Carol, 2011, p. 313. Segons els relats posteriors, a més del combat del Puig, sant Jordi s'aparegué a les batalles contra el sarraí a Barcelona (986), Alcoraç (1094), Mallorca (1232) i Alcoi (1276). ALÒS-MONER, Ramon d', 1916, p. 121; SAYRACH I FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís, 1996, p. 54-55. Una tendència a enaltir la guerra contra l'islam mitjançant la participació del sant guerrer, qui, com apunta Manuel Castiñeiras, fou mitificat a Grècia per part de la Companyia Catalana, un fet clau per a què la Monarquia l'adoptara com a sant protector, CASTIÑEIRAS, Manuel, 2020, p. 40-41.

²³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges; GARBETTA, Riccardo; MORGAINÉ, Manuela, 1994, p. 94; SAYRACH I FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís, 1996, p. 53-55; LINARES, Lidwine, 2008, p. 212-221; KROESEN, Justin E. A., 2009, p. 315 i 377; OLIVARES TORRES, Enric, 2015, p. 246-248 i 256-267.

²³² SERRA DESFILIS, Amadeo, 2016, p. 316.

²³³ POST, Chandler R., 1936, vol. VIII, p. 393 i s.; TORRALBA SORIANO, Federico, 1974, p. 37; FUSTER SABATER, María Dolores, 2000.

a la capella major de la mateixa col·legiata [fig. 18].²³⁴ O en uns altres casos més citats: la miniatura del foli 78r del salteri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim (ca. 1437-1442), una prefiguració de la victòria del rei Alfons sobre els turcs basada en l'esquema compositiu del nostre retaule [fig. 19],²³⁵ i la taula de la batalla de la ciutat de Mallorca del retaule de sant Jordi de Pere Niçard i Rafel Mòger (ca. 1468-1470), que conté elements figuratius que evocuen la Festa de l'Estendard.²³⁶

Tanmateix, entre les imatges d'efemèrides bèl·liques, només hem trobat dues taules que sí que es poden comparar amb la cruesa dels fets que representa l'escena de la batalla del Puig. Ens referim a dues pintures de la visió de sant Miquel a la batalla de Manfredònia, atribuïdes respectivament a Lluís Borrassà i a Bernat Martorell, que mostren la victòria dels habitants de Siponto sobre els napolitans pagans [figs. 20-21].²³⁷ El relat de la *Llegenda àuria* no fa cap menció a la participació directa del sant que esquartera els cossos dels enemics a la batalla, ni tampoc a la caracterització dels napolitans com a musulmans.²³⁸ Però, tot i així, la matança dels napolitans "sarraïnitzats" és d'una violència remarcable per la sang que brolla dels cossos, de les extremitats i dels caps tallats. En conseqüència, cal deduir que la taula de la batalla del Puig assolí un notable grau de dramatisme cruent en la cultura visual entorn a l'any 1400 a la Corona d'Aragó i que, entre els episodis representats d'enfrontaments entre cristians i musulmans, pocs assoleixen la virulència d'aquesta taula.

EN EL MARTIRI: MUSULMANS, JUEUS I PAGANS. LA HIBRIDACIÓ DE L'ALTRE

El martiri de sant Jordi es basa en el relat de la *Llegenda àuria* de Jacopo da Varazze.²³⁹ Els especialistes han identificat les fonts escrites en què es fonamenta la iconografia i també han suggerit l'existència d'una tradició oral autòctona que explicara la part del

²³⁴ ALBAREDA, Hermanos, 1931a; 1931b; MAÑAS BALLESTÍN, Jesús, 2006, p. 117-155; AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2012, p. 368. La pèrdua parcial de la capa pictòrica complica l'apropament a l'escena original, però, tot i així, s'aprecien elements en comú amb el retaule del Centenar: els sarraïns estan morts al terra, ferits damunt dels cavalls o suportant l'envestida dels cristians amb escuts bivalves. Actualment, els setze baix relleus estan restaurant-se.

²³⁵ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 113-114; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002-2003, p. 107-109; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 85-87 i 104-107; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2011, p. 106-107.

²³⁶ LLABRÉS, Gabriel, 1901-1902, p. 237-241; YARZA, Joaquín, 1998-1999; LLOMPART MORAGUES, Gabriel, 2001; DOMENGE MESQUIDA, Joan, 2013. Vegeu p. 76 de la present tesi.

²³⁷ VERRIÉ, Frederic-Pau, 2003, p. 11; OLIVARES TORES, Enric, 2015, p. 163-173.

²³⁸ Més endavant tractarem la caracterització dels musulmans en la cultura visual de l'època.

²³⁹ Seguim l'edició de l'editorial Alianza. JACOPO DA VARAZZE, 1982, p. 248-253.

contingut que la literatura no recull.²⁴⁰ La primera taula del conjunt mostra la institució de sant Jordi com a cavaller o, més aviat, la crida de la Verge perquè el benaventurat escometa una missió [fig. 22].²⁴¹ Certament, però, la història de la *Llegenda àuria* comença a la ciutat de Silena, prop de la qual hi havia un llac on habitava un drac. Els habitants de Silena entregaven dos ovelles al drac per a mantenir-lo ben alimentat i que, d'aquesta manera, no atacara la ciutat. Arribà el dia en què escassejaren les ovelles i l'ofrena esdevingué una ovella i un xiquet de la ciutat, elegit per sorteig [fig. 23], amb la fortuna que un dia va tocar-li a la filla del rei. El rei va parlamentar amb el seu poble [fig. 24] sense aconseguir modificar el resultat del sorteig, encara que arribaren a l'acord segons el qual se li concedia un període de huit dies perquè s'acomiadara de la seua filla. Aplegat el moment, la princesa s'aproximà a les aigües del llac just quan va aparèixer Jordi de Capadòcia a cavall, qui acabà ferint al drac amb la llança [fig. 17]. Seguidament, el sant cavaller sol·licità la cinta de la princesa per a lligar-la al drac [fig. 25] amb l'objectiu que ella el portara fins a la ciutat com un gos mans. Ja dins la ciutat, amb els habitants sorpresos, sant Jordi matà el drac clavant-li l'espasa. El fet prodigiós provocà el bateig de més de vint mil persones [fig. 26] i el rei li oferí la mà de la seua filla.²⁴² Finalitzat l'episodi a Silena, el sant començà a predicar a les terres de l'imperi de Diocleciana, perseguidor del cristianisme i adorador d'ídols. Dacià, un dels governadors, va

²⁴⁰ L'anàlisi iconogràfica del retaule en la seua totalitat l'han dut a terme KAUFFMANN, Claus Michael, 1970, p. 80-91; MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 196-201. Sobre el suggeriment que una tradició oral expliqui determinades escenes, SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 27. El sermó sobre sant Jordi que sant Vicent Ferrer va pronunciar el 1413 a València ha estat citat com a possible font que explicaria les històries particulars de les taules laterals. JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1986, sense paginar. Sant Vicent Ferrer mencionava moments de la vida del sant alhora que detallava de quina manera el benaventurat va superar la temptació dels set pecats capitals, susceptibles de ser comesos pels cavallers. MARTINES PERES, Vicent, 1997. No va fer cap al·lusió als turments que es representen en el retaule i que no relata la *Llegenda àuria*, ni tampoc a la crida de sant Jordi per part de la Verge. SANCHIS SIVERA, José, 1927, p. 317-321; GIMENO BLAY, Francisco M.; MANDINGORA LLAVATA, María Luz, 2006, p. 256. No obstant això, determinats episodis que va descriure el predicador són bastant fidedignes respecte del que es representa en les imatges, com és el fet que el temple pagà es derruïra –en lloc que es cremara o que fora engolit per la terra– o el fet que sant Jordi fora arrastrat per la cua d'un cavall. El retaule formava part de la cultura visual de sant Vicent Ferrer? O, més probablement, el predicador es va fer ressò de les històries que corrien de boca en boca? No ho sabem, tanmateix, sant Vicent solia crear lligams emocionals amb el públic oient no sols mitjançant onomatopeies, expressions o al·lusions a la cultura popular, sinó també per mitjà d'imatges, tant si aquestes estaven físicament presents, com si no ho estaven. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2019, p. 110-111 i 117-118.

²⁴¹ RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 30. Si es tractara de l'episodi de la crida de la Verge encaixaria amb el que Pere Marsili afirmava sobre la invocació de sant Jordi en els combats contra musulmans: "tramés de la benhuurada Verge Sancta Maria, moltes de vegades invocada e apeylada". QUADRADO, José María, 1850, cap. XXXIII, p. 104. L'escena, gens usual en altres cicles pictòrics de la Corona d'Aragó, posa en relleu les virtuts aristocràtiques i militars del sant. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2005, p. 30.

²⁴² En la versió catalana el rei li ofereix diners, però el sant li aconsella que ho done als pobres. KNIAZZEH, Charlotte S. Maneikis; NEUGAARD, Edward J., 1977, vol. II, p. 410-418.

assabentar-se'n de l'existència del predicador i l'interrogà sobre les seues intencions, ordenant, després, el seu martiri [fig. 27].

Primer, fou turmentat a una creu en forma d'aspa per mitjà de falles ardents i ganxos de ferro [fig. 28], seguidament, mentre era subjectat amb cadenes i claus a una taula, li cremaren les entranyes i les deixaren al descobert [fig. 29]. Finalitzada la primera part del martiri, Déu va assistir al sant cavaller a la seua cel·la [fig. 30]. En aquest punt, només mamprèn la primera part del martiri, la seqüència de les escenes en el retaule no és correcta segons el relat literari. Els dos turments inicials, el de la creu i el de la taula, se succeeixen en la narració, no obstant això, entre aquestes dues taules s'intercala la taula de l'episodi amb el bruixot, el qual fou degollat per ordre del propi Dacià atès el nul efecte que van produir les dues begudes verinoses que havia preparat per a ser ingerides pel sant [fig. 31]. Aquesta incoherència narrativa no es deu a una manipulació posterior de la disposició original de les taules. La disposició d'aquestes quan el retaule entrà a les sales de restauració del Victoria and Albert Museum el 1969 era incorrecta, però, a partir del 1970, després del desmuntatge i de dur-se a terme una labor de neteja, el retaule es va recompondre segons l'encertat criteri de Kauffmann. Llavors, el conservador del museu britànic va advertir que, a pesar de la nova recomposició, hi havia dos grups de dues taules que estaven aparellades en la maçoneria original que impossibilitaven seguir la lògica de la narració de la *Llegenda àuria* [fig. 32].²⁴³

La segona part del martiri –segons el text, immediatament posterior a l'episodi del bruixot– començà amb el turment damunt d'una roda amb puntes de ferro [fig. 33]. Tot seguit, en el retaule s'afegeix una escena que no es relata en la narració de la *Llegenda àuria*: el cos de sant Jordi és serrat pel mig [fig. 34]. Sí que es narra, però, en uns altres manuscrits baixmedievals, com el conservat a la Real Biblioteca de El Escorial que recull l'autobiografia del rei Jaume I i la vida de sant Jordi: “Lo cruel rey Dacià [...] feu fer una gran serra [...] e meteren-lo entre dues posts e en aquesta manera lo serraren de cap a peus”.²⁴⁴ L'escena perviurà en la posteritat, com ho confirmen les “Cobles fetes en laor del gloriós sant Jordi” (Biblioteca del Monestir de Poblet, 849F97) i el cèlebre *Spill o*

²⁴³ KAUFFMANN, Claus M., 1970, p. 84.

²⁴⁴ *Libre que feu lo gloriós Rey en Jaume de tots los fets i Vida del gloriós màrtir monsenyor sant Jordi*. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, II-475, fol. 123r. Hi ha edició facsímil. GARCÍA EDO, Vicent; GIMENO BLAY, Francisco M.; LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa, 2009. Aquesta i una altra versió apòcrifa, la *Vida del benaventurat cavaller i gloriós màrtir Sant Jordi* (Biblioteca de Catalunya, ms. 889), van ser citades per MASSÓ TORRENTS, Jaume, 1916, p. 128; ALÒS MONER, Ramon d', 1926, p. 16-58; KAUFFMANN, Claus M., 1970, p. 98.

Libre de les dones de Jaume Roig.²⁴⁵ Continuant amb la narració, sant Jordi va sobreviure al darrer turment, quan és ficat dins d'una olla amb plom fos [fig. 35]. A un temple pagà, Dacià li va oferir l'oportunitat d'abjurar del cristianisme, però el sant va encomanar-se a Déu i, llavors, un foc del cel va demolir l'edifici i els ídols que allà estaven exposats [fig. 36]. Amb la paciència esgotada, Dacià acabà ordenant l'arrossegament del sant per la ciutat [fig. 37] i, finalment, la seua decapitació [fig. 38].

En efecte, la narració que s'inclou en la compilació de Jacopo da Varazze no explica la totalitat d'unes escenes en les que s'accentua el to dramàtic dels turments del sant. L'existència d'una llegenda vernacla transmesa oralment que aproximara la figura del sant al poble i que donara sentit a l'ordre de les taules i a algunes iconografies és versemblant.²⁴⁶ De fet, és significatiu el fet que uns altres retaules de l'època que comparteixen advocació no requereixen la cerca d'una nova tradició oral que expliqui cadascuna de les escenes. És el cas del retaule de la Mare de Déu i de sant Jordi de Lluís Borrassà, conservat a l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, o del retaule de sant Jordi de Bernat Martorell, desmembrat entre el Musée du Louvre i el The Art Institute of Chicago.²⁴⁷

De la mateixa manera que en les taules de la visió de sant Miquel a la batalla de Manfredònia, el retaule del Centenar de la Ploma mostra figures que per mitjà dels seus atributs adquireixen una caracterització particular, diferent a la que recull la tradició textual. Cap font escrita relata la participació de personatges animalitzats –amb llavis grossos i queixals llargs–, amb la pell obscura o muntant a la geneta en el martiri de sant Jordi. Aquests models de representació eren habituals en la plàstica baixmedieval. Constituïen codis pictòrics de rebuig social basats en principis d'oposició visual: la juxtaposició entre figures positives –sant Jordi– i figures negatives –els botxins [figs. 39-40].²⁴⁸ Les taules del martiri de sant Bernat d'Antoni Peris (Museu de la Catedral de València) i de la mort de sant Vicent de Miquel Alcanyís (Palau arquebisbal de València) demostren que aquestes caracteritzacions eren un diferenciador ideològic i moral dels

²⁴⁵ ROIG, Jaume, cap. III, 2006, p. 346, en concret, versos 8407-8412.

²⁴⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 27; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 1997a, p. 14 i 23; 1997b. Els programes iconogràfics de sant Jordi a l'Europa medieval s'adaptaven a diverses realitats sociopolítiques, DEHOUX, Esther, 2014, p. 178-182.

²⁴⁷ GUDIOL RICART, Josep, 1959, p. 16-17; GRIZZARD, Mary Faith Mitchell, 1985, p. 195-223; RESSORT, Claudie, 2002; VERRIÉ, Frederic-Pau, 2003, p. 9-10; MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael, 2011-2012, p. 25-27. Sobre el retaule de Borrassà a l'església dels franciscans de Vilafranca, vegeu RUIZ I QUESADA, Francesc, 1999b, vol. I, p. 535-536; 2005, p. 62.

²⁴⁸ STRICKLAND, Debra Higgs, 2003, p. 161-166. Sobre els atributs iconogràfics del sarrai en l'Europa medieval, MELLINKOFF, Ruth, 1993; CAMILLE, Michael, 1998; KUBISKI, Joyce, 2001; SAURMA-JELTSCH, Lieselotte E., 2010.

musulmans, jueus o pagans, per a atribuir-los la mort dels personatges sagrats.²⁴⁹ Ells eren els “altres”.²⁵⁰

Un atribut iconogràfic, per si mateix, no determinava la condició pejorativa del personatge. Per exemple, el prefecte romà Dacià, qui ordena i dirigeix el martiri del sant, va vestit com el rei musulmà que rep la llançada de Jaume I, però també com el rei de Silena –una figura amb un rol neutre o positiu en el relat, atès que es convertí al cristianisme. La vestimenta, com qualsevol altre tret figuratiu, podia ser ambivalent.²⁵¹ En l'escena en què les estàtues paganes són destruïdes pel foc diví quan sant Jordi s'encomana a Déu a un temple pagà, hi ha un sacerdot idòlatra que també comparteix la indumentària ara esmentada. El seu vestit, però, està decorat amb unes lletres àrabs brodades d'or en fons negre i el llibre que subjecta està escrit amb pseudografies àrabs [figs. 41-42]. Les mateixes lletres àrabs del vestit del sacerdot es reproduïxen en el mantó de l'àngel músic que dona l'esquena a l'espectador en la taula superior de la Verge entronitzada amb el Fill.²⁵²

Les grafies àrabs no eren un identificador inequívoc de l'aspecte negatiu del musulmà en la cultura visual baixmedieval, com ho proven diversos exemples en els territoris de la Corona d'Aragó.²⁵³ Podien ser un adorn, constituir un identificador d'un sarraí o esdevenir un element historicista.²⁵⁴ No obstant això, l'artista parà esment en destacar el sacerdot idòlatra. És un romà pagà que viví en l'època de Diocleciana i està especialment assenyalat per la indumentària luxosa, les lletres àrabs i les grafies del llibre que sosté.

²⁴⁹ FRANCO LLOPIS, Borja, 2016; GÓMEZ FRECHINA, José, 2004, p. 36-38; RUIZ I QUESADA, Francesc, 2008. El fenomen s'observa en altres pintures quatrecentistes de la Corona d'Aragó d'artistes com l'esmentat Antoni Peris, Bernat Martorell, Joan Reixac, Jaume Huguet o Bartolomé Bermejo. En l'època del romànic aquest tipus d'imatge ha estat analitzada per MONTEIRA ARIAS, Inés, 2007, p. 69-70 i 72-83.

²⁵⁰ Són adients les reflexions que Stoichita planteja en aquest sentit. STOICHITA, Victor I., 2016, p. 13-48.

²⁵¹ MORENO BASCUÑANA, María del Mar, 2008.

²⁵² Unes lletres àrabs diferents es mostren en la sella del rei musulmà i en l'escut d'un soldat sarraí, tots dos en la batalla del Puig. Encara que s'han esborrat part de les lletres de l'escut, es pot comprovar que l'expressió és la mateixa en els dos casos: “*Al-yumn wa-al-iqbâl*” [la felicitat i la prosperitat]. Agraïm a Carme Barceló la traducció del lema per mitjà d'un correu electrònic (3-XII-2018).

²⁵³ Sobre el pit d'un assistent a la Crucifixió del retaule de la Vera Creu de Miquel Alcanyís o en les taules de la Llei que subjecta Moisès en el retaule de la Verge de l'església parroquial de Rubielos de Mora de Gonçal Peris Sarrià, entre altres. MORENO COLL, Araceli, 2018, p. 248-249; ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 127-129; GÓMEZ FRECHINA, José, 2009, p. 120-121; LLANES DOMINGO, Carme, 2011, vol. II, p. 68.

²⁵⁴ La qüestió ha estat tractada en diferents èpoques, cultures i grups socials, però hi ha hipòtesis que són traslladables a la Corona d'Aragó en la cronologia que estudiem. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, 1971; CUENCA MONTAGUT, Robert, 1993; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2001; NAGEL, Alexander, 2011; VERA-SIMONE, Schulz, 2015; BENITO VIDAL, Pura, 2016, p. 364-365; IRIGOYEN GARCÍA, Javier, 2017; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2017; MORENO COLL, Araceli, 2018.

Així, per mitjà d'una acumulació de trets de l'“altre”, es transmet la seua condició d'enemic del cristianisme. Les lletres, doncs, s'entenien a partir dels paràmetres d'aprehensió propis de la cultura visual i no de la cultura gràfica, atès que quasi ningú entendria el que estava escrit.

Uns altres elements figuratius delaten la freqüent caracterització d'un “altre” amb elements de distinta naturalesa identitària. En la taula de la batalla del Puig estan representats els símbols del dragó, la tortuga i l'escorpió en els escuts dels soldats musulmans [figs. 43-44]. La tortuga era un símbol de l'infidel i el dragó, quasi esborrat però observable en la fotografia infraroja sota unes paraules en àrab, del diable.²⁵⁵ L'escorpió s'associava a la figura del jueu traïdor.²⁵⁶ Tots tres remarquen el caràcter menyspreable dels personatges i l'escorpió, en concret, produeix una hibridació de la seua caracterització. És un sarraí “judeïtzat”. Un recurs visual que també es proposa en unes altres pintures del quatre-cents. A tall d'exemple, un escorpió circumdat per grafies àrabs està representat en l'escut d'un dels soldats de l'Arrest de Crist del retaule de l'església del Salvador d'Ejea de los Caballeros, atribuït a un pintor adscrit a l'obra de Blasco de Grañén [fig. 45].²⁵⁷

En la predel·la del nostre retaule l'Arrest de Jesucrist (*Lc* 22, 47-53) mostra un altre cas d'hibridació de l'“altre” [fig. 46]. En línies generals, l'escena segueix l'Evangeli de sant Lluç:

“Encara Jesús parlava quan es va presentar un grup de gent: l'anomenat Judes, un dels Dotze, anava al davant d'ells i s'acostà a Jesús per besar-lo.

Jesús li digué:

- Judes, ¿amb un bes traeixes el Fill de l'home?

Els qui eren al voltant de Jesús, en veure el que estava a punt de passar, digueren:

- Senyor, ¿ataquem amb l'espasa?

I un d'ells va donar un colp d'espasa al criat del gran sacerdot i li tallà l'orella dreta.

Però Jesús va dir:

- Deixeu-los fer!

I tocant-li l'orella, el va curar.

Després Jesús digué als grans sacerdots, als caps de la guàrdia del temple i als notables que havien vingut per detenir-lo:

- Heu eixit armats amb espases i garrots, com si fora un bandoler. Mentre era amb vosaltres al temple cada dia, no vaig gosar agafar-me. Però ara és la vostra hora: l'hora del poder de les tenebres”.²⁵⁸

²⁵⁵ STRICKLAND, Debra Higgs, 2003, p. 176-177.

²⁵⁶ CAPRIOTTI, Giuseppe, 2014.

²⁵⁷ LACARRA DUCAY, María del Carmen, 1990; YARZA, Joaquín, 1994; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2008, p. 136-138; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, 2015, p. 162. El mateix motiu que barreja el símbol i les lletres està representat en la taula central del tríptic dels Ottoni de Luca di Paolo (Museo Piersanti di Matelica, ca. 1475-1480).

²⁵⁸ LA BÍBLIA, *Lc* 22, 47-53.

Sota la bandera de l'estrela de David,²⁵⁹ la captura té lloc durant la recomposició de l'orella del serf Malco, abans tallada per sant Pere. El serf Malco porta un escut bivalve clarament visible al costat de la túnica de Crist. Aquesta arma defensiva en forma de dos closques de mol·lusc no fou un atribut inequívoc d'identificació del musulmà en els regnes ibèrics, no obstant això, és portada pels mateixos soldats sarraïns de la batalla del Puig. L'atribut, per tant, subratlla les connotacions negatives del serf dels sacerdots jueus d'Israel que van condemnar Jesucrist.²⁶⁰ Una vegada més, un atribut particular d'una religió que coexistia amb el cristianisme a València ressalta la caracterització d'una figura. Forma part de l'heterogènia imatge dels "altres" en el retaule que, si bé en alguns casos és ambigua, en altres esdevé determinant perquè la hibridació suposa un augment de les seues connotacions pejoratives.

Per últim, la comparació sobre aquest punt entre el retaule del Centenar de la Ploma i el retaule de sant Jordi de Xèrica de Berenguer Mateu (ca. 1430) és significativa. A diferència del de la ciutat de València, el retaule de Xèrica no mostra figures de sarraïns que actuen com a botxins de sant Jordi en les taules laterals –llevat del personatge muntat a la geneta que arrastra el cos de sant Jordi–, malgrat que la selecció dels episodis pintats de la vida del sant es feu a partir dels que hi ha en el retaule del Centenar de la Ploma.²⁶¹ Els especialistes coincideixen en què aquesta obra prengué com a model formal i iconogràfic les escenes del retaule del Centenar de la Ploma.²⁶² Tot i així, les diferències en el retaule de Xèrica són destacables: la batalla del Puig perd protagonisme en estar ubicada en l'àtic i la lluita entre els dos exèrcits no és tan descarnada [fig. 47]. Per què l'artista no copià els gestos, les actituds i l'omnipresència de la sang en el retaule xericà? Per a contestar a la pregunta cal tenir en compte la història contextual d'una obra que fou produïda en unes coordenades geogràfiques i històriques diferents. L'encàrrec del retaule es feu a Berenguer Mateu el 1430 per part de la confraria de Sant Jordi de Xèrica.²⁶³ Xèrica era, des del 1404, una vila reial i, com a tal, la jurisdicció del territori pertanyia, en última instància, al monarca de la Corona d'Aragó.²⁶⁴ El 1431, uns pocs mesos després de l'encàrrec del retaule, la jurisdicció de Xèrica deixà de ser monàrquica quan es vengué

²⁵⁹ GREGORI BOU, Rubén, 2019, p. 263-271.

²⁶⁰ GRANELL SALES, Francesc, 2021d.

²⁶¹ GRANELL SALES, Francesc, 2021e; en premsa.

²⁶² BLACKMAN, Christabel; FERRE PUERTO, Josep Antoni, 2001, p. 16-30; RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 75-85; ALIAGA MORELL, Joan; RUSCONI, Stefania, 2016, p. 15.

²⁶³ ALIAGA MORELL, Joan; RUSCONI, Stefania, 2016, p. 4-6. La confraria fou fundada a mitjan segle XIV per Pere de Xèrica, un dels membres de la casa de Xèrica –emparentada amb el rei Jaume I– i en aquells moments conseller de Pere el Cerimoniós i governador del regne de València.

²⁶⁴ COSTA I PARETAS, Maria Mercè, 1998, p. 284.

al justícia d'Aragó, Francisco Sarsuela. La venta fou irregular i Francisco del Vayo, historiador, retor i fill d'un jurat de Xèrica, afirmà que es feu en detriment dels interessos d'una vila que havia de ser reial.²⁶⁵ És per això que les imatges del retaule de Xèrica, exposades a l'església de Sant Jordi, en ocasions sala de reunions de l'oligarquia municipal i dels infants reials,²⁶⁶ havien d'acomplir uns altres objectius, diferents als del conjunt encomanat pel Centenar de la Ploma. Il·lustraven una mirada de fidelitat i d'enyorança cap a la Monarquia a través del seu sant patró en un moment en què es posava en qüestió la jurisdicció del territori.

LA CROADA SANTA I EL CENTENAR DE LA PLOMA

Quan una figura acumula atributs de l'"altre" en el retaule del Centenar de la Ploma, bé en la batalla del Puig, bé en els turments de sant Jordi o en la Passió de Crist, s'està remarcant la connotació negativa de la seua alteritat. Que aquest recurs fora comú en la pintura baixmedieval a la Corona d'Aragó no explica per què s'emprà, concretament, en el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma. La relació entre els destinataris –els ballesters de la Ploma–, el context històric i les imatges aporta claredat a aquest assumpte, especialment si es revisen els enfrontaments provocats per una aversió envers el sarraí i els altercats sorgits al caliu de la proclamació de la Croada Santa contra Barbaria.²⁶⁷ Aquesta expedició militar va tenir un impacte social del que no sols en donaven compte les reunions de la corporació municipal i les prèdiques del clergat, sinó també els dietaris i els libels de particulars que encoratjaren les gents a participar-hi.²⁶⁸

La Croada Santa (1397-1399) es va organitzar a València com una resposta al robatori de les hòsties consagrades de Torreblanca que perpetraren uns pirates barbarescos. Quan aquesta expedició fou proclamada en setembre del 1397, els predicadors recorregueren diversos territoris de la Corona d'Aragó amb l'objectiu d'augmentar el nombre de soldats enrolats. El rei Martí es preocupava perquè el públic podia mal interpretar els sermons, fet que haguera desencadenat episodis de violència contra les moreries del regne de València: "no deçernent o no entenent per ventura la intenció del sermonedor, se poria

²⁶⁵ "Y pues –por entonces– el tiempo corría tal y tan pestilencial [...]". Del Vayo menyspreava la gestió dels Sarsuela tot posant-la en contrast amb la de la Monarquia: "libertad que agora –por gracia de Dios– gozamos de ser súbditos y vasallos del señor rey". GÓMEZ CASAN, Rosa, 1986, p. 466-469.

²⁶⁶ RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 70-72.

²⁶⁷ IVARS CARDONA, Andreu, 1921; DÍAZ BORRÁS, Andrés, 1993.

²⁶⁸ RIQUER, Martí de, 1951, p. 8-12 i 87-90; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 187.

irruir contra los moros d'aqueix regne, los quals stan sots nostra fe, protecció e salvaduarda".²⁶⁹ Dos anys després, el 16 de setembre del 1399, un beguí acusà Jucef Xupió, el mercader més poderós de la moreria de València, d'avisar els nord-africans de l'atac cristià amb suficient antelació i, inclús, d'haver-los ajudat proporcionant-los pólvora per als canyons, raó per la qual havia d'incendiar-se sa casa: "[...] bo seria que hom metès foch a casa d'en Xipió perquè ell havia portada pólvora de bombardes a Bona e havia notifficat en Barberia la anada de l'estol".²⁷⁰ L'altercat es corresponia amb el segon intent de tumult a la moreria de València des que havia mamprès la Croada. I és que des del començament de la dècada hi hagueren diversos intents de tumult a les moreries del regne: el de 1391, al Cap i Casal –després del pogrom–, va haver de ser contingut personalment per l'infant Martí, qui era a la ciutat; el 1394 el rei ordenà la protecció de diverses moreries del regne, entre aquelles, Sogorb i Eslida; el 1397 hi hagueren dos disturbis protagonitzats per xiquets a la moreria de València; el 1398, després de l'assalt a Torreblanca, els cristians atacaren la de Xàtiva; i el 1399 hi hagué la temptativa de tumult a València que acaba d'esmentar-se.²⁷¹

Els membres del Centenar de la Ploma no degueren ser indiferents a aquests esdeveniments. Eren els encarregats de la defensa militar de la ciutat i la majoria d'ells exercien professions de caràcter popular, entre les quals destacaven les relacionades amb la menestralia –paraires, sastres, blanquers, tintorers, corredors, assaonadors, sabaters, pintors, entre d'altres.²⁷² Els blanquers, els paraires i els sabaters sufragaren les seues pròpies embarcacions per a la Croada Santa. A més, els corredors formaren part del procés d'enrolament de soldats per mitjà de l'establiment d'una taula d'allistament de cinquanta ballesters i cinquanta infants.²⁷³ D'altra banda, encara que no hi ha constància que els ballesters de la Ploma foren convocats a la guerra, la documentació municipal palesa que la força de combat més nombrosa i millor pagada d'una flota eren, precisament, els ballesters, l'ofici bèl·lic distintiu de la companyia.²⁷⁴

²⁶⁹ FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1988, p. 417.

²⁷⁰ RUBIO VELA, Agustín, 1998, vol. I, p. 239-240. Sobre els Xupió, vegeu RUZAFÀ GARCÍA, Manuel, 2008.

²⁷¹ RIERA I SANS, Jaume, 1977, p. 220-224; FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1988, p. 25-26; HINOJOSA MONTALVO, José Ramón, 2004, p. 362-365.

²⁷² El perfil laboral dels integrants del Centenar de la Ploma s'esmenta en el privilegi fundacional. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 596-598; SEVILLANO COLOM, Francisco, 1966, p. 24.

²⁷³ Sobre la participació de les corporacions d'ofici de la ciutat en la croada, DÍAZ BORRÁS, Andrés, 1993, p. 159-165; IVARS CARDONA, Andreu, 1921, p. 84.

²⁷⁴ Una galera acollia entre vint i trenta-dos ballesters. El document està citat en IVARS CARDONA, Andreu, 1921, p. 80.

Dins d'aquest clima bel·licista contra Barbaria, ja forjat des de feia dècades pels atacs de pirates barbarescos a les costes del regne, els cristians culpaven el mudèjar valencià de les ofensives navals nord-africanes. Així ho evidenciaven els intents de tumults abans esmentats, però sobretot el fet els cristians creien que les incursions marítimes dels berbers comportarien la rebel·lió de les moreries valencianes, un possible alçament que enardia les preocupacions dels qui temien una conspiració de totes les forces mahometanes: nassarites de Granada, berbers del nord d'Àfrica i els mudèjars –“els moros de la terra”.²⁷⁵ La hibridació de musulmans, jueus i pagans per a accentuar la condició d'enemics del cristianisme en el retaule degué derivar i participar d'aquest entramat ideològic de la guerra santa, atès que trobaria l'aprovació per part dels membres de la milícia del Centenar. De fet, les conseqüències del conflicte interreligiós també influïren en la literatura de l'època. Narracions sobre els prodigis de l'hòstia relataven la presència de musulmans –en lloc de jueus– i se'ls atribuïen adjectius despectius propis dels hebreus, com “perro”.²⁷⁶ No era aquest mateix recurs retòric el que s'emprava en la imatge de l'“altre” en el retaule?

* * *

L'ANHEL DE LA GUERRA SANTA

Els membres de la milícia del Centenar de la Ploma estaven convidats a participar en l'experiència estètica de les imatges del retaule de sant Jordi. Primer, a través dels elements figuratius que al·ludien a la seua identitat, com les insígnies, les plomes i, probablement, els bustos dels promotors. Segon, mitjançant el programa pictòric que sintetitza la seua idiosincràsia militar, devocional i monàrquica. Tercer, perquè el retaule estava ubicat a l'espai on la companyia i la seua confraria adjunta es reunien amb freqüència, a l'església de Sant Jordi. L'obra fou produïda en un moment en què el conflicte interreligiós, especialment entre els cristians i els musulmans, estava ben viu. A la fi del segle XIV se succeïren un conjunt de tensions i episodis de violència contra les comunitats musulmanes en què la milícia ciutadana hi estigué implicada. Per aquesta raó, els esdeveniments coetanis que presenciaren els ballesters de Ploma condicionaren la configuració –o almenys la recepció– d'algunes qualitats expressives del programa pictòric, sobretot aquelles que destacaven respecte de la cultura pictòrica contemporània:

²⁷⁵ DÍAZ BORRÁS, Andrés, 1993, p. 86-87 i 198.

²⁷⁶ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 1993-1994, p. 327-328 i 339.

la violència inusitada de la batalla del Puig, la hibridació dels “altres” i el to dramàtic dels turments del sant basats en llegendes que connectaven amb la cultura popular.

Es pot inferir, per tant, que un dels propòsits de les imatges era apel·lar a les emocions dels espectadors. El combat sagnant contra els musulmans i la victòria del màrtir sant Jordi sobre els torturadors “sarraïnitzats” arribava a materialitzar el desig de venjança dels cristians que havien viscut la proclamació i convocatòria de la Croada Santa a la ciutat de València. El propòsit de la Croada, de fet, era una resposta venjativa: “a càstich e punició lur e a venjança de cristians”.²⁷⁷ D’aquesta manera, la conquesta de València estava sincronitzada amb el present.²⁷⁸ Les imatges del retaule contribuïen a actualitzar l’ideal de guerra santa, tot esdevenint una recreació a través de la qual els fidels podien reviure el combat contra els musulmans.

És des d’aquest punt de vista com cal entendre la representació de Jaume I en la taula central. El rei no estigué en la batalla del Puig, però la seua efígie en el combat no era una incoherència als ulls dels espectadors. L’escena degué entendre’s com un pretext. La batalla del Puig degué ser un suport visual per a recordar la conquesta de València, l’efemèride commemorada per antonomàsia a la ciutat i, alhora, el principal record associat a Jaume I. Així ho provaven les festes del 9 d’Octubre i de Sant Jordi, on la processó cívica es recolzava en les imatges del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma per a commemorar la conquesta cristiana del monarca i la intercessió del sant cavaller.

²⁷⁷ IVARS CARDONA, Andreu, 1921, p. 3-4.

²⁷⁸ En la cultura visual medieval un dels factors que propiciaven la connexió entre l’espectador i la imatge era la barreja entre passat, present i futur. CAMILLE, Michael, 2005, p. 71-72.

III

El rei legislador

Junt amb la vessant del rei guerrer, la del monarca legislador fou la més recordada i commemorada en els segles XIV i XV.²⁷⁹ El municipi de València tenia raons per a evocar aquesta faceta de Jaume I. El fet de fer memòria dels drets que va atorgar suposava incitar a respectar-los i, alhora, posar en relleu l'origen històric de les institucions de govern. Certament, la tasca de Jaume I en l'àmbit de la legislació va ser d'encomi. Els Furs, promulgats originàriament com a Costum el 1238 i jurats en una assemblea parlamentària el 1261, establiren les bases de la unitat jurídica del regne de València per a configurar un règim amb un estatus diferenciat al que va anar atorgant-li els primers drets civils particulars, els privilegis.²⁸⁰ En el camp de les arts visuals, la memòria d'aquests fets es va rememorar per mitjà de cerimònies i d'il·lustracions representades en manuscrits jurídics.

La decoració figurativa d'aquests manuscrits –de furs i de privilegis– ha estat estudiada a partir d'anàlisis estilístiques i iconogràfiques. S'han proposat atribucions, datacions i dependències de models figuratius i s'han donat claus per a interpretar les imatges règies,

²⁷⁹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2008a; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 19.

²⁸⁰ COLÓN, Germà; GARCÍA, Arcadi, 1970-2002, vol. I, p. 44-59; LÓPEZ ELUM, Pedro, 2001; CORTÉS, Josepa, 2001; GARCÍA EDO, Vicent, 2008; FURIÓ, Antoni, 2012.

algunes fins i tot en relació amb el context polític coetani.²⁸¹ El present apartat aprofundeix, en primer lloc, en aquest últim punt: examina els valors significants d'aquestes representacions, tot centrant-se en la de Jaume I i en el marc de les intencions de les institucions que les encarregaren. En segon, analitza el transcurs d'una cerimònia de jurament dels furs i privilegis, desconeguda per la historiografia fins al moment, en la qual un còdex dels furs de Jaume I s'exhibí davant una multitud.

IL·LUSTRAR LA LLEI

El poder reial es recolzava sobre el dret. La monarquia teocràtica i jurídica era la nova forma de govern. Consistia en la idea que el rei era l'administrador de la justícia divina: ell era el vicari de Déu a la Terra.²⁸² Aquesta concepció del monarca imperà al llarg de la baixa edat mitjana des que el dret romà postclàssic va renàixer en el segle XII. Fou llavors quan començaren a circular còpies dels manuscrits del *ius commune*, és a dir, de la jurisprudència del *Corpus iuris civilis* de Justinià i del *Corpus iuris canonici* de l'Església.²⁸³ Amb la restauració del dret romà, els monarques europeus tenien un propòsit concret: enfortir el poder polític i jurisdiccional de la reialesa. El rei Jaume I no fou una excepció. Assessorat per juristes que coneixien el *ius commune*, va promulgar nous codis legals que augmentaven la seua influència en la vida civil de la Corona d'Aragó.²⁸⁴

L'aplicació política de les lleis romanistes per part de Jaume I fou lenta i, com a tal, evidenciava que el rei no tenia clar un projecte d'"estat" des del primer moment en què conquerí València.²⁸⁵ Però més enllà que fora un projecte constatable, l'exercici del poder recolzat en el dret comportava que Jaume I –com altres sobirans– demostrara, mitjançant la retòrica visual i la cultura escrita, que el monarca posseïa la potestat legislativa i la d'aplicar la justícia. És a dir, que per a la Monarquia era tant important la formulació de

²⁸¹ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 31-36 i 46-49; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 29-34 i 46-53; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007b; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007c; BARRIENTOS LIMA, Marisol, 2009; SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 62-70; GRANELL SALES, Francesc, 2017a, p. 56-57; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 135-138; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 150-153; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 40-41 i 49-51.

²⁸² KANTOROWICZ, Ernst Harwig, 1985, p. 99-102; NIETO SORIA, José Manuel, 1988, p. 109-166; PENNINGTON, Kenneth, 1993, p. 38-75 i 202-237; SESMA MUÑOZ, José Ángel, 2000, p. 81; BANGO TORVISO, Isidro G., 2009, p. 502-505.

²⁸³ KUTTNER, Stephen, 1982; GOURON, André, 1991. Per al context peninsular, vegeu GARCÍA GARCÍA, Antonio, 1993; PÉREZ MARTÍN, Antonio, 2002; BILOTTA, Maria Alessandra, 2012; 2017.

²⁸⁴ SALRACH, Josep M.; DURAN, Eulàlia, 1980, vol. I, p. 433-435; GARCÍA EDO, Vicent, 2008, p. 159.

²⁸⁵ GUINOT RODRÍGUEZ, Enric, 2007, p. 161.

la idea d'un monarca administrador últim de les lleis com l'exercici mateix de l'ofici.²⁸⁶ Així, la imatge jurídica de la reialesa era, també, un concepte definit per les arts. El príncep es mostrava per mitjà d'unes imatges estàndards: jutge, legislador, justicier... Un passatge del *Llibre dels feits* ho corrobora. Ens referim al fragment que narra el juí que enfrontà la comtessa d'Aurembiaix i el vescomte Guerau de Cabrera. La primera exigia el dret a posseir el comtat d'Urgell, ocupat pel segon. Jaume I acceptà arbitrar el cas a petició del pare de la comtessa i el monarca mateix es presentà com a jutge. La narració ratifica la imatge teocràtica i jurídica de la reialesa: “aquesta cosa és offici de rey, que aquells qui no poden haver dret per altri, que ell los do, car Déus vos ha més en son lloch per tenir dratura [...]. E Déus, senyor, vos més en son loch, que aquells qui dret ne rahó no trobaran, que vós que·l lurs donets”.²⁸⁷

Els reis de l'Occident baixmedieval usaren les arts per a mostrar aquesta faceta de la Monarquia. Alfons X de Castella ho feu en les miniatures de les *Cantigas de Santa María* i en les *Siete Partidas*.²⁸⁸ I l'emperador Frederic II en una escultura eloqüent en la porta de Càpua, representat com a font única del dret, com a *lex animata in terris*.²⁸⁹ A la Corona d'Aragó la casuística era diferent. Les imatges figuratives dels reis jutges o legisladors estaven representades en constitucions municipals il·luminades.²⁹⁰ Les il·lustracions més habituals eren les efígies aïllades o les escenes de Corts [fig. 48].²⁹¹ El contingut de la llei anava acompanyat d'una miniatura, en qualitat d'imatge règia d'autoritat, que recordava que privilegis i estatuts eren atorgats per la Corona. Així, la figura miniada del monarca feia una doble al·lusió: a un rei concret –a qui havia promulgat l'ordenament jurídic transcrit– i, alhora, a la Monarquia com a institució encarregada d'aprovar les lleis.

²⁸⁶ MARIN, Louis, 1981, p. 12-13. “*Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa présence réelle*”.

²⁸⁷ JAUME I, 2010, caps. XXXVI-XXXVIII, p. 140-143. El passatge ha estat exposat i comentat en GRANELL SALES, Francesc, 2021a.

²⁸⁸ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, 2008-2009.

²⁸⁹ CALÒ MARIANI, Maria Stella; CASSANO, Rafaella, 1995; VAGNONI, Mirko, 2009.

²⁹⁰ El catàleg complet en SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 109-223. Vegeu, també, COLL I ROSELL, Gaspar, 1995; YARZA, Joaquín, 2004b; 2006; ESCANDELL PROUST, Isabel, 2007; PAVÓN RAMÍREZ, Marta, 2009.

²⁹¹ El *Vidal Mayor* (Jean Paul Getty Museum, Ludwig, XIV, 4), un manuscrit dels furs aragonesos, és un exemplar singular a la Corona d'Aragó pel nombre de miniatures i per la gran capacitat descriptiva de les imatges en relació amb el text. KAUFFMANN, Claus Michael, 1963-1964; KREN, Thomas; EUW, Anton von; KRAUS, Hans Peter, 1997, p. 56-57; GRAUTOFF, Gwendolyn Gout, 2000; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 325-326; DELGADO ECHEVARRÍA, Jesús, 2009; LACARRA DUCAY, María del Carmen, 2012; FATÁS CABEZA, Guillermo, 2014; SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 94-105; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 175-193; GRANELL SALES, Francesc, 2021a.

Sota aquests paràmetres es representava la imatge de Jaume I com a legislador a València. Formava part d'unes compilacions municipals que s'elaboraren després de la mort del rei. El monarca anava al capdavant d'aquests reculls legislatius com a rei fundador que va atorgar la primera legislació [fig. 49]. Abans de comentar cadascuna de les seues imatges, convé fer una digressió. En la baixa edat mitjana els còdexs jurídics miniats van ser rars. N'eren una minoria respecte del total de compilacions legislatives.²⁹² Els més comuns, els que no estaven il·luminats, copiaven el contingut textual de cartularis precedents o, si recollien les lleis acabades d'aprovar, s'elaboraven *ex novo*. Tenien la funció de servir per a la consulta habitual dels seus propietaris, generalment notaris, juristes, institucions municipals o la mateixa Monarquia.²⁹³

En qualsevol cas, tant les còpies modestes com els còdexs il·luminats participaven en el record de Jaume I com a legislador, atès que en la reproducció dels reculls legislatius i en l'examen o l'aplicació de les seues normes anava implícita la reiteració de la memòria del monarca. Allò més destacable dels còdexs il·luminats era el fet que tenien una condició especial. L'aspecte únic que els atorgava la il·luminació i el bon estat de conservació dels pocs exemplars que han arribat fins als nostres dies fan pensar que eren objectes particulars.

Custodiats en l'arxiu de la cambra de l'escrivania de la Casa de la Ciutat, eren considerats com els "tresors"; és a dir, com les obres legislatives de caràcter enciclopèdic que eren dignes de ser conservades.²⁹⁴ Eren compilacions de luxe que es decoraven amb caplletres, rúbriques orles i/o miniatures i estaven enquadrades amb fulls de pergamí i tapes de fusta. A València n'hi havia de dos tipus: els furs i els privilegis. Tots dos constituïen el corpus legislatiu de la ciutat i del regne que des de temps de Jaume I havien anat modificant-se i ampliant-se. El Consell de València fou la institució que sovint n'encarregà per tal que foren custodiats a la Cort dels justícies o, sobretot, a la Casa de la Ciutat, bé a l'arxiu, bé a la sala del Racional. Era important que els òrgans executiu i judicial conservaren còdexs legals sumptuosos perquè aquests exemplars resistien millor el pas del temps i, a més, perquè servien com a manuscrits modèlics atès que estaven

²⁹² JACOB, Robert, 1994, p. 168-170.

²⁹³ Sanchis Sivera en documenta a la biblioteca de la Catedral i a inventaris de particulars. SANCHIS SIVERA, José, 1930. Nuria Ramón en registra uns altres que encarregà el Consell de la ciutat per al mateix òrgan executiu municipal i per al rei. RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, vol. II, p. 48, 59, 72, 151, 210, 224, 265. Josepa Cortés en documenta a les biblioteques dels professionals del dret. CORTÉS, Josepa, 2001, p. 14, nota 25. Vegeu, també, els comentaris respecte a aquest particular de FERRERO MICÓ, Remedios, 2008.

²⁹⁴ RUBIO VELA, Agustín, 1993, p. 144; ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. "Tresor". En: <<https://dcbv.iec.cat/>> (10-XII-2021).

revisats per professionals del Dret.²⁹⁵ Un d'aquests exemplars distingits que va pertànyer al Consell va ser el d'uns "furs vells" confeccionat abans del 1412, any en què es va decidir comissionar la il·luminació de l'ordenament jurídic aprovat per Martí I per a incloure'l en el dit exemplar.²⁹⁶ Les despeses en la tasca d'ornamentació del llibre podien arribar a ser bastant elevades, com ocorregué el 1447, quan l'il·luminador Leonard Crespí va cobrar 745 sous per la decoració d'uns "furs nous" i, a banda, 88 sous més per pintar només una miniatura.²⁹⁷

ELS FURS I PRIVILEGIS DE LA CIUTAT, L'ORIGEN DIVÍ DE LA POTESTAT LEGISLATIVA I EL REI LEGISLADOR DESTACAT

Malgrat aquestes i unes altres notícies d'arxiu, solament han pervingut fins hui dia quatre manuscrits legislatius il·lustrats de furs i de privilegis de València. D'entrada, parem atenció a dos: d'una banda, els *Fori et privilegia Valentiae*, que es conserven a l'Arxiu de la Catedral de València (ms. 146), contenen les normes jurídiques i les donacions aprovades i concedides per Jaume I i els seus successors fins a l'any 1301 [fig. 50]. Estan datats entre el 1301 i el 1341, anys que corresponen respectivament al de l'últim document inclòs i al del testament del propietari, Berenguer March, sagristà de la Catedral de València i doctor en Dret. De l'altra, els *Furs de la ciutat e regne de València*, servats a l'Arxiu Històric Municipal de la ciutat (sign. 1), recullen l'ordenament jurídic de Jaume I i el que promulgaren altres reis fins al 1329 [fig. 51].²⁹⁸ Degueren ser elaborats poc després de les primeres sessions de les Corts valencianes celebrades el 1329 i és plausible que foren encarregats per a ser destinats a la Casa de la Ciutat com a propietat d'alguna institució municipal, probablement del Consell.²⁹⁹

²⁹⁵ És el cas del notari Bonanat Saperà, qui mentre exercia el seu ofici a la Cancelleria Reial va revisar el manuscrit il·luminat dels furs que hui dia es conserva a l'Arxiu Històric Municipal de València. GARCÍA EDO, Vicent, 2019, p. 9, nota 2.

²⁹⁶ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, vol. II, p. 151. L'expressió "furs vells" al·ludeix al recull de furs que s'havia confeccionat amb anterioritat a l'època del monarca llavors regnant. En canvi, la denominació "furs nous" feia referència a les normes jurídiques aprovades durant la mateixa època del governant.

²⁹⁷ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, vol. II, p. 576-578.

²⁹⁸ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 31-36; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 30-33; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007b; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2008b, p. 84-85; SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 62-67; 126-127; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 138-141. Encara que amb una proposta de datació poc versemblant del manuscrit de l'AHMV, vegeu també FERRERO MICÓ, Remedios, 2008.

²⁹⁹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2008b, p. 84.

Tots dos, com a versió de normes jurídiques de luxe, estan decorats amb orles, caplletres i, a més, tenen inicials il·luminades amb figures règies. Cadascuna d'aquestes inicials encapçala el pròleg dels furs d'un rei en qualitat de personificació de qui havia promulgat la legislació. D'aquesta manera, la imatge del monarca remarcava el caràcter autèntic de la llei.³⁰⁰

A banda d'aquest missatge implícit, les miniatures dels reis mostraven una faceta de la Monarquia: la legisladora per la gràcia de Déu. En la inicial del primer foli dels *Fori et privilegia Valentiae* hi ha representat Jaume I agenollat i en senyal d'oració cap a la divinitat [fig. 52]. La miniatura podia simbolitzar la pietat del monarca, però sobretot mostrava que el poder legislatiu del rei prové de Déu. El sobirà era el seu vicari a la Terra.³⁰¹ Ho confirma el fet que la imatge pren part de la tradició visual de l'escena de l'Èxode en què Déu entrega les taules de la Llei a Moisès.³⁰² I ho corroboren, també, determinades miniatures en còdexs jurídics de la mateixa època. La iconografia del rei en oració envers els Cels no era inusual i una mostra paradigmàtica d'aquesta concepció teocràtica i jurídica de la reialesa és la inicial il·luminada del primer foli de la *Primera Partida* d'Alfons X que es conserva a la British Library (add. ms. 20787) [fig. 53].³⁰³

La mateixa voluntat de mostrar l'origen de la potestat legislativa i d'evidenciar l'aspecte quasi sagrat de la llei s'evidencia en els *Furs de la ciutat e regne* que custodia l'Arxiu Històric Municipal de València i que degué pertànyer al Consell de la ciutat [fig. 54]. En l'orla del foli 113r, la figura del rei, identificant genèricament a la Monarquia i particularment al sobirà que aprovà les lleis –Alfons IV–, rep la compilació jurídica per part de Déu, qui, alhora, el beneeix.³⁰⁴ Per al municipi de València era important reafirmar el fet que Déu representava l'autoritat última del poder perquè, si s'admetia l'origen diví del poder reial, es posava en relleu el caràcter “sacralitzant” de la llei. De fet, el pactisme com a sistema de relació política que limitava el poder del rei podia recolzar-se en aquest argument teleològic:³⁰⁵ el municipi només reconeixeria el sobirà i la seua facultat per a

³⁰⁰ MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 136-137.

³⁰¹ SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 126-127.

³⁰² CHABÁS, Roque, 1899, p. 14.

³⁰³ DOMÍNGUEZ, Ana, 2008-2009, p. 242-244. El text que encapçala la inicial invoca a Déu: “A Dios deue omne adelantar e poner primeramente en todos los buenos fechos que quisiere començar, ca El es comienço e fazedor e acabamiento de todo bien [...] Onde nos, por toller todos estos males que dicho auemos, fiziemos estas leyes que son scriptas en este libro, a seruicio de Dios e a pro comunal de todos los de nuestro sennorío”.

³⁰⁴ L'escena d'entrega de la compilació jurídica és habitual en la iconografia legal, encara que no hem trobat cap cas en què Déu hi figure com ho fa al manuscrit valencià. Per exemple, JACOB, Robert, 1994, p. 77.

³⁰⁵ Sobre el pactisme a València a la Corona d'Aragó i a Europa, amb abundant bibliografia citada, vegeu BAYDAL SALA, Vicent, 2011, vol. I, p. 1-13. A la Corona d'Aragó hi hagué una coexistència de dues

dictar lleis si el rei assistia a les assemblees parlamentàries i jurava, davant Déu, respectar els ordenaments jurídics de la ciutat i del regne de València promulgats pels seus antecessors.

L'escena no es representa en la secció on es transcriuen les lleis de Jaume I, però la idea de la procedència divina de la potestat legislativa també incumbeix al Conqueridor, qui, com la resta de figuracions règies del manuscrit, està representat en la inicial del començament del compendi per mitjà d'una iconografia estereotipada, la del rei en majestat [fig. 49]. Ho palesava el text. El pròleg dels furs de Jaume I és una declaració sobre el rei com a vicari de la justícia:

“E la raó per què rey deu regnar maiorment si és per iustícia, car aquesta li és donada [...]. E si los reys són de bones costumes en totes coses o en partida no·ls tendria prou tota aquella gràcia que Déus los auria donada si donchs no usaven de iustícia e dretura, car aquest és lur offici de veritat e faén bé aquesta gràcia de iustícia. perquè Nostre Senyor los hia meses moltes altres bones costumes, poden pasar e encobrir, car aquesta és gran cuberta de reys”.³⁰⁶

Com que el manuscrit en qüestió és una versió destacada per elaborar-se després de les Corts valencianes del 1329 –quan es consolida quasi totalment la unió foral de tot el regne– i per estar revisada per un dels notaris de la Cancelleria Reial –Bonanat Sopera–,³⁰⁷ el pròleg ara citat correspon amb el mateix que preludiava els furs de Jaume I jurats originàriament el 1261. El contingut, per tant, no és específic d'aquest manuscrit; es reproduiria cada vegada que s'elaborava una nova versió dels furs.

La teoria de l'origen del poder legislatiu no perdia vigència; s'actualitzava constantment. Els reis de la Corona d'Aragó repetien aquestes fórmules introductòries en els pròlegs de les lleis que promulgaren. Martí l'Humà deia: “Per tal és propi al rey, príncep e senyor, qui de son regiment a càrrech per Déu, al qual na retre raó e compte, tenir ses gents en pau e iustícia”.³⁰⁸ També Joan II redundava en el mateix: “Governant iustícia la cosa pública és donar repòs, pau e tranquil·litat al poble per Déu acomanat als

teories polítiques que, sense negar l'origen del poder reial, ressaltaven més el marge d'acció del municipi o el del monarca. N'eren la corrent populista –a la Corona d'Aragó derivava del pactisme– i la cesaropapista. La primera plantejava que el poder del príncep havia d'estar limitat pel poble; la segona defenia el plantejament descendent del poder, des del príncep fins als súbdits. FEBRER ROMAGUERA, Manuel Vicente, 2017, p. 215-216. Vegeu, també, CANNING, Joseph, 1996, p. 168-172; NEDERMAN, Cary J., 2009, p. 66-73.

³⁰⁶ AHMV, *Furs de la ciutat e regne de València*, sign. 1, 1329, fol. 1r.

³⁰⁷ ROCA TRAVER, Francisco, 2003, p. 62-67; BAYDAL SALA, Vicent, 2011, vol. I, p. 434-465; 2016, p. 98-112. Les Corts valencianes se celebraren entre maig del 1329 i gener del 1330, però el manuscrit solament inclou els furs promulgats el 1329.

³⁰⁸ BHUV, *Furs e ordenacions del regne de València*, inc. 9, 1482, fol. 165r. L'edició dels furs que citem va ser impresa per Lambert Palmart el 1482 i revisada pel jurista Gabriel Riusech, qui va comprovar els documents originals de l'arxiu de la Sala del Consell.

reys e senyors temporals”.³⁰⁹ I tornant al manuscrit de l’Arxiu Històric Municipal, aquesta idea reapareix en el pròleg dels furs d’Alfons IV, precisament en el mateix foli on es representava l’escena de l’entrega de la compilació jurídica:

“Les cosas divinals són axí perfetes que tots temps estan fermes sens alcuna variació, per què les ligs d’aquelles fetes semblantment són perdurables e no reeben mutació ne correcció, mas a la condició de la humanal natura, la qual és posada en continua mutació e en la qual no és res que puxa durar I estament, ffo necessària saviea gubernativa, per la qual los reys e els prínceps qui si meteys e lurs sotsmeses, los quals Nostre Senyor los ha comanats, deuen regir sàviament en leguda e dreita operación”.³¹⁰

Recollint el que s’ha dit, la decoració figurativa dels *Fori et privilegia Valentiae* i dels *Furs de la ciutat e regne de València* no sols els convertia en còdexs sumptuosos, sinó que també destacava una determinada concepció de la Monarquia en relació amb l’exercici del dret. L’elecció de la iconografia de les miniatures –encara que fora automàtica perquè estava estandarditzada– i el contingut textual ressaltaven l’origen diví del poder legislatiu del rei. Aquesta concepció era, alhora, una exaltació pragmàtica de la Monarquia. Si les lleis eren quasi sagrades perquè el poder del sobirà provenia de Déu, el govern de la ciutat podia usar aquest argument per a defensar les constitucions municipals que fonamentaven els interessos del municipi: podien esgrimir els furs i els privilegis davant les ingerències de poder externes.

Hi havia un altre aspecte que garantia el respecte cap a la legislació i que no era aliè a la decoració figurativa: l’al·lusió als antecessors, al llinatge reial que de generació en generació havia anat augmentant el nombre de lleis. D’una banda, la nissaga estimulava la confirmació de les normes jurídiques: “*Per nos et nostros successores gratis et ex certa scientia ac spontanea voluntate laudamus, concedimus et confirma[m]us*”, declarava el *Privilegium Magnum* de Pere el Gran.³¹¹ D’una altra, esdevenia un espill on el monarca s’emmirallava, tal com proclama el còdex de la jurisdicció alfonsina: “recemblar aytant com porem nostres predecessors en lur savi regiment”.³¹²

En conjunt, la tasca dels avantpassats com a governants era memorable, com constaten els furs de Ferran el Catòlic, aprovats el 1488: “Per los gloriosos reys d’Aragó e de València sien stats fets molts furs granment donant repòs a llurs vassals de lurs altercacions e debats, imposant-hi degut orde”.³¹³ En aquest sentit, les figures règies en majestat que encapçalaven el començament de cadascun dels reculls legislatius, a banda de

³⁰⁹ BHUV, *Furs e ordenacions del regne de València*, inc. 9, 1482, fol. 236r.

³¹⁰ AHMV, *Furs de la ciutat e regne de València*, sign. 1, 1329, fol. 113r.

³¹¹ BHUV, *Furs e ordenacions del regne de València*, inc. 9, 1482, fol. 95r.

³¹² AHMV, *Furs de la ciutat e regne de València*, sign. 1, 1329, fol. 113r.

³¹³ BALDAQUÍ ESCANDELL, Ramón, 1993, fol. 1r.

subratllar l'autenticitat del contingut i d'indicar l'inici del conjunt de lleis d'un determinat monarca, destacaven aquest particular. Mostrats com a jutges o justiciers –ben abillats amb túnica, dalmàtica o mant, coronats i amb l'espasa i el dit índex en alt– representaven les figures rememorades [fig. 55].³¹⁴

Dins d'aquest record pels antecessors, Jaume el Conqueridor era el referent dinàstic per antonomàsia per haver estat el fundador i el primer legislador del regne:

“Esguardans que·l senyor rey en Jacme de bona memòria, besavi e predecesor nostre, qui a honor e glòria de Déu e a xalçament de la fe christiana, per ordinació divinal, ab loable victòria conquerí lo regne de València, tollén aquell de mans de sarraïns e infels. Acabada la dita benaventurada conquesta, feu e ordonà Furs de València per universal e I^a ley, a tots los habitants del dit regne e, en après, ven que per la varietat dels fets lavors entrevinents havia obs melloramens en los Furs sobredits, corregí e mellorà aquells”.³¹⁵

També el *Privilegium Magnum* de Pere el Gran diu: “*illustrissimi domini Jacobi, inclite recordationis, regis Aragonum, patris nostri, aliorumque predecessorum nostrorum vestigi is inherere*”.

La memòria de Jaume I no degué quedar restringida als fulls d'un manuscrit legislatiu; es proclamava davant del poble. És plausible pensar que els textos que hi ha escrits a mode de proemis dels furs es llegiren en veu alta pel fet que determinades assemblees parlamentàries valencianes on s'aproven els mateixos furs se celebraven públicament.³¹⁶ En tot cas, del que sí que hi ha constància és de l'exhibició pública dels “furs antics del sant rey en Jacme [...] ab cubertes de fust bullats ab bolla de plom en fills de seda reyal” en una cerimònia celebrada el 1402 de la que en parlarem més endavant.³¹⁷

Per al govern municipal, el record del rei legislador podia ser usat en benefici propi. N'era un motiu per a protegir els interessos del municipi d'extralimitacions externes.³¹⁸ En efecte, es concebia com un reclam. Per exemple, el 1418 els jurats de València escrigueren a Alfons el Magnànim per a manifestar la seua disconformitat amb què es creara un episcopat a Xàtiva perquè –com deien– la institució de la Seu de València fou dotada pel “molt alt senyor rey en Jacme, de santa memòria”.³¹⁹ I el 1422 els mateixos jurats enviaren una carta també a Alfons V on li comunicaven el seu desacord en el

³¹⁴ Sobre els gestos i els atributs iconogràfics, vegeu PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, 1976; GARNIER, François, 1988, p. 167 i 229; SERRANO COLL, Marta, 2011b.

³¹⁵ AHMV, *Furs de la ciutat e regne de València*, sign. 1, 1329, fol. 113r. Els furs d'Alfons el Benigne són solament un exemple –en aquest cas, eloqüent– de les referències que altres reculls feien a Jaume I. BHUV, *Furs e ordenacions del regne de València*, inc. 9, 1482, fol. 95r.

³¹⁶ BAYDAL SALA, Vicent, 2011, vol. I, p. 199.

³¹⁷ El testimoni està citat en RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 143.

³¹⁸ RUBIO VELA, Agustín, 2008; RUBIO VELA, Agustín, 2012, p. 114-123.

³¹⁹ RUBIO VELA, Agustín, 1998, vol. II, p. 116.

nomenament de càrrecs eclesiàstics no valencians i li recordaven que la fundació del bisbat de València es dugué a terme per part dels avantpassats que acompanyaren Jaume I en la conquesta del regne: “en aquesta ciutat e regne ha moltes notables persones insignides de sciència e linatge e virtuts, e abtes a ésser beneficiades, los progenitors de les quals, ensemps ab lo senyor rey en Jacme, de bona memòria, conquistaren aquesta ciutat e tot lo dit regne de mans de infels e reduhiren aquell a la santa fe catòlica, e foren causa de la fundació de aquest bisbat”.³²⁰

Del record específic de Jaume I també en dona compte la il·luminació del llibre de privilegis de l'Arxiu Municipal d'Alzira (cod. esp. 0.0-3).³²¹ El llibre és un recull de privilegis reials –uns documents d'extensió variable que eren concedits separadament a petició de la part interessada. Les sis inicials il·luminades amb les figures reials corresponen amb la successió de reis des de Jaume I fins a Pere IV [figs. 56-62]. Escrit vers l'any 1380³²² i atribuït a l'obrador d'il·luminació més important de València, el de Domingo Crespí,³²³ el manuscrit mostra la majoria de monarques amb atributs i gestos propis de l'acció judicial: asseguts en majestat en un setial i amb les cames entrecruades i el dit en senyal d'emetre un dictat.³²⁴ Dues caracteritzacions són diferents, la de Jaume I i la de Pere IV. La peculiaritat de la miniatura de Pere el Cerimoniós, a cavall mentre sosté un llibre obert, s'ha explicat en relació amb el que diu el privilegi adjunt sobre la prohibició d'exportar paper.³²⁵ En canvi, la imatge de Jaume el Conqueridor no es pot justificar pel text que l'acompanya, que versa sobre la donació del cementeri i de les mesquites dels musulmans a la Catedral. Jaume I toca l'arpa: està representat com a David músic, una caracterització extraordinària.³²⁶ El miniaturista va crear una imatge híbrida i ho feu a pesar que l'adequació dels atributs dels dos personatges resultava forçada. Juntament amb l'instrument musical del rei David, ha inclòs el ceptre amb la flor de lis –símbol de justícia–, suspès en l'aire, sense que cap mà l'estiga sostenint.

La comparació –o millor dit, l'ambivalència– entre un governant medieval i el monarca veterotestamentari d'Israel i Judà es proposava amb la voluntat d'exaltar la

³²⁰ Citat en RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 136.

³²¹ Encara que part de la historiografia ha usat la denominació *Aureum opus* per a designar el llibre de privilegis de l'Arxiu Municipal d'Alzira, l'expressió no és adequada. GARCÍA EDO, Vicent, 1999, p. XVIII.

³²² CORTÉS, Josepa, 2001, p. 16, nota 32.

³²³ Recentment, una anàlisi estilística discuteix l'atribució. RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2021.

³²⁴ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 46-49; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 46-53; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007c; BARRIENTOS LIMA, Marisol, 2009.

³²⁵ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007c.

³²⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 336-337; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 136-137.

figura del primer com a rei del Poble elegit.³²⁷ No obstant això, la iconografia del David músic, típica en els encapçalaments de salms, com en el breuari de Martí l'Humà i en el salteri llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim [figs. 63-64],³²⁸ o en les representacions de l'Arbre de Jessè, no es registra en cap manuscrit jurídic medieval.³²⁹ No hi ha dubte: que la miniatura fora excepcional en un còdex legal i que transposara la identitat d'un rei de les Sagrades Escripures corrobora la preeminència del record de Jaume I com a legislador respecte dels seus successors. Encara més, la transposició de la identitat es devia al fet que el Conqueridor fou el primer rei que concedí els dits privilegis de la mateixa manera que el rei David compongué els salms per a la pregària.³³⁰ Es posava en relleu, així, el caràcter quasi sagrat de les normes, dels privilegis mateixos.

Fou la voluntat del Consell de València encarregar el manuscrit i, per tant, elegir la iconografia del David músic per a atorgar-li un estatus distingit al rei Jaume I? És probable que sí, tot i que el manuscrit degué ser copiat d'un model precedent.³³¹ L'escut de l'urbs amb la cimera del drac alat està representat en diferents folis del còdex i, a més a més, la rúbrica inicial del llibre prova que la còpia dels documents es feu a partir de l'original de l'arxiu de la Sala del Consell: "*In hoc libro est plena copia diligenter examinata regionum privilegiorum et cartarum existencium originaliter in archivo Sale Concilii civitatis Valentie*".³³² Era precisament a la Sala del Consell on els reculls de privilegis es custodiaven, fins i tot dins d'unes caixes decorades pel pintor més distingit de la ciutat, Pere Nicolau.³³³ En conjunt, en les miniatures del llibre de privilegis hi havia implícita la memòria dels avantpassats legisladors d'una manera semblant a com ho feien les declaracions explícites dels pròlegs dels furs. El llinatge era important, però sobretot la figura de Jaume I, el fundador d'un regne jurídicament autònom.

Un altre manuscrit jurídic il·lustrat ressalta la imatge de Jaume I: l'*Aureum opus* (BVNP, sign. XVI/ 598), una edició impecable –els documents són fidels als originals, no contenen errors– dels privilegis de la ciutat i del regne de València preparada pel notari Lluís Alanyà i ja impresa per Diego de Gumiel el 30 d'octubre de 1515.³³⁴ Després de la

³²⁷ STEGER, Hugo, 1961, p. 125-132; JACKSON, Richard A., 1995.

³²⁸ PLANAS BADENAS, Josefina, 2009, p. 61-63.

³²⁹ HOURIHANE, Colum, 2002, p. 36-68; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, 2012; DONET DONET, Leonardo, 2018.

³³⁰ GRANELL SALES, Francesc, 2017a, p. 56.

³³¹ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2002, p. 33-34; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2021.

³³² AMA, *Liber privilegiorum civitatis et regni Valentie*, cod. esp. 0.0-3, fol. 1r. Hi ha raons per a creure que no fou encomanat pels jurats d'Alzira. VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 47; CORTÉS, Josepa, 2001, p. 21, nota 55.

³³³ RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 2000, vol. II, p. 369, doc. 382.

³³⁴ GARCÍA EDO, Vicent, 1999, p. XVI-XIX.

portada amb l'escut de València i de l'índex de documents, hi ha l'entalladura del rei, representat com un guerrer, a cavall, amb capa, espasa i la cimera del drac alat sobre el casc [figs. 65-66]. El record del legislador anava unit al del conqueridor del regne. De fet, la il·lustració precedeix la transcripció, en el mateix volum, de la història de la conquesta de València narrada en el *Llibre dels feits* i extreta del “registre autèntich de l'archiu del Consell de la present ciutat”.³³⁵ Així, el títol complet de l'obra és “*Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentie cum historia cristianissimi regis Jacobi ipsius primi conquistatoris*”

La imatge que ha prevalgut és la d'un monarca fundador i combatent de l'islam. El text que acompanya la xilografia ho confirma: de Jaume “el Bo” destaca les conquestes de Balears, València i Múrcia i la conversió dels temples dels sarraïns en esglésies per al culte catòlic.³³⁶ La tradició visual d'aquest tipus d'imatge no era aliena a unes connotacions antiislàmiques. El fet que l'impressor Diego de Gumiel usara el 1516 la mateixa planxa xilogràfica per a la il·lustració del “Floriseo”, una novel·la similar al “Tirant lo Blanch”, posava en relleu fins a quin punt l'entalladura suggeria la idea d'un cavaller croat.³³⁷ A més, el penó amb dos xebrons, o angles oberts cap avall, que s'aixeca sobre la ciutat que hi ha al darrere de Jaume I degué ratificar el caràcter de guerra santa que portà a terme el rei, atès que, com a únic motiu que identificava metonímicament l'urbs de València, hauria d'al·ludir a la refundació cristiana.³³⁸ Martí de Riquer argumenta que són armes parlants perquè la paraula “xebró” feia referència a una peça de construcció –una biga o un cabiró de teulada.³³⁹ És possible, per tant, que el penó de la il·lustració de l'*Aureum opus* suggerira la construcció cristiana de la ciutat.

L'encàrrec de l'*Aureum opus* ja comportava *per se* una determinada voluntat política per part del municipi, i aquesta dimensió excepcional de la imatge règia la ratificava. Amb la dedicatòria als jurats de València i a la glòria de l'urbs,³⁴⁰ l'obra s'imprimí uns pocs mesos abans de la mort de Ferran el Catòlic i de l'extinció de la dinastia de la Corona

³³⁵ BVNP, XVI/ 195, 1515, fol. 7r. Hi ha edicions facsímil. ALANYÀ, Lluís, 1972; ALANYÀ, Lluís, 1999.

³³⁶ “*Si nescias ego sum rex Jacobus, ille primus, cognomento bonus, qui tribus infidelium sarracenorum regnis Balearico primum, Valentino deinde, Murcie postremo vi armorum a me subactis; et duobus ibidem edicularum milibus, quas sarraceni mezquitas appellant, in ecclesias catholice venerationis conversis et cristiano nomini restituis*”. BVNP, XVI/ 195, 1515, fol. 6v.

³³⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 49.

³³⁸ Aquest tipus de representacions urbanes havien de ser identificables d'una manera sintètica, no a partir de la descripció formal i homogènia, sinó d'un o més elements significatius. MARIAS, Fernando, 2000, p. 31.

³³⁹ És per això que els cognoms Bigues i Bastida portaven xebrons a l'escut. RIQUER, Martí de, 1983, vol. I, p. 143 i 345.

³⁴⁰ BVNP, XVI/ 195, 1515, fol. 28v.

d'Aragó; llavors, el record de Jaume I com a fundador i legislador era més necessari que mai.³⁴¹ La memòria de la conquesta subratllava l'especificitat històrica de la ciutat i els privilegis des dels temps mateixos de la refundació cristiana havien de mantenir-se intactes, a l'aixopluc d'una "obra d'or" que les preservava davant la mudança dinàstica que aleshores anava advertint-se en el tron reial.

"MOSTRANT LOS FURS ANTICHS DEL SANT REY EN JACME". UNA CERIMÒNIA DE JURAMENT DELS FURS I PRIVILEGIS

Certament, el municipi disposava d'una garantia per part de la Monarquia. El jurament dels furs i privilegis de la ciutat i del regne de València era un acte protocol·lari de l'inici del regnat del sobirà que precedia el sagrament de fidelitat dels súbdits. De fet, les ciutats reconeixien el nou monarca solament si primer es duia a terme el jurament reial de l'ordenament jurídic.³⁴² Amb ell, el monarca es comprometia verbalment, davant Déu i de manera pública, a administrar i respectar la legislació, tal com corresponia a la reialesa teocràtica i jurídica en la qual el sobirà era el guardià de la llei alhora que hi estava subjecte. Encara que l'acte s'establí des de temps de Jaume I, el ritual prengué rellevància durant el regnat de Jaume el Just i esdevingué una garantia constitucional obligatòria en temps d'Alfons el Benigne.³⁴³

Almenys a València el jurament reial dels furs i privilegis evocava la memòria dels antecessors i, sobretot, la de Jaume I. Ho constatava la naturalesa mateixa de l'acte i el fet que el rei fora el fundador del regne. Però, a més a més, un episodi de les Corts de Martí l'Humà celebrades a València prova que el record del Conqueridor era fonamental si el municipi volia obtenir rèdit polític per mitjà de la jura. Ens referim al procés de corts de l'any 1402 que es conserva a l'Arxiu Històric Municipal de València i que conté el jurament dels furs i privilegis per part de Martí el Jove, el primogènit de Martí I. En efecte,

³⁴¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2019, p. 49.

³⁴² Marcel David estudià l'evolució del jurament reial a l'Europa medieval –França, Anglaterra i el Sacre Imperi. DAVID, Marcel, 1951. Aquests arguments foren revisats tot centrant el debat entorn a l'acte com a obligació religiosa per PRODI, Paolo, 1992. Recentment, hi ha hagut una varietat d'aproximacions amb una sòlida introducció en AURELL, Jaume; HERRERO, Montserrat, 2018. La Corona d'Aragó, com la de Castella, encara manca d'un estudi de conjunt, en tot cas, són imprescindibles els treballs de BAJET ROYO, Montserrat, 2009; NIETO SORIA, José Manuel, 1993, p. 59-69; CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, 2007. Pel que fa als reis de Navarra, vegeu LACARRA, José María, 1972.

³⁴³ BAYDAL SALA, Vicent, 2011, vol. I, p. 462-463. Quant al jurament al Principat, vegeu, BAJET ROYO, Montserrat, 2009, p. 43-49.

no es tracta del jurament del rei –realitzat el 27 d’octubre de 1401–, sinó del successor,³⁴⁴ un acte que se celebrava en sessió de corts i que servia perquè el municipi reconeguera l’hereu de la Corona en presència del monarca.³⁴⁵ El cas de Martí el Jove és remarcable perquè, com veurem, se celebrà amb una posada en escena solemne i perquè durant el transcurs de la cerimònia es mostrà el manuscrit original dels furs de Jaume I. A més, mentre que dels juraments reials hi ha notícies al llarg de la baixa edat mitjana –era exigít per les autoritats municipals quan el rei mamprenia el seu regnat tot formant part de la primera arribada del rei a la ciutat–,³⁴⁶ del jurament dels successors hi ha poques referències i les que s’han trobat no detallen el cerimonial.³⁴⁷ En tot cas, també tenia dues parts. En la primera, el successor jurava l’ordenament jurídic i es comprometia a preservar els privilegis i, en la segona, la ciutat el reconeixia com a hereu per mitjà del sagrament de fidelitat.

Tot començà el 1400, quan els jurats de València contactaren amb Martí I perquè visitara la ciutat i jurara els furs i privilegis.³⁴⁸ Havia passat molt de temps des que el monarca havia mamprés el seu regnat i, llavors, encara no havia visitat la ciutat. A més, restava per resoldre el cas segons el qual el justícia d’Aragó havia pres la baronia de Xelva després d’haver denunciat el procés dels jurats de València contra mossèn Pere Lladró.³⁴⁹ El rei, del Principat estant, s’embarcà cap a València al maig de 1401 i el mes següent li comunicà a Martí el Jove, el primogènit i rei de Sicília, que l’objectiu principal de la visita

³⁴⁴ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 251v-259r. Un fragment breu del document està citat per Rubio Vela, qui diu que l’acte correspon al jurament dels furs de Martí I. RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 143. També al *Llibre de memòries de la ciutat de València* s’enregistra el jurament de Martí el Jove com a primogènit. ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 193.

³⁴⁵ BAJET ROYO, Montserrat, 2009, p. 50-51.

³⁴⁶ Dietaris de la ciutat i registres notariais i administratius en donen compte. Són coneguts els juraments de Jaume II, Joan II i Carles I. BAYDAL SALA, Vicent, vol. II, p. 45, doc. 7; MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, cap. CXXVII, p. 264; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 347 i 349-350; SÒRIA, Jeroni, 1960, p. 107 i 122-123; MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, vol. I, p. 115-116 i 131-134. I, a partir de les entrades reials i de les celebracions de corts, se suposen els d’Alfons IV, Pere IV, Joan I, Martí I, Ferran I, Alfons V i Ferran II. BAYDAL SALA, Vicent, 2011, vol. I, p. 434-435; SOLDEVILA, Ferran, 2014, cap. II, 20-26, p. 100-101. CARBONERES, Manuel, 1873, p. 144-146; GIRONA I LLAGOSTERA, Daniel, 1911, p. 164, nota 21; ADELANTADO, Vicente, 2004; ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Maria Lluïsa, 2007, p. 18-19; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013, p. 7-33; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 296.

³⁴⁷ En la recepció urbana de l’infant Joan i de Marta d’Armanyac el 1373, no es registra cap notícia sobre l’acte. Tampoc quan Ferran I i el príncep Alfons entraren a València després del Compromís de Casp, el 1414. CARRERES ZACARÉS, Salvador, vol. II, p. 27-30 i 77-88; CÁRCEL ORTÍ, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013. El 1466 els síndics de València juren a l’infant Ferran com a primogènit a Sant Mateu. ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 287.

³⁴⁸ TESIS, Rafael, 1980, p. 206-208; ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, 2007, p. 15.

³⁴⁹ RUBIO VELA, Agustín, 2014; BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, 2021, p. 206-212.

era que la ciutat el jurara també a ell, a l'hereu de la Corona: "e som vengut ací en regne de València per a fer jurar a nos e a vos".³⁵⁰ L'epidèmia de glàbola, però, retardà l'arribada del rei a la ciutat, així com la celebració de les Corts valencianes, que s'iniciaren a Sogorb el 20 d'agost del mateix any. L'entrada reial a València –o millor dit, la recepció urbana–³⁵¹ es feu el 28 de març. En els dos dies següents se solemnitzaren les entrades de la reina Maria de Luna i de Blanca de Navarra, que s'acabava de comprometre a Martí el Jove i, com a tal, era reina de Sicília. El recorregut de la festa començà amb l'accés a través de la porta dels Serrans, continuà amb l'itinerari urbà per la València romana i acabà a la catedral, on el rei faria el jurament adient.³⁵² Les Corts es reprengueren a València el 3 d'abril de 1402,³⁵³ a penes quatre dies després d'haver finalitzat les arribades solemnes del rei i de les reines. Posteriorment, al juliol, en corts reunides a la catedral, es dugué a terme el jurament del successor, de Martí el Jove. Es feu en procuració; és a dir, el primogènit no hi era en persona, el representava sa mare, la reina Maria de Luna.

La seu estava ben arranjada per a acollir aquella sessió de Corts que contemplava el jurament del primogènit. Fou enramada amb murta³⁵⁴ i entre la capella major i el cor, entorn al creuer, es disposaren els seients i els bancs dels protagonistes de l'acte: el rei Martí l'Humà, Carles el Noble de Navarra, la seua filla –Blanca de Navarra–, la reina Maria de Luna i els tres braços de les corts, l'eclesiàstic, el reial i el de les ciutats i viles reials:

"E com fos aparellada denant lo front del altar maior de la dita seu, ço és, fora la capella de Nostra Dona Santa Maria, tantost al pujant de la dita capella, en lo spay que és entre la dita capella e lo cor de la seu, una cadira gran ab molts graus alts e molts solempnes e rics aparellaments de draps de aur e de seda e d'altres, en la qual sehia lo molt alt e molt excel·lent senyor en Martí, per la gràcia de Déu rey e senyor nostre, e tantost e molt après del dit senyor, en hun sit a la part dreta del dit senyor: rey de Navarra e reyna de Sicília e sposa del molt alt senyor rey de Sicília e primogènit del dit nostre senyor Rey; e a la part squerra del dit senyor rey, vers lo Preyçador de la dita seu, fos aparellat en notable aparellament de draps hun cadafall, sobre lo qual fon posat hun sitial ab rics draps d'aur e de seda, en lo qual sehia la molt alta e molt excel·lent senyora dona Maria, per gràcia de Déu reyna e muller del dit senyor rey en Martí, per gràcia de Déu apresent regnant, vestida de drap de vellut blanch, lavorat, e ornada molt altament de perles e moltes pedres fines al cap e al coll; e a la part dreta del dit senyor rey, vers lo portal appellat dels Apòstolls de la dita seu, sigut-se'n en banchs los del braç de la Sglésia, e a la part squerra, ço és, vers lo portal del alberch bisbal, seguessen per semblant en banchs los del braç militar, e al front o davant de la dita cadira real e davant lo cor de la dita seu seguessen los del dit braç de ciutats e viles reals, ço és, en les primeres bancades e

³⁵⁰ GIRONA I LLAGOSTERA, Daniel, 1911, p. 164, nota 21.

³⁵¹ RAUFAST CHICO, Miguel, 2006, p. 299.

³⁵² ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, 2007, p. 17-19.

³⁵³ ROMEU, Sylvia, 1970, p. 597; MUÑOZ POMER, Rosa, 2001-2002, p. 140.

³⁵⁴ ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, 2007, p. 383, doc. 69.

frontallents los dits síndichs de València e après al lans dret, vers lo Evangelister, los síndichs de Xàtiva e enapès los altres síndichs d'altres viles reals".³⁵⁵

Martí I presidia la cerimònia al centre de l'escenari, però la situació de la reina Maria de Luna, ben abillada i asseguda sobre un setial que estava col·locat damunt d'un cadafal, li atorgava preeminència visual. No debades, representava, en procuració, Martí el Jove, a qui la ciutat reconeixeria com a successor de la Corona, tal com certifica la conversació eloqüent inicial entre el bisbe de València, Hug de Llupià, i el rei:

“Proposat de paraula per lo dit senyor bisbe de València al dit molt alt senyor rey, ab paraules molt abtes e ordenades en via de col·lació asats breu, ab thema o principi en latí e al·legacions de la dita Scriptura e concloent en acabament com los dits dos braços eren aparellats, obehints a la ordenació e voluntat del dit senyor rey, jurar lo molt alt excel·lent senyor en Martí, per gràcia de Déu rey de Sicília e molt car fill e primogènit del dit senyor rey [...]; e tantost per lo dit senyor rey molt altament fos respost, en via de hun servir molt abte e copiós, axí en alongacions de la Santa Scriptura [...] que·l dit senyor primogènit fos jurat en plenera cort per tots los dits tres braços en mà e poder de la dita senyora reyna, en nom e axí com a procuradriu del dit senyor rey de Sicília, axí com a primogènit seu e senyor de present e après los dies del dit senyor rey en rey e senyor”.³⁵⁶

La posada en escena al temple de la comunitat i les al·locucions del bisbe i del monarca amb referències bíbliques atorgaven un ambient sacre a l'acte i, alhora, a la reialesa, asseguda en majestat davant l'altar major.³⁵⁷ No se sap si la disposició solemne a la seu obeïa a la tradició escenogràfica d'aquell tipus d'acte, perquè no s'han documentat rituals de jurament anteriors.³⁵⁸ A la catedral de València, més d'un segle després, el 1528, el jurament dels furs i privilegis es desenvolupà en un context escenogràfic semblant. El Cèsar Carles estigué assegut al damunt d'un cadafal i ben a prop d'ell, també al cadafal, hi havia un setial amb un missal obert sobre el qual havien de jurar.³⁵⁹ Fora com fora, la nostra cerimònia continuà. El jurat i síndic Joan Mercader, qui anava ben abillat amb “notables aparellaments e arreaments”,³⁶⁰ s'aixecà de la cadira i, llavors, protagonitzà un dels moments àlgids del ritual:

“En nom e per lo dit braç real, [...] e ab deguda reverència [...], ab paraules molt clares e bé intel·ligibles, en alta veu explicà als dits molt alts senyors rey e reyna, mostrant aquí en presència

³⁵⁵ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 251v-252v. El 23 de juny fou previst que els jurats elegiren els síndics que havien de jurar el primogènit. ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, 2007, p. 382-383, doc. 65.

³⁵⁶ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 252v-253r.

³⁵⁷ CAWSEY, Suzanne F., 2008, p. 175 i 187.

³⁵⁸ Sí que hi havia, però, unes fórmules verbals de jurament del successor: “e faça los juraments que són tenguts preparats e fer los qui succehexen en lo dit regne de València”. AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 256r.

³⁵⁹ SÒRIA, Jeroni, 1960, p. 122-123; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 349-350; MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, vol. I, p. 131-134. Els virreis de València Germana de Foix i Ferran d'Aragó, duc de Calàbria, feren el jurament dels furs agenollats sobre els coixins d'una cadira amb brocats. SÒRIA, Jeroni, 1960, p. 107; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 347; MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, vol. I, p. 115-116.

³⁶⁰ ALIAGA MORELL, Joan; COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa, 2007, p. 383, doc. 66.

de tota la dita cort e de altra molt gran multitud de poble com a totes parts fos la dita seu plena de poble per veure tal acte en inmensa multitud, primerament los furs antichs del sant rey en Jacme, conqueridor d'aquest regne, ab cubertes de fust, bullats ab bulla de plom, en fills de seda reyal, e enaprés mostrà en llur original forma los tres privilegis narrats en la dita e deíus *proxime* inserta suplicació la qual és del tenor que's segueix".³⁶¹

En efecte, abans de fer la petició, Joan Mercader va exhibir el còdex dels furs antics de "sant" Jaume I.³⁶² El llibre era un manuscrit jurídic sumptuós, degudament enquadernat, que encara conservava la butla de plom, símbol inequívoc de l'autenticitat de les lleis que contenia [fig. 67]. Tot seguit, Joan Mercader obrí el còdex per les pàgines dels tres privilegis que, més tard, el rei hauria de comprometre's a respectar. Que l'expressió per a referir-se als privilegis fora "en llur original forma" indica que el manuscrit era el que es confeccionà en època de Jaume I.³⁶³ Així doncs, aquell manuscrit era el còdex totèmic de la *universitas*, l'objecte amb què el municipi s'identificava en relació amb els orígens històrics de la comunitat. Si abans de l'acte la gent ho desconeixia, en aquell moment les paraules del jurat ho deixaren clar. L'expectació era total, la visualització dels furs de Jaume I estava a l'abast de la multitud de gent que s'havia congregat a la catedral.

La petició de Joan Mercader consistia que Maria de Luna, en representació de Martí el Jove, es comprometera, primer, a respectar els tres privilegis mostrats i, segon, a jurar els furs i privilegis promulgats i concedits fins al moment, inclosos els de Martí I. És significatiu, pel que fa a la commemoració dels antecessors legisladors, que esmentara un per un tots els antecessors del rei i no els referenciara sota una expressió més genèrica:

"Jurets e confermets, loets, aprovet, atorguets e donets, en lo nom dessús dit, los dits furs antichs e nous, privilegis e libertats, bons usos e consuetuts, donats e atorgats per los senyors reys en Jacme, atravi, en Pere, abavi, n'Anfós, propavi, en Jacme, besavi, n'Anfós, aví, en Pere, pare, en Johan, frare del dit senyor rey, vostre molt car marit, e per lo dit senyor rey".³⁶⁴

Després d'aquestes promeses, Martí el Jove rebé el sagrament de fidelitat de la ciutat "segons la forma per lo dit rey ordenada".³⁶⁵ Amb tot, el precedent de la súplica havia estat d'una eloqüència aclaparadora. L'aura del còdex de Jaume I –un rei "sant"(!)– era

³⁶¹ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 257r.

³⁶² Encara que no fou canonitzat, els edils municipals de València i determinats cronistes, com Ramon Muntaner, Pere Tomic, Berenguer de Puigpardines o Pere Miquel Carbonell el recordaven com un sant. Els testimonis estan citats en RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 141-143.

³⁶³ Una altra expressió semblant es repeteix després: "los quals vos mostren bullats en llur propria forma". AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 259r. Quant a la pervivència dels manuscrits jurídic, el Consell tenia en compte que se'n conservaren en bon estat, a tall de mostra, un llibre de furs de Jaume I es tornà a enquadernar el 1444 perquè estava desgastat. RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, vol. II, p. 551.

³⁶⁴ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 259r.

³⁶⁵ AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fols. 259r.

una arma política que s'havia usat per a posar en relleu la importància de la petició municipal. L'exaltació de les lleis del rei a través de l'objecte que les recollia i en el context d'una solemnització ben peculiar –explicable a partir de la gran importància que Martí l'Humà atorgava a l'herència dinàstica–³⁶⁶ només podia renovar i enfortir el record específic del monarca legislador.

Tot i que els dietaris de la ciutat i els documents notarials i administratius no han donat a conèixer el desenvolupament d'una cerimònia medieval semblant a la de 1402, és raonable pensar que el ritual, amb l'escenificació solemne a un temple i les al·lusions a la memòria de Jaume I, es va repetir durant el jurament d'un rei, d'una reina o d'un successor.³⁶⁷ La cultura visual ho corrobora. El *Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca* (ARM, cod. 1) conté dues miniatures que representen l'acte del jurament reial [figs. 68-69].³⁶⁸ Els dos reis, Jaume I i Jaume III, asseguts sobre un setial, confirmen les compilacions davant dels prohoms eclesiàstics i laics en un ambient on la presència dels àngels evidencia la sacralització de l'esdeveniment. El miniaturista posà en relleu l'escena de Jaume I³⁶⁹ incorporant un dosser amb traceria de gablets gòtics al setial, conjuminant el jurament amb el ritus de la coronació i reforçant l'atmosfera sacramental amb la inclusió dels àngels músics.³⁷⁰ Així, una vegada més s'explicitava el caràcter quasi sagrat de la llei i la importància de recordar els avantpassats reials –la dinastia privativa del regne–, i principalment la figura de Jaume I. Una vegada més es feia amb una intenció pragmàtica: perquè es preservara degudament la legislació regnícola, atès que, a més que l'escena del jurament era prou eloqüent *per se*, el pròleg de la compilació és una declaració sobre la importància de respectar les lleis de la “universitat de Malorques”.³⁷¹

³⁶⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002-2003, p. 59-61. La solemnització del jurament s'incardinaria, així, amb el fet que el destinatari del rotlle genealògic de Poblet fora el primogènit mateix.

³⁶⁷ Vegeu la nota 359. Sobre els diferents tipus de juraments, vegeu BAJET ROYO, Montserrat, 2009, p. 36-70.

³⁶⁸ QUADRADO, José María, 1886; URGELL HERNÁNDEZ, Ricard, 2008; URGELL HERNÁNDEZ, Ricard, 2010; ESCANDELL PROUST, Isabel, 2012.

³⁶⁹ Representat en la mateixa escena, el copista –o el director de la producció– del manuscrit, Romeu Despoal, escriu una oració que fa referència a Jaume I: “*Benedicat dominus regem Jacobum illustrem, qui eripuit regnum ab inimicis. Romeus Poal, scriptor*”. QUADRADO, José María, 1886, p. 388.

³⁷⁰ YARZA, Joaquín, 1995, p. 87; ESCANDELL PROUST, Isabel, 2012, p. 335-336.

³⁷¹ “E la universitat de Malorques, la qual Déus conserva en lo seu servey per temps molt lonch, hàia e posseesca en commú molts privilegis, immunitats e franqueses a aquela en temps passats atorgades per los molts alts prínceps reys de Malorques de bona memòria escampades, posades en diverses cartes e scriptures, les quals, per les coses demunt dites, porien per negligència en obliuó esser deduïdes e la dita Universitat poria esser privada, en dampnatge lleugerament dels damunt dits privilegis e immunitats agen molts impugadors e poch defenedors”. URGELL HERNÁNDEZ, Ricard, 2008, p. 9 i cita 24. A més, aquest manuscrit mateix s'usava perquè els jurats de la ciutat juraren el seu càrrec.

PRAGMATISME DE LA MEMÒRIA

Com el de Mallorca, el regne cristià de València fou fundat per Jaume I i el seu record per mitjà del fet jurídic fou particular. Els manuscrits jurídics, i especialment els sumptuosos, exerciren un paper cabdal en el procés rememoratiu. Eren singularment preuats per la seua aparença³⁷² i perquè constituïen els garants materials de la llei; els objectes que combatien la flaqueza de la memòria, tal com declaraven els furs de Jaume I: “Si costumes no eren posades en scrit, porie ésser entre aquells qui pledeien gran confusió e porien exir gran matèria de contendre, per ço com memòria de hom molt és lenegable e la flebea de homes molt aparellada a ublidança”.³⁷³ El Consell n’encarregava de nous, ampliava els ja existents, restaurava els que es trobaven en mal estat, sufragava les despeses quan havien de traslladar-se a assemblees parlamentàries llunyanes³⁷⁴ i els reservava un lloc concret de la Casa de la Ciutat, l’arxiu de la cambra de l’escrivania, perquè foren resguardats.

En els manuscrits jurídics convergien dos elements rememoratius que formaven part de la imatge de la Monarquia teocràtica i jurídica: la sacralització del fet legal i la commemoració dels antecessors legisladors. Ho corroboraven les al·lusions específiques en els prefacs de la legislació i les miniatures del governant com a jutge i legislador així com les il·lustracions distingides del llibre de privilegis conservat a Alzira i de l’*Aureum opus*.

Tant la tradició textual com la iconogràfica contenia, en estat latent, l’ús pragmàtic de la figura de Jaume I. La memòria del rei podia esdevenir un escut i un reclam quan es portava a col·lació per a denunciar els greuges de la legislació i, en general, per a prevenir les ingerències de poder externes.³⁷⁵ El cas més evident d’apreciació i d’ús pràctic és el que s’acaba de descriure, l’exhibició dels “furs antics del sant rey en Jacme” en la cerimònia de jurament de Martí el Jove a València. L’abast del discurs sobrepassava el llindar cortesà i elitista per a arribar a tota la gent reunida dins de la catedral. En efecte, tot apunta que la memòria popular no restava a banda del record del rei legislador. En una

³⁷² Fins i tot pogueren mostrar-se a visitants il·lustres o a viatgers estrangers. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 152-153; MÜNZER, Jerónimo, 1991, p. 19.

³⁷³ BHUV, *Furs e ordenacions del regne de València*, inc. 9, 1482, fol. 15v.

³⁷⁴ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, vol. II, p. 356-357.

³⁷⁵ L’argument de l’ús pragmàtic de la figura de Jaume I per part del municipi ha estat desenvolupat per RUBIO VELA, Agustín, 2008; RUBIO VELA, Agustín, 2012, p. 114-123.

altra al·locució, pronunciada també a les Corts valencianes de Martí l'Humà, el municipi apel·lava directament a la memòria històrica dels hòmens sobre la conquesta de Jaume I per a fonamentar la seua voluntat política: “se mostre fet legítimament segons tots temps és stat acostumat de fer des que la dita ciutat fon conquesta de poder de serrahins per lo sant rey en Jacme, conqueridor de aquella. E de tant temps ençà que memòria de hòmens no és en contrari”.³⁷⁶ Com que aquesta intenció de vincular la comunitat amb el record del rei reforçava la defensa dels interessos del municipi, fomentava alhora el pactisme com a sistema de relació política: condicionava –gairebé coaccionava– la Monarquia per a acomplir la legislació regnícola.

³⁷⁶ El fragment prové de la transcripció de la sessió de corts valencianes del 1403, posteriors, per tant, al jurament de Martí el Jove. AHMV, *Processos de corts generals del regne*, y.y-3, fòl. 476r. Formava part de la súplica dels jurats perquè el rei revocara la ingerència del justícia d'Aragó en el procés de la ciutat contra mossèn Pere Lladró, vescomte de Vilanova i senyor de Manzanera i de la vall de Xelva. ZURITA, Jerónimo, 1977, vol. IV, p. 851-853.

IV

A la catedral

Per a la Catedral de València, Jaume I representava l'heroi de la conquesta amb dos facetes memorables: una com a restaurador del cristianisme i l'altra com a legislador que havia dotat la Seu amb donacions, llegats, delmes i amortitzacions, entre uns altres instruments. La Seu commemorava la primera quan participava anualment en les festes del 9 d'Octubre i de Sant Jordi: celebrava les litúrgies corresponents durant la vespra i el matí de la festa, dirigia la processó cívica que tenia com a punt de destinació l'església de Sant Jordi –on degué estar el retaule del Centenar de la Ploma– i, a la catedral, arranjava el sermó de la conquesta que era sufragat pel municipi. La segona faceta tenia una funció eminentment pragmàtica. Estava relacionada amb els documents –en aquest cas conservats a l'arxiu de la seu– que donaven compte dels negocis contractuals en l'època de la institució de la Catedral. Contenien les escriptures que avalaven el seu patrimoni senyorial i és per això que foren copiats al llarg del temps, en ocasions fins i tot per a confeccionar nous cartularis d'ús.³⁷⁷

Les vessants del rei com a cabdill cristià i com a legislador també eren rememorades per mitjà d'obres i objectes que custodiava l'edifici de la catedral, com la icona de la Mare de Déu de la Seu, les mateixes armes del monarca o la miniatura del manuscrit del *Liber*

³⁷⁷ GIMENO BLAY, Francisco M., 2017, p. 11-13 i 58-63.

instrumentorum amb l'efigie del rei en el frontispici.³⁷⁸ Aquest capítol examina aquestes manifestacions de la Catedral de València que es vinculaven amb el monarca. Aprofundeix en els recursos mnemotècnics que s'usaven, tenint en compte la ubicació dels objectes i les imatges dins de la catedral, atès que l'espai que ocupaven dins del temple condicionava la percepció per part de l'espectador.³⁷⁹

AD PERPETUAM ET GLORIOSAM REGIS MEMORIAM. LES ARMES DE JAUME I A LA CAPELLA MAJOR

Hug de Llupià, àlies Bages, va ser bisbe de la Catedral de València des del 1397 fins al 1427. Durant els trenta anys del seu episcopat es van dur a terme una sèrie de reformes i d'obres de manteniment de l'edifici de la catedral destacables però no menys irrellevants que les d'altres bisbats al llarg de la baixa edat mitjana. La construcció de quatre púlpits, la confecció de portes per a les finestres de vidre, el bastiment del portal d'accés a l'aula capitular, els treballs realitzats a la torre campanar del Micalet i la recomposició dels capitells de les columnes en foren algunes.³⁸⁰ En la restauració de l'estètica del temple hi havia la voluntat de preservar i renovar la seu de la divinitat a major honra de Déu, però sobre ella pogueren gravitar uns altres tipus d'interessos. En efecte, els projectes que repercutien en l'*ornamenta ecclesiae* també evidenciaven propòsits mundanals. Les ambicions personals del bisbe i de les dignitats del capítol catedralici es plasmaren principalment en els contextos funerari –sepulcres–, performatiu –litúrgies i commemoracions– i en el dels manuscrits il·luminats.³⁸¹ Entre les voluntats polítiques del bisbe en alguns d'aquests mitjans estava la d'enaltir el rei Jaume I.

Hug de Llupià estigué implicat en la revitalització del record del rei quan va aprovar, el 1416, la donació de les armes del Conqueridor a la Seu per part de Joan de Pertusa, suposat armer del mateix monarca durant la conquesta.³⁸² Des de llavors i fins al 1936 estigueren a la capella major de la catedral de València. A partir del 1939 i fins hui dia s'exposen al Museu Històric Municipal de València [figs. 10-12].³⁸³ En època medieval

³⁷⁸ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 74, 141-142, 162 i 251.

³⁷⁹ RECHT, Roland, 1999, p. 290-307; BASCHET, Jérôme, 2011.

³⁸⁰ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 143, 158 i 202; BÉRCHEZ, Joaquín; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2006, p. 14.

³⁸¹ BINSKI, Paul, 1996; PALAZZO, Ériz, 1999; BOCK, Nicolas; FOLETTI, Ivan; TOMASI, Michele, 2014; BOTO, Gerardo; ESCANDELL, Isabel; LOZANO, Esther, 2019.

³⁸² No hem pogut comprovar si realment ho fou.

³⁸³ BRU I VIDAL, Santiago; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1986, p. 20.

aquestes armes eren l'escut, l'esperó i el fre del cavall. Eren considerades el trofeu de conquesta de Jaume I.³⁸⁴ És probable que l'escut desapareguera en l'incendi de la capella major el 1469.³⁸⁵ En tot cas, sabem que, en el quatre-cents, la comunitat creia que tots aquests objectes van pertànyer realment al monarca.

Muntaner conta una anècdota que sembla discutible. Diu que quan Jaume I va morir a València, el seu escut i la seua senyera foren passejats per la ciutat en senyal de dol mentre la gent els seguia plorant tot lamentant el traspàs del monarca.³⁸⁶ Cap altra font parla sobre l'exhibició de les armes en les exèquies del rei. Els següents testimonis que donen compte de les armes de la catedral són molt posteriors al regnat del Conqueridor, concretament de 1416 i de 1438. L'11 de juliol de 1416 Guillem Ramon de Pertusa, com a successor de Joan de Pertusa –armer del rei en l'època de la conquesta–, entregava al capítol de la Seu l'escut i els altres instruments que el Conqueridor suposadament havia portat en l'entrada a la ciutat de València el 9 d'octubre de 1238. Foren o no realment les armes de la conquesta, la garantia de la seua autenticitat estava assegurada per una oració escrita en una post que havia de col·locar-se sota les armes mateixes:

“Aquests escut e sperons portava lo molt alt senyor en Jacme, per la gràcia de Déu rey d'Aragó, lo dia que entrà per força de armes la ciutat de València quant la conquestà de mans e poder dels infels moros enemichs de la sancta fe cathòlica, e lo fre que açí es portava, lo cavall en lo qual lo dit senyor cavalcava lo dit dia; los quals escut, sperons e fre tenia en Guillem Ramon de Pertusa, doncell, per ço com li romangueren de aquell seu predecessor qui vench en la dita conquesta en servey del dit senyor rey, lo qual era nomenat en Joan de Pertusa, e hac les dites coses per ço com tenia en comanda per offici seu les armes del dit senyor rey. E lo molt reverent senyor Huc de Bages, àlias de Luppità, per la gràcia de Déu bisbe de València, volent a perpetuar la gloriosa memòria del senyor rey ha volgut haver les dites coses e posar aquelles en aquest loch ensemps ab les armes del dit en Joan de Pertusa”.³⁸⁷

El fragment transcrit està extret de la còpia del document original en què s'estipulen les condicions que havia de complir la seu, entre les quals hi havia el contingut que havia d'anunciar aquesta “*postem lineam*” que no s'havia de llevar mai. És necessari comentar-la en relació amb la resta del document, escrit en llatí. El capítol fermava el record dels Pertusa mitjançant la menció especial que s'hi fa de qui va ser l'armer del rei, la insígnia del qual havia de representar-se juntament amb la post. Es justificava, així, una

³⁸⁴ L'esperó desaparegué, o més aviat fou robat, el 1898. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 141-142. Els trofeus de conquesta eren les armes, o qualsevol altre objecte significatiu d'un combat guanyat, que un monarca donava a un santuari. A tall d'exemple, la catedral de Sevilla conserva el trofeu d'un monarca coetani a Jaume I, el penó de Ferran III. PÉREZ MONZÓN, Olga, 2009, p. 98-99.

³⁸⁵ “Lo molt gran dan e mal que ha fet lo dit foch en la Seu no's pot stimar”. MIRALLES, Melcior, 2011, part III, cap. CCCLXXVII, p. 334.

³⁸⁶ MUNTANER, Ramon, 2007-2014, cap. XXVIII, p. 65.

³⁸⁷ ACV, Lligall 63, vol. X, 25-III-1703. La còpia del document no és inèdita. Chabás també transcriu les frases de la post que ell va veure a la fi del segle XIX i que potser foren les originals. TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 480.

fictícia condició militar ancestral d'una nissaga valenciana que pretenia associar-se al record de la conquesta del rei Jaume I. A tall de mostra, més de mig segle abans, el 1348, els Pertusa havien fundat la seua capella a la catedral sota l'advocació de sant Dionís perquè recordava el dia en què el rei Jaume I feu l'entrada a València.³⁸⁸ Altrament, els canonges i el bisbe de València, Hug de Llupià, es comprometien a fer una “*singularem et commemorationem pro anima dicti Joannis*” cada 27 de juliol, el mateix dia en què va morir el rei. Cal no oblidar que la cessió de les armes es va fer deu anys després que el rei Martí I manara decapitar un Pertusa per haver estat implicat en l'assassinat del governador del regne Ramon Boil.³⁸⁹ Si l'honor del llinatge es qüestionà arran d'aquest escàndol, es veuria atenuat per mitjà del gest de gratitud cap a la Catedral.

Convé remarcar que el capítol resava anualment per l'armer Joan de Pertusa el mateix dia que ho feia per l'ànima de Jaume I. Aquella data, el 27 de juliol, era important, si més no per a determinats sectors de la societat: quaranta-quatre anys abans de la donació de les armes, el 1372, el Consell municipal de la ciutat havia instituït, a petició de Pere el Cerimoniós, la processó que commemorava l'aniversari de la mort del rei precisament cada 27 de juliol.³⁹⁰ Abans d'aquell any “no se'n era res fet tro ací car en après venint lo dit mes e dia passava per oblit” i, encara que la solemnització s'establí “d'allí avant cascun any perpetualment”, tot indica que només se celebrà, d'una manera pública i concorreguda, una vegada.³⁹¹ Així doncs, a partir del 1416, la commemoració de la mort del Conqueridor fou exclusiva de la Seu. A més, l'exercici rememoriatiu podia recolzar-se en uns objectes materials que subratllaven la rellevància de la institució que les posseïa. En última instància, la donació reforçava l'apropiació de la memòria de Jaume I per part de la Seu –“*ad perpetuam rei et gloriosam tanti fidelissimi regis et domini memoriam*”– perquè les armes eren els instruments que millor representaven les gestes cèlebres del monarca –“*gesta magnifica per mundum resonant universum*”–, qui era recordat, segons diu el document, com un combatent de la secta de Mahoma que va arrabassar la ciutat i el regne de València “*ab infidelium sarracenorum crucis inimicorum manibus*”.³⁹²

³⁸⁸ SANCHIS SIVERA, José, 1999, p. 225. Els Pertusa assoliren el rang de cavallers el 1342. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 302.

³⁸⁹ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 197-198. L'assassinat del governador es produí en un context social emmarcat en la lluita de bàndols. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2018, p. 442.

³⁹⁰ La petició del Cerimoniós en RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 2000, vol. I, p. 242. L'acord del Consell, AHMV, *Manuels de Consells*, A-16, 16-VII-1372, fols. 96r-97v.

³⁹¹ Exceptuant el 1372, cap dels *Manuels de Consells* dels segles XIV i XV registra la solemnització ciutadana del dia de la mort del rei. L'any 1567 els jurats de la ciutat acordaren que la celebració del seu traspàs se solemnitzara l'11 d'octubre. FERRANDO FRANCÉS, Antoni, 2008, p. 9.

³⁹² De nou, TEIXIDOR, Josep, 1895, vol. II, p. 480; ACV, Lligall 63, vol. X, 25-III-1703.

Tal com prova un testimoni que Sanchis Sivera va citar a peu de pàgina en el seu estudi sobre la catedral de València, la fotografia de les armes que s'ha mostrat amb anterioritat mostra el lloc on s'ubicaren en època medieval:

“Enaprès, dilluns, a XVII de març del sobredit any, per manament dels honorables senyor[s] de capítol fiu tornar a peniar en la capella major de la seu lo escut, ffre e esperons, los quals lo molt alt rey en Jachme, de gloriosa recordació, tenia quant guanyà València de poder dels infeels sarrahins. E, axí matex, fiu peniar lo capell de sol del molt reverend senyor lo senyor cardenal de Aragó, lo qual ha sepultura en la dita capella. E, a part defora, fiu metre dos escuts e hun estandart de armes de castellans. Les sobredites totes coses eren estades levades de allà hon se tornaren per lo pintar e reparar de la dita capella major de la seu en dies passats. Obraren la prop dita jornada: *primo*, en Johan Amorós; ítem, en Gabriel Amorós; ítem, Anthonet Libià”.³⁹³

En efecte, les armes del rei, l'escut dels Pertusa i la post penjaven d'un dels pilars de la capella major, un dels punts focals del temple.³⁹⁴ Havien estat despenjats del lloc que ocupaven perquè el presbiteri havia de pintar-se i restaurar-se de la mateixa manera que uns altres objectes, com el capell de sol del cardenal Jaume d'Aragó. Posteriorment, el 17 de març de 1437, es tornaren a penjar.

La capella major d'una catedral no era l'espai que habitualment s'usava com a zona d'acollida i d'exhibició de la memòria règia a la Corona d'Aragó –exceptuant el cas de Jaume II a Mallorca. A la Corona de Castella, en canvi, no fou tan estrany per a monarques com Alfons X –soterrat, al costat dels seus pares, a la catedral de Sevilla–, Ferran IV –a Còrdova– o Sanç IV –a Toledo.³⁹⁵ La capella major de la catedral de València estava reservada per al clergat i, pel que fa a la memòria d'individus particulars, tan sols albergà els sepulcres dels bisbes Hug de Fenollet, Jaume d'Aragó i Hug de Llupià.³⁹⁶ La delimitació de la zona que impedia el pas del laic al presbiteri es duia a terme per mitjà de cadenes i reixes, especialment útils en festes i dies assenyalats en què una multitud de gent es congregava a l'interior de la seu.³⁹⁷ Per tant, la ubicació espacial d'aquells objectes atribuïts a Jaume I no era casual. La decisió de col·locar-los allà derivava de la intenció d'evocar el cabdill cristià de la conquesta de València i de la voluntat de revifar el record d'un rei que havia agraciat l'Església valenciana amb instruments com els recollits en el *Liber instrumentorum*, del que en parlarem més avant.

³⁹³ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 157, nota 1. El document ha estat contrastat en l'arxiu i hem rectificat la datació. ACV, *Llibres d'obra*, vol. 1479, 17-III-1437, fol. 20v. Agraïm a Pablo Clari Hidalgo que ens advertira sobre l'existència d'aquesta notícia.

³⁹⁴ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, 2014, p. 356.

³⁹⁵ Matilde Miquel contextualitza aquests casos i cita abundant bibliografia, MIQUEL JUAN, Matilde, 2017, p. 744 i s. Comenten els soterraments regis a l'interior dels temples i els problemes que comporten quant a l'organització espacial BANGO TORVISO, 1992; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, 2006; SERRANO COLL, Marta, 2018, p. 505. La catedral de Sevilla custodiava el suposat penó del rei Ferran III. PÉREZ MONZÓN, Olga, 2009, p. 98-99.

³⁹⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 156-157.

³⁹⁷ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 159.

L'espai de la capella major, com a escenari, concedia a les armes una capacitat mnemònica: atorgava un rol actiu als objectes de Jaume I i enfortia, així, el record del monarca. I ho feia en una zona on les manifestacions artístiques anaren variant cada uns períodes de temps bastant breus. El retaule de plata de la Verge Maria (ca. 1365-1422) es complementava visualment amb els frescos dels murs del presbiteri que representaven els àngels amb els *arma Christi* i l'apostolat (ca. 1432) fins que tots dos es cremaren en l'incendi del 1469;³⁹⁸ llavors, s'encarregaren les pintures dels àngels músics a Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano i al mestre Ricart (ca. 1472) i, més tard, entre el 1506 i el 1525, els Hernandos enllestiren les portes –formades per taules pintades– d'un nou retaule major de plata dedicat a la Verge Maria.³⁹⁹ Les armes de Jaume I eren, en conseqüència, inalterables enfront dels canvis.

La freqüència amb què s'activava la memòria del monarca a través del trofeu de la conquesta es pot suposar si s'imaginen les possibles mirades que canonges i altres clergues i fidels dirigien envers aquell pilar del presbiteri durant el desenvolupament de les litúrgies i cerimònies acostumades, com el jurament de les magistratures municipals o dels governadors regnícoles, així com de les celebracions més singulars, com, per exemple, les exèquies règies, el jurament dels furs per part dels monarques⁴⁰⁰ o l'exposició precisament en l'altar major i durant cinc dies de les cinquanta-quatre relíquies que el papa Borja Calixt III va atorgar a la Seu el 1458.⁴⁰¹ L'efectivitat del record degué constatar-se, també, en les festes del 9 d'Octubre i de Sant Jordi, en concret quan es pronunciava el sermó dins de la catedral.⁴⁰² La prèdica es duia a terme en la “trona del sermó”, el púlpit que s'aixecava entre l'altar major i el cor, al costat de l'evangeli i a prop de les armes del rei.⁴⁰³ Per a preparar el discurs, el predicador tenia a la seua disposició determinats llibrets on es narrava la conquesta de València i distintes versions del *Llibre*

³⁹⁸ MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, p. 54; MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, cap. CCCLXXVII, p. 334

³⁹⁹ Referències sobre les obres esmentades, CHABÁS, Roque, 1995, p. 53-70; ALIAGA MORELL, Joan; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2014; GÓMEZ-FRECHINA, José, 2011. També s'han documentat altres canvis arquitectònics i d'aspecte de l'àrea del presbiteri o ben a prop durant el primer terç del segle XV, com l'aixecament de púlpits, la recomposició dels capitells dels pilars o la decoració dels murs amb draps d'or. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 143, 158, 166 i 202.

⁴⁰⁰ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 143.

⁴⁰¹ El papa mateix decidí concedir indulgències a qui visitara la catedral per a confessar-se i donara una almoïna. Durant aquells cinc dies calgueren cinquanta-cinc sacerdots per a escoltar les confessions NAVARRO SORNÍ, Miguel, 1998, p. 129-133.

⁴⁰² Vegeu p. 78-79 de la present tesi.

⁴⁰³ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, 2014, p. 360.

dels feits, la cèlebre crònica que mencionava un episodi en què els sarraïns albiraren l'escut de Jaume I en la nit.⁴⁰⁴

El resultat de l'equació que conjuminava una posició destacada a la capella major, la relació dels objectes materials amb els sermons recitats i la referència al cabdill de la conquesta, mitjançant una mena de rebut sobre una post de fusta, era la potenciació de la memòria de Jaume I com a conqueridor. Amb aquests paràmetres mnemònics semblants als de les relíquies de personatges canonitzats, seria factible pensar que es fomentava la faceta d'un rei sant, de la mateixa manera que proposaven Ramon Muntaner, Pere Tomic, Pere Miquel Carbonell o els jurats de la ciutat.⁴⁰⁵ La promoció d'aquest vessant no fou una iniciativa reial, com era norma en determinades dinasties europees, que canonitzaren membres del llinatge,⁴⁰⁶ sinó eclesiàstica, i concordava amb la voluntat de conformar una santedat local basada en la llegenda de la reconquesta que, encara que no fou reconeguda pel papat, va tenir una gran difusió entre els sectors populars.⁴⁰⁷

L'exhibició perpètua de les armes a la capella major no degué ser aliena a la Monarquia. La donació es va fer tan sols quatre mesos després de l'accés d'Alfons el Magnànim al tron de la Corona d'Aragó, qui havia de jurar els furs davant d'aquell altar major.⁴⁰⁸ El rei pogué observar els objectes atribuïts al Conqueridor en actes solemnes puntuals, però també durant les visites i estades que va fer a la ciutat.⁴⁰⁹ Aprovaria la importància que la Seu concedia a les armes, perquè la legitimitat de la dinastia Trastàmara es recolzava en determinats lligams històrics que els vinculaven al Casal d'Aragó. Un d'aquests fou la relació, mitjançant les arts visuals, del Magnànim amb Jaume I, l'èpic antecessor que va conquerir la ciutat: així ho demostren l'autorització del Magnànim per a fer "colta e solempnitzada" la festa del 9 d'Octubre a partir del 1428⁴¹⁰

⁴⁰⁴ JAUME I, 2010, cap. CXLV, p. 246. L'inventari de llibres de la seu de l'any 1418 conté "hun libre de paper hon és la conquesta del regne de València" SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 112. A l'inici del segle XV desaparegué del palau episcopal un còdex on s'escrivien les "*canonice ysparie et captationis dicte civitatis et alie*" SANCHIS SIVERA, José, 1999, p. 71-72. El 1425 Ignocent Cubells, escrivà, i Lleonard Crespí, il·luminador, van elaborar una versió de la crònica de Jaume I per al Consell municipal. VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 216-217. A l'inici del segle XVI l'arxiu del Consell de la Casa de la Ciutat custodiava un altre exemplar de l'autobiografia del rei. D'uns altres exemplars del quatre-cents, en fa referència ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 32.

⁴⁰⁵ En recullen els testimonis RUBIO VELA, Agustín, p. 141; CINGOLANI, Stefano Maria, 2008.

⁴⁰⁶ FOLZ, Robert, 1984, p. 137-145 i 222-223. La instància de canonització de Jaume I es presentà el 1633 en la Santa Seu, TOURTOULON, Charles, 1874, vol. II, p. 414-415.

⁴⁰⁷ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 296, 305-306.

⁴⁰⁸ Encara que l'acte s'establí des de temps de Jaume I, el ritual prengué rellevància durant el regnat de Jaume el Just i esdevingué una garantia constitucional obligatòria en temps d'Alfons el Benigne BAYDAL, Vicent, 2011, vol. I, p. 462-463.

⁴⁰⁹ Quant a l'estada d'Alfons el Magnànim a la ciutat, NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2015; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013.

⁴¹⁰ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1994, p. 241.

i el paral·lelisme, amb connotacions simbòliques, entre la miniatura del foli 78r del seu llibre d'hores de la British Library (ms. 28962) i la batalla del Puig del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma.⁴¹¹

Al mateix temps, però, l'exhibició de les armes en aquella zona focal del temple podia ser instrumentalitzada per part del capítol. L'Església s'escudava en la imatge de Jaume I a fi d'exigir un respecte cap a la institució, basat en els privilegis concedits de bell antuvi pel monarca; una requesta que es constataria en aquell altar major durant l'acte de jurament dels furs i privilegis del rei o del primogènit i en accions reivindicatives, com la citada protesta per la creació d'un bisbat a Xàtiva el 1418 en què es recordava a Alfons el Magnànim que la Seu de València fou dotada per Jaume I.⁴¹²

EL *LIBER INSTRUMENTORUM*

La relació del bisbe amb Jaume I no és particular de la col·locació i commemoració de les armes del rei a la capella major. Una miniatura del *Liber instrumentorum* d'Hug de Llupià (ACV, ms. 162) mostrava l'efígie del monarca. Aquest cartulari il·luminat és un compendi d'instruments que provava donacions, llegats, delmes, amortitzacions, permutes i feus del capítol i de la Seu de València.⁴¹³ Una part notable del total de documents compilats, 31 de 178, foren concedits per Jaume I. La rúbrica del frontispici (fol. 6r) confirma que els primers instruments recopilats són dotacions del rei: "*Liber insturmentorum [sic] omnium episcopi et Ecclesie Valentine et primo instrumentum quod dominus rex promisit dotare Ecclesiam et partem terre dare illem qui se attingerent ad subsidium eius*" [fig. 70]. No debades, el monarca està representat en la dita miniatura al centre de la composició, agenollat davant de la Mare de Déu en qualitat de suplicant i identificat pels colors reials de la sobrevesta i per la corona al damunt del casc. Al seu costat, el bisbe de València, Hug de Llupià, encapçala un grup d'eclesiàstics.

Sanchis Sivera seguint el contingut d'una notícia al voltant de la idea d'elaborar una compilació, ha argumentat que el còdex s'encarregà el 29 de gener de 1403.⁴¹⁴ Es pot qüestionar que el document es referira concretament a aquest còdex, sobretot perquè

⁴¹¹ El paral·lelisme visual és conegut. VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 113-114; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002-2003, p. 107-109; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 85-87 i 104-107; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2011, p. 106-107. Francesc Ruiz ha estudiat les imatges de la Mare de Déu que atorgaven legitimitat als Trastàmara. RUIZ I QUESADA, Francesc, 2009.

⁴¹² RUBIO VELA, Agustín, 2012, p. 114-123.

⁴¹³ OLMOS CANALDA, Elías, 1949, p. 104; LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena, 2013, p. 13.

⁴¹⁴ SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 124.

còpies d'aquest tipus de manuscrits se'n feren moltes al llarg de la baixa edat mitjana i el contingut de l'encàrrec citat no especifica una informació que hi permeta relacionar-se. A més, Lacuesta ha demostrat que el *Liber instrumentorum* fou produït en diferents moments del segle XV, a partir de la còpia d'un manuscrit de privilegis que ja existia amb anterioritat, el manuscrit 399 de l'Arxiu de la Catedral.⁴¹⁵ En qualsevol cas, sabem que la major part del cos del text del manuscrit fou acabada el 24 de gener de 1414, tal com indica el pròleg.⁴¹⁶ Per tant, l'escena de la miniatura abans descrita degué representar-se poc de temps després.⁴¹⁷

El fet que el *Liber instrumentorum* fora una còpia del manuscrit 399 és rellevant. El duplicat s'explicava perquè el nostre còdex no era un cartulari d'ús, a diferència del llibre que li va servir de model per a l'escriptura del text. El *Liber instrumentorum* era una versió il·luminada de luxe que degué estar custodiada a l'arxiu.⁴¹⁸ Comptava amb un pergamí de qualitat, una cal·ligrafia regular, i la miniatura del frontispici va ser executada per un bon miniaturista, probablement per Domingo Adzuara, un artista que formava part del millor obrador d'il·luminació de València.⁴¹⁹ Aquestes característiques codicològiques i artístiques contribuïen a singularitzar-lo entre les compilacions documentals custodiades a la seu.

El promotor del *Liber instrumentorum* fou el bisbe Hug de Llupià. Hi ha dues figuracions que ho certifiquen, i totes dues es mostren en el frontispici: la seua efígie eloqüent en l'escena que precedeix el text i el seu escut heràldic en la part inferior de l'orla, acoblat un bàcul amb vel i quarterat amb creus flordelisades de gules en camp d'or i lliris en camp d'atzur [fig. 71]. En els manuscrits il·luminats encarregats per bisbes de la Corona d'Aragó baixmedieval era habitual que els prelats ordenaren representar-se a través de la seua efígie o de la seua insígnia personal.⁴²⁰ Aquestes figuracions confirmaven a qui pertanyia el còdex i, alhora, podien significar més que això. Per

⁴¹⁵ LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena, 2013, p. 13.

⁴¹⁶ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 60; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007a, p. 66; 2007d, p. 520-521; PLANAS BADENES, Josefina, 2011, p. 441; GIMENO BLAY, Francisco M., 2017, p. 68-69.

⁴¹⁷ Com era norma en la tasca d'il·luminar manuscrits, la miniatura es pintaria després que la redacció haguera finalitzat. Pere Bohigas la va datar vers el 1420, tenint en compte l'estil. BOHIGAS BALAGUER, Pere, 1968, p. 54.

⁴¹⁸ El còdex no està registrat en l'inventari de la biblioteca de la catedral del 27 d'octubre de 1418. SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 110-112.

⁴¹⁹ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, p. 59-61; BOHIGAS BALAGUER, Pere, 1980; PLANAS BADENES, Josefina, 1992, p. 122. Quant a la nissaga dels Crespí, de què en formava part Adzuara, vegeu RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2002. De la qualitat material del còdex en fa referència LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena, 2013, p. 32-33.

⁴²⁰ PLANAS BADENES, Josefina, 2011.

exemple, Jerónimo de Ocón, bisbe d'Elna entre el 1410 i el 1425, està representat davant Crist sostenint la creu en una escena eloqüent d'un missal conservat a la Biblioteca Mediateca de Perpinyà (ms. 118, fol. 47r). El bisbe, agenollat, contempla el moment en què la sang de Nostre Senyor brolla de les ferides de les mans i dels peus, caient sobre un calze que rememora el sacrifici de l'Eucaristia i el miracle de la transsubstanciació. D'aquesta manera, el prelat feia palesa l'especial devoció que professava al *Corpus Christi*, tal com es va fer palés quan aprovà la constitució de la confraria de la Sang de Crist a Perpinyà.⁴²¹ L'autorepresentació bisbal, doncs, podia delatar els interessos i les devocions dels promotors per mitjà d'un contingut iconogràfic simbòlic. I així és probable que ocorreguera en el cas que ens ocupa.

En la miniatura del foli 6r del *Liber instrumentorum* Hug de Llupià està representat al costat de Jaume I, encapçalant els documents concedits pel rei [fig. 72]. La inclusió del monarca en una posició destacada de l'escena s'entenia per la rellevància que havia adquirit com a fundador i legislador del regne de València i, més concretament, com a rei que dotà la Seu amb les rendes contingudes en el mateix còdex. Així, la mera presència règia és un reclam perquè els successors del monarca i altres institucions seguiren el seu exemple i respectaren els documents atorgats per ell prèviament.⁴²²

Però, a més a més, determinades dades biogràfiques del prelat proven que Hug de Llupià va mantenir una relació d'afinitat personal i ideològica amb la monarquia, tot sent clau en el regnat de Martí l'Humà.⁴²³ Quan era bisbe de Tortosa, l'any 1388, va instituir la festa de la Immaculada Concepció, un dogma especialment recolzat pels reis de la Corona d'Aragó.⁴²⁴ Formà part de l'ambaixada que, arran de la mort de Joan I, es traslladà a Sicília per a sol·licitar-li a Martí l'Humà la seua tornada als reialmes peninsulars.⁴²⁵ I arranjà i protagonitzà l'acte de nomenament de Martí I com a canonge de la Seu de València el 1410, una cerimònia en què s'embellí l'aula capitular de la catedral per a disposar-hi dues cadires que estaven decorades, respectivament, amb els escuts heràldics del bisbe i de la reialesa,⁴²⁶ proposant una relació visual similar a la que presenta la nostra miniatura. Els contactes amb la monarquia, fins i tot, pogueren ser més estrets, perquè el germà d'Hug, el capità Ramon de Llupià, fou camarlenc i conseller de Martí I i, a més,

⁴²¹ PLANAS BADENES, Josefina, 2011, p. 46.

⁴²² GRANELL SALES, Francesc, 2017a, p. 57; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 158.

⁴²³ FERRER I MALLOL, Maria Teresa, 1993, p. 176.

⁴²⁴ GAZULLA, Faustino D., 1905.

⁴²⁵ Pel que fa als aspectes biogràfics d'Hug de Llupià, vegeu MIRAVALL DOLÇ, Ramón, 2016, p. 190-192.

⁴²⁶ MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, vol. I, p. 49.

perquè sabem que el bisbe va arribar a escriure una carta a la reina vídua de Martí l'Humà per a sol·licitar-li certes relíquies.⁴²⁷ En suma, la inclusió del rei en l'escena del nostre manuscrit s'explicava, també, des d'un punt de vista personal. Jaume I era el representant de la institució monàrquica amb què el bisbe de València havia mantingut una relació, en ocasions, fins i tot estreta.

En la miniatura, Hug de Llupià destaca d'una manera notable per les grans dimensions i per un rostre que, encara que té trets similars a les cares que pintava Domingo Adzuarà, pareix estar individualitzat en els detalls de les arrugues, sobretot si es comparen amb les de la resta dels personatges de l'escena.⁴²⁸ Es mostra ben abillat, amb capa pluvial, i els acompanyants li sostenen els atributs que corresponen al seu grau eclesiàstic: la mitra i el bàcul, parcialment desdibuixat. Aquesta representació distingida prestigiava Hug de Llupià. El record del bisbe restava unit a la figura de Jaume I.

En la imatge, els eclesiàstics que porten casulles i van tonsurats vesteixen tal com els sínodes d'Hug de Llupià ordenaven, amb les mànegues rodones i estretes, i els colls curts i també estrets; és a dir, honestament, respectant les normes del decòrum de l'Església.⁴²⁹ La disposició del braç eclesiàstic al darrere de les figures del bisbe i del rei ajuda a crear una atmosfera semblant a l'escenificació d'una cerimònia litúrgica. Amb aquest ambient solemne, alguna cosa s'esdevé en l'escena. És factible pensar que aquells individus estan presenciant una epifania de la Mare de Déu amb l'infant Jesús. La Verge Maria apareix asseguda sobre un tron amb pinacles i dosser. Constitueix, així, una imatge prototípica de la Mare de Déu a la nau d'un temple gòtic.⁴³⁰ El Fill de Déu, dempeus al seu si, beneeix els assistents. Considerant que la imatge de la Mare de Déu és la d'una Verge-Església, l'escena, en conjunt, representa l'exaltació simbòlica precisament del misteri de l'Església.⁴³¹ Ho corrobora el filacteri que Hug de Llupià sosté entre les mans, que convida a venerar-la: "*Orate Deo (et) b(ea)te Marie q(u)i retribuatur vobis*". I també el filacteri de Jaume I, qui li ofereix el compendi del *Liber instrumentorum*: "*Off(er)o D(e)o (et) [bea]te Ma[rie] i(nfr)a sequencia*".⁴³²

⁴²⁷ NAVARRO SORNÍ, Miguel, 1998, p. 121.

⁴²⁸ S'han destacat les línies del nas a la barbata. BARRIENTOS LIMA, Marisol, 2012, p. 36-37.

⁴²⁹ PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, Ignacio, 1994, p. 333-334.

⁴³⁰ THÉREL, Marie-Louise, 1984, p. 73-80. Pel que fa al tipus iconogràfic del tron de Salomó vegeu MCKENZIE, Allan Dean, 1965.

⁴³¹ El fonament teològic consisteix a reconèixer, en la figura de Maria, el començament i l'assoliment del misteri de l'Església. THÉREL, Marie-Louise, 1984, p. 339. Quant a la iconografia del bisbe suplicant, que fa referència a determinats misteris, vegeu ALCOY PEDRÓS, Rosa, 2017, p. 179 i s. La historiografia ha definit aquesta Verge Maria com una Mare de Déu de la Humilitat. No ens sembla que s'hi represente aquest tipus iconogràfic.

⁴³² Els filacteris han estat transcrits per GIMENO BLAY, Francisco M., 2017, p. 69.

Però l'epifania de la Mare de Déu potser també fora significativa en un altre sentit. L'escena evidenciària, de manera latent, la devoció d'Hug de Llupià per la Immaculada Concepció, un dogma que suscità una gran polèmica a la fi del segle XIV, i sobre el qual encara es discutia durant el primer terç del XV. La controvèrsia tingué episodis sonats contra els dominics i, sobretot, contra un dels màxims detractors del dogma, l'autor del *Tractatus de conceptione Virginis Marie*, l'inquisidor Nicolau Eimeric, que fou privat del seu ofici i finalment capturat i expulsat de la Corona d'Aragó per orde de Joan I.⁴³³ La polèmica finalitzà provisionalment quan el Concili de Basilea –posteriorment desautoritzat pel papa– aprovà, el 1439, que la creença en la Immaculada Concepció estava conforme amb el Magisteri de l'Església, la fe catòlica i les Sagrades Escripures. Abans, el 8 de desembre de 1438, ja s'havia festejat el dia de la Concepció de Maria a la ciutat de València.⁴³⁴

El que convé subratllar és que Hug de Llupià visqué l'època més controvertida del debat sobre la concepció de Maria. Com s'ha mencionat més amunt, va elegir posicionar-se en la disputa quan el 1388 va establir la festa de la Immaculada Concepció a Tortosa. Per a demostrar que el missatge immaculista repercutí en la miniatura no hi ha més evidències iconogràfiques que les que ja hem descrit. Ni tan sols trobem una frase pintada que faça referència a la definició dogmàtica, com sí que es representa en altres imatges que participaven d'aquesta doctrina, com en la verònica de la Mare de Déu del Museu de Belles Arts de València, atribuïda a Gonçal Peris Sarrià, o en la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau.⁴³⁵ Tanmateix, la poca evidència iconogràfica no és un factor determinant perquè, en la primera meitat del segle XV, la imatge de la Immaculada Concepció encara no havia estat convencionalitzada; i és per això que es feia ús d'una gran varietat de fórmules d'expressió per a al·ludir al concepte.⁴³⁶

A tall de mostra, la Verònica de la catedral de València, pintada sobre pergami i albergada dins d'un reliquiari elaborat per Bartomeu Coscollà, no mostra cap tret que la individualitze sota els paràmetres d'aquest dogma i, tot i així, fou usada pel rei Martí I per a la promoció del culte de la Puríssima a través de litúrgies i processons a la capella

⁴³³ GAZULLA, Faustino D., 1905, p. 17-27; PUIG I OLIVER, Jaume de, 1979.

⁴³⁴ GAZULLA, Faustino D., 1905, p. 27-39; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; LLORENS HERRERO, Margarita, 2007, p. 51-52. De la celebració de la festa als carrers de València per part dels franciscans en dona compte el capellà d'Alfons el Magnànim. MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, cap. XIII, p. 220.

⁴³⁵ MOLINA I FIGUERAS, Joan, 1999, p. 203.

⁴³⁶ STRATTON, Suzanne, 1988; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 1999, p. 203-204.

reial i a l'àmbit urbà barceloní [fig. 73].⁴³⁷ Hug de Llupià també obtingué un reliquiari amb la imatge de la Mare de Déu i hi ha raons per a pensar que el va fer servir en determinades cerimònies. Ens referim al reliquiari de la Mare de Déu amb l'infant Jesús de Bartomeu Cruïlles, una escultura de plata sobredaurada que custodia un tros del vel de Maria [fig. 74].⁴³⁸ Té representat l'escut del bisbe en la base. La qualitat del repujat i del cisellat i el fet que fora elaborada de ple volum inciten a pensar que pogué usar-se com una imatge devocional i processional, de la mateixa manera que uns altres contenidors de relíquies que se servaven a la seu.⁴³⁹

Amb aquestes dades, difícilment es pot assegurar que la miniatura del *Liber instrumentorum* fou una mostra de la devoció a la Immaculada Concepció. No obstant això, un dels segells d'Hug de Llupià ajuda a constatar que les representacions de la Mare de Déu, encarregades pel bisbe, derivaven de la voluntat de destacar la puresa de Maria. El segell en qüestió es conserva a l'arxiu de la col·legiata de Xàtiva penjant d'un document emès per l'escrivania d'Hug de Llupià [fig. 75]. Sobre cera roja està representada l'escena de l'Anunciació, parcialment fragmentada i circumdada per la inscripció de la intitolació del bisbe. Destaca, primerament, la destresa de l'artista que l'executà. Les figures humanes estilitzades amb els contorns definits i la representació d'una microarquitectura gòtica amb dossers assoleixen el grau de qualitat de l'art dels pintors i miniaturistes del gòtic internacional. La Mare de Déu, amb la palma de la mà oberta, rep la notícia de l'àngel Gabriel d'una manera inesperada (*Lc* 1, 26-38). L'escena neotestamentària ja al·ludeix a la preservació immune de tota culpa original, però dos elements ho remarquen: el filacteri que sosté l'àngel amb les paraules de l'evangeli de Sant Lluc (*Lc* 1, 28) –“*Ave gratia plena*”– i el lliri dins la gerra que separa les dues figures, insinuant la castedat i la puresa. A la part inferior, Hug de Llupià, amb mitra i bàcul i flanquejat a banda i banda per la seua insígnia, dirigeix la mirada a l'escena en qualitat de suplicant. Amb tot, aquesta imatge eloqüent de l'Anunciació estava representada en un suport cabdal pel que fa a la identitat de l'individu en l'Edat Mitjana. A més d'atorgar

⁴³⁷ SALAS BOSCH, Xavier de, 1936; CRISPÍ, Marta, 1996a; CRISPÍ, Marta, 1996b; GAVARA PRIOR, Joan J., 1998, p. 150; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2001b; BACCI, Michele, 2004, p. 27. Sobre Bartomeu Coscollà, l'argenter més important de València a l'inici del segle XV, vegeu ALIAGA, MORELL, Joan; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2014, p. 29-33.

⁴³⁸ MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira, 2007. L'aspecte que té hui dia és producte de la restauració que feu l'IVCR el 2016. CASTELLÓ DOMÉNECH, Fernando, 2019, p. 506-516.

⁴³⁹ MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 239-240 i 286.

autenticitat als documents, el segell era l'expressió del *jo* convertida en una imatge, atès que substituïa la presència real de la persona.⁴⁴⁰

El tema de l'Anunciació no era habitual entre els segells dels bisbes a la península Ibèrica a la fi del segle XIV i l'inici del XV; a més, els segells de prelat, canonges i altres eclesiàstics de la Seu, tot i que guardaven similituds compositives amb l'empremta sigil·lar d'Hug de Llupià, no el representaren.⁴⁴¹ No fou una acció mecànica, per tant, el fet d'elegir el tema de l'Anunciació o els elements figuratius que al·ludeixen a la puresa de la Verge Maria. La imatge del segell formava part d'un grup d'encàrrecs artístics –el *Liber instrumentorum* i el reliquiari de la catedral– en què la identitat del bisbe Hug de Llupià estava associada a la devoció per la Mare de Déu. Tenint en compte açò i el posicionament públic del bisbe a favor de la Puríssima, és plausible sospitar que aquestes obres foren interpretades des del context en què la polèmica sobre el dogma de la Immaculada Concepció estava ben vigent. Des d'aquest punt de vista, el *Liber instrumentorum*, un manuscrit particular per les seues característiques materials, conjuminava en una miniatura dues de les intencions polítiques d'Hug de Llupià: la defensa de la Immaculada Concepció i l'exaltació de Jaume I.

LA ICONA DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

Hi ha més dificultats a l'hora de cercar les condicions originals de visualització d'una altra de les manifestacions que custodiava l'edifici de la catedral: la icona de la Mare de Déu de la Seu, desapareguda durant les brutalitats de juliol de 1936.⁴⁴² Tenim poques notícies sobre ella i les que hi ha no concorden entre si. Encara hui dia cal plantejar-se si fou portada per Jaume I, si es transportà a la catedral amb posterioritat o si almenys fou pintada durant el regnat del Conqueridor. Ací no es donaran respostes concloents, però la discussió de les informacions que han pervingut es posa en relleu per a veure a què podem atènyer-nos.

⁴⁴⁰ BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam, 2011, p. 98-101.

⁴⁴¹ FUENTES ISLA, Benito, 1922; SOLER, Iván; CARRASCOSA, Begoña, 2014; TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, 1920. Després del bisbat d'Hug de Llupià, aquest model sigil·lar amb el tema de l'Anunciació fou adoptat almenys pel cardenal Alfons de Borja, com prova el segell penjant del diploma que ordena l'expulsió dels trinitaris del monestir de la Trinitat perquè s'instituïska una comunitat de monges d'observança regular. NAVARRO SORNÍ, Miguel, 2007. D'altra banda, la demanda artística del capítol, de fet, era assumida pels canonges MIQUEL JUAN, Matilde, 2003, p. 80 i s. Sobre la implicació o supervisió del bisbe Ramon Gastó en els projectes artístics de la seu, RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013; ALIAGA MORELL, Joan; RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2014.

⁴⁴² FERRI CHULIO, Andrés de Sales, 2013, p. 44.

Malgrat la intensificació de la circulació d'obres bizantines o “bizantinitzants” –“de Romània”, “de Grècia” o “greguesca”– a la Mediterrània després del saqueig de Constantinoble del 1204, en el segle XIII no hi ha un rastre documental que done compte de l'adquisició d'icones portàtils a la Corona d'Aragó. Potser és degut a la inexistència d'estudis que versen sobre el tema en qüestió o a les escasses referències arxivístiques a les “icones de croada” i, en general, a les imatges produïdes a Itàlia que imitaven els prototips orientals a la *maniera greca*.⁴⁴³ Tot i així, n'existiren durant el dos-cents. Al territori de l'antic regne de València es conserven algunes –poques– veròniques pintades de la Mare de Déu amb el Xiquet d'un estil orientalitzant i d'un to arcaic. Francisco Almarche va publicar un primer estudi de conjunt i, posteriorment, Nuria Blaya va dur a terme una anàlisi sistemàtica que desmentia que part d'aquestes icones es remuntaven al regnat de Jaume I així com que foren usades com a marededeus “de les batalles” o “de les victòries”, és a dir, com a imatges que auxiliaren el rei en els triomfs bèl·lics.⁴⁴⁴ Però una d'elles, la Mare de Déu de la Seu de València, una hodegetria *aristerokratousa* de la que només ens ha pervingut una fotografia, és un cas excepcional perquè cronistes, historiadors i erudits han estimat que podria datar-se en l'època del rei Jaume I [fig. 76].

Abans de la seua desaparició, la Verge Maria de la Seu estava col·locada dins d'un marc de fusta i protegida per un vidre. Aquest vidre degué produir, en la fotografia ara mostrada, un reflex que va il·luminar massa algunes zones de la pintura i que no és tan evident en la imatge que publicà Almarche el 1923 [fig. 77]. A la dificultat que suposa examinar-la a partir d'aquesta instantània, cal afegir la complexitat d'establir criteris teòrics de diferenciació cronològica en aquest tipus d'imatges elaborades a la Mediterrània baixmedieval. Amb aquestes dades, i considerant que la pintura ha rebut

⁴⁴³ En canvi, sí que hi ha constància del registre d'icones a la Corona d'Aragó en els segles XIV i XV. DURAN I DUELT, Daniel, 2012, p. 41-47. L'expansió comercial catalana pels territoris que banya la Mediterrània arrancà a partir del segon terç del segle XIII. Llavors, els mercaders establiren i refermaren els contactes amb la conca occidental del Mare Nostrum, l'Imperi Bizantí i Llevant. RIERA MELIS, Antoni, 2008, p. 54-60. Un resum sobre l'increment de les relacions artístiques entre Bizanci i Occident després de la quarta croada en BACCI, Michele, 2008. El títol “icones de croada” –*crusader icons*– és de Kurt Weitzmann i fa referència a les imatges marianes estandarditzades que els llatins produïren a Terra Santa, al monestir de Santa Caterina del Sinaí o a l'illa de Xipre. WEITZMANN, Kurt, 1963, p. 71-72. La historiografia usa el terme *maniera greca* per a referir-se a l'art produït a Itàlia de caire bizantí i que normalment data del segle XIII o, a tot estirar, del començament del XIV, si bé també s'usa per a descriure les icones del quatre-cents i, fins i tot, del cinc-cents. DANDRAKI, Anastasia, 2014.

⁴⁴⁴ ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1923, p. 34 i 38; BLAYA ESTRADA, Nuria, 1995; BLAYA ESTRADA, Nuria, 1996-1997; BLAYA ESTRADA, Nuria, 1998; BLAYA ESTRADA, Nuria, 2000, p. 11-43. Vegeu, també, CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1988b, p. 143-145. Un comentari de les Verges “de les batalles” en MELERO, Maria Luisa, 2001, p. 420-421. A tall d'exemple, Almarche proposava que la Verge del monestir de la Saïdia i la de l'església de Sant Agustí –Santa Maria de Gràcia– dataven del segle XIII, una conjectura que fou refutada.

retocs posteriors, la datació de la icona a partir de les característiques estilístiques es mou en el terreny d'una conjectura que encara no ha adquirit un fonament especulatiu suficient per a esdevenir un argument històric eficaç. Vegem-ne la iconografia.

La Mare de Déu de la Seu és una hodegetria *aristerokratousa*; és a dir, una icona de la Mare de Déu representada de mig cos que sosté el Xiquet amb el braç esquerre –*αριστερά*– i amb el dret li marca el camí. Imita l'arquetip, atribuït a sant Lluç, que es custodiava al monestir d'Hodegon de Constantinoble i que va ser àmpliament difós en els segles XII i XIII per la funció que la imatge desenvolupà com a defensora de la capital de l'imperi.⁴⁴⁵ Si s'exceptua el llibre –les Sagrades Escripures– que sosté el Xiquet,⁴⁴⁶ els gestos, la posició corporal i els atributs de la Mare de Déu de la Seu coincideixen amb els que representen determinades icones *aristerokratousa* del dos-cents.⁴⁴⁷ La inclinació del cap de la Verge Maria, la direcció de les mirades dels dos personatges celestials, la manera en què està assegut Jesucrist i la disposició dels plecs del *maphorion* són trets figuratius comuns d'aquesta variant d'hodegetria produïda especialment a Itàlia, com ho evidencien la de la Pinacoteca Provinciale de Bari,⁴⁴⁸ la Madonna della Madia de la catedral de Monopoli⁴⁴⁹ o la Mare de Déu amb el Xiquet del díptic de la National Gallery (NG 6572) [figs. 78-79].⁴⁵⁰ Aquestes icones posseïen la condició “d'imatge dialogant” perquè apel·laven al fidel i incitaven al recolliment espiritual a través d'un primer pla i d'una mirada severa i melancòlica de la Mare de Déu que anticipava el futur del Fill i de la humanitat.⁴⁵¹ Així, les similituds iconogràfiques entre les hodegetria del mateix segle són nombroses i inciten a posicionar-se sobre el moment en què va ser enllestida la Verge Maria de la Seu.⁴⁵² A través d'aquest raonament es pot establir la relació de la nostra icona amb el rei Jaume I, si bé no és del tot concloent per l'obvietat que el període de govern del Conqueridor abasta part del segle XIII i pel fet que la imatge hauria pogut arribar a València després de la seua elaboració.

⁴⁴⁵ BACCI, Michele, 2005, p. 322-323. Quant a la descripció del tipus iconogràfic, LAZAREV, Viktor N., 1995, p. 226.

⁴⁴⁶ Allò habitual seria que sostinguera el rotllo de la Llei. BLAYA ESTRADA, Nuria, 2000, p. 27.

⁴⁴⁷ Sobre la diversitat iconogràfica d'aquest tipus a Itàlia, Xipre o al monestir del Mont Sinaí, vegeu WEITZMANN, Kurt, 1982; MOURIKI, Doula, 1987; MOURIKI, Doula, 1991; CHATZIDAKIS, Nano, 2005.

⁴⁴⁸ BELLI D'ELIA, Pina, 1988, p. 53.

⁴⁴⁹ CARR, Annemarie W., 2006, p. 192.

⁴⁵⁰ BACCI, Michele, 2008, p. 284.

⁴⁵¹ BELTING, Hans, 2009, p. 468.

⁴⁵² Aquesta variant italiana d'*aristerokratousa* existia abans del segle XIII, com ho demostra, per exemple, la desapareguda *Neodigitria* del monestir de Santa Maria del Patir a Rossano, Calàbria. Ens podem fer una idea aproximada de l'aspecte figuratiu de la icona de Rossano a partir de la reproducció que se'n feu en el quatre-cents. BACCI, Michele, 2005, p. 324 i 333.

Tanmateix, fins ara els estudiosos havien vinculat la figura del monarca amb la icona pel contingut d'una font documental, no per l'anàlisi iconogràfica. Ens referim al procés sobre la constitució de la diòcesi valenciana que el papa Gregori IX va manar incoar mig any després de la conquesta cristiana de la ciutat de València, el 22 d'abril de 1239. Llavors, quan s'inicià la causa judicial, el mestre Joan Pintor declarà a la cort papal que la primera missa que es va oficiar a l'urbs –el 9 d'octubre de 1238– es va celebrar davant d'un altar que ell va construir per ordre de Jaume I a la gran mesquita –posteriorment consagrada a santa Maria–: “*Ecce melior magisteri regni mei ad faciendum altare [...]. Iohannes Pintor, intrate et facite altare*”.⁴⁵³ El punt més destacable és que durant el procés s'esmenta la col·locació d'una creu damunt del dit altar, però no hi ha cap referència a una icona. Que Jaume I donara una icona de la Mare de Déu per a l'obra que el monarca mateix manà construir és una hipòtesi convincent si ens atenim a l'ús litúrgic de les icones en el segle XIII⁴⁵⁴ i al fet que Jaume I degué posseir imatges i altars portàtils, com l'altar reliquiari que se serva al Museu de la Catedral de Mallorca.⁴⁵⁵ No obstant això, aquesta deducció no es pot fonamentar, en sentit estricte, en l'evidència documental. A més, encara restaria per comprovar que aquella imatge que el rei hauria donat per a l'altar fora la mateixa que la icona Mare de Déu de la Seu.

Tampoc és conclouent el fragment del *Llibre dels feits* en què Jaume I prega a santa Maria perquè la tempesta no malbarate l'expedició marítima a Terra Santa que comandava el rei:

“Ab tant, pregam a nostra dona sancta Maria de València que pregàs lo seu car fill, mentre que èrem en aquell turment bé per III dies e per III nits [...]. E, si Ell [en]tenia que no era profitable a nós ne a christianisme, que-ns tornàs denant lo seu altar, qui ha nom altar de nostra dona Sancta Maria de València”.⁴⁵⁶

La concreció geogràfica que acompanya el nom de la Verge Maria –especificada en altres fragments de la crònica– es deu a la dedicació de la catedral de la ciutat a la Mare de Déu. I en aquest mateix sentit s'explica l'homenatge que Pere el Cerimoniós feu a la Verge Maria quan accedí a la dita catedral durant l'entrada reial a la ciutat de València el 1336: “Lo senyor rey, qui deu entrar en la ciutat per lo pont appellat dels Serrans, e deu

⁴⁵³ SANCHIS SIVERA, José, 1921, p. 366 i s.; ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1923, p. 27 i nota 1. El procés sencer està editat en CASTELL MAIQUES, Vicente, 1996, vol. I, especialment p. 419-420. Va fer referència a la qüestió SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a, p. 290-291.

⁴⁵⁴ La portabilitat de les icones i la seua ubicació als murs dels temples o a l'iconostasi condicionava el culte a Orient. A Occident, en canvi, es col·locaven a l'altar, un emplaçament que permetia els canvis de format o de solemnització de la imatge sagrada. Vegeu, per exemple, CHATZIDAKIS, Manolis, 1979; WEITZMANN, Kurt, 1982, p. 72 i 76; ŠEVČENKO, Nancy P., 1991.

⁴⁵⁵ MIRALLES SBERT, José, 1961, p. 301-303.

⁴⁵⁶ JAUME I, 2010, cap. CDLXXXVIII, p. 412-413.

venir a la església catedral de nostra dona Santa Maria, per fer-li reverència, e partín de aquí, deu exir per lo portal appellat del Orde de Montesa”.⁴⁵⁷ No s’esmentava, per tant, la icona. S’al·ludia a la catedral perquè era la seu de la divinitat. Recollint el que s’ha dit, si bé els testimonis escrits de l’època no provenen res –ni la donació de la icona per part de Jaume I, ni l’existència de la imatge a la seu de València–, la iconografia suggereix la datació que la historiografia ha anat proposant.

Marcos Antonio de Orellana, Pasqual Esclapés, Josef Teixidor, Vicent Boix, José Sanchis Sivera i Francisco Almarche feren comentaris i breus descripcions de la Mare de Déu de la Seu. D’entrada, alguns d’ells coincideixen a advertir uns mots d’or que estaven “puestos debajo” de la icona: “*Obtulit huic urbi post barbara colle subacta. Hanc Primam Sacrae Virginis effigiem rex super insignis Regumque norma Jacobus. Mente reverenti propice quisquis ades*”.⁴⁵⁸ La frase manifesta, primer, que aquesta efígie de la Mare de Déu va ser donada pel rei Jaume I després d’haver vençut els bàrbars i, segon, exhorta a reverenciar-la per qualsevol observador. Encara que no era inusual que en el marc o en el camp pictòric de les icones del dos-cents s’explicitara l’acte de donació de l’objecte,⁴⁵⁹ no sabem si les grafies daten d’aquesta centúria. No obstant això, sí que es pot assegurar que el missatge es pogué llegir abans del 1505, any en què Alonso de Proaza, humanista i catedràtic de Retòrica de l’Estudi General de València, donà compte d’aquests versos en el discurs *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*, tot aprovant el que deien; és a dir, que la icona fou donada per Jaume I:

“*Postea, a cristianissimo rege Jacobo divae Dei genitrici Mariae sacrata; eiusdem quod sacerrimae intemerataeque Virginis simulachro Appellis velut arte depicto (ut hodie sacarium eiusdem ecclesiae intrantibus supra portam effulget) hoc tetrasticho ab eodem rege quam primum donata: ‘Obtulit...’*” [Després, va ser consagrada a Santa Maria, mare de Déu, pel cristianíssim rei Jaume, i amb una figura de la mateixa sacratíssima i intacta Verge, pintada tal com d’art d’Apel·les –que hui resplendeix a la sagristia de la mateixa església, dalt de la porta d’entrada–, donada tot seguit pel monarca mateix, amb aquest tetràstic: ‘*Obtulit...*’].⁴⁶⁰

Proaza, a més, assegurava que la Mare de Déu de la Seu es trobava a la sagristia de la catedral, contràriament al que s’ha argumentat en el darrer segle.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ CARBONERES, Manuel, 1873, p. 144-146.

⁴⁵⁸ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. I, p. 220-221; SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 251, nota 1.

⁴⁵⁹ MOURIKI, Doula, 1995, p. 133.

⁴⁶⁰ BHUV, ms. 972, 1505, fol. 11v. Agraïm al professor Mateu Rodrigo Lizondo la traducció del text. Sobre Alonso de Proaza i el seu discurs, MCPHEETERS, Dean William, 1961, p. 137-151; RUIZ VILA, José Manuel, 2012.

⁴⁶¹ Marcos Antonio de Orellana parla de la “Verge Maria de l’Anell” de la capella de Santa Llúcia. Caldria preguntar-se si aquesta era una altra imatge mariana, diferent a la nostra. ORELLANA, Marco Antonio de, 1985-1987, vol. I, p. 67-68. Sanchis Sivera pren d’Orellana aquest argument. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 162. La consuetud de la seu del 1527 situava aquesta Verge “al pilar que està devers la porta del sembori”; això és, al pilar que hi ha en direcció a la porta de l’escala que encara hui dia porta al cimbori. MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 287.

La informació que proporcionen els erudits respecte d'un altre punt també mereix ser ressenyada. Afirmen que, juntament amb la Mare de Déu de la Seu, hi estaven representats Jaume I i la reina Violant d'Hongria. Però, com? Les hipòtesis que es poden plantejar són moltes. En el marc? Esculpits separadament? Pintats en el mateix espai que ocupen la Mare de Déu i el Xiquet? Segons Teixidor, les figures de Jaume I i Violant d'Hongria eren de mig relleu i estaven col·locades a banda i banda: "*A los lados de esta Santa efigie ai dos figuras de medio relieve, que representan al mismo Rei i a la Reina su muger*".⁴⁶² No esclareix, però, si es trobaven en el marc, fora d'aquest configurant un tríptic d'una manera semblant al retaule portàtil de la Mare de Déu de Lucca del Cleveland Museum of Art (núm. 1966.237) [fig. 80]⁴⁶³ o si estaven pintats en el mateix camp pictòric de la taula. Orellana descriu unes altres figures en companyia de les efigies règies que simbolitzaven els nous pobladors de la València cristiana beneïts per Maria: "*El Rey D. Jaime á la mano derecha, con muchos mancebos que se encomiendan á la Virgen, y á la mano izquierda la Reyna con muchas Doncellas que hacen lo mismo*".⁴⁶⁴ Els afegiments delataven l'associació de la imatge de la Mare de Déu de la Seu amb el regnat de Jaume I, però aquestes figuracions en actitud de súplica presentaven un estil molt posterior al de la icona.⁴⁶⁵ És difícil saber en quin moment es va formar aquella relació. Almarche no ho posa en clar:

"Según noticias de diaristas, tenía dicha tabla mayor magnitud que la actual, figurando a los pies de la Virgen las efigies de Jaime I y su esposa. Destruída por el tiempo, solamente se conservó la tabla conforme la conocemos, sustituidas las figuras pintadas por otras de escultura en los últimos años del siglo XVIII, perpetuando con esto la tradición".⁴⁶⁶

Cal descartar la possibilitat que la Mare de Déu de la Seu fora d'unes dimensions molt més grans que les que presenta en la fotografia que publicà el mateix Almarche; el format i l'enquadrament són els usuals en qualsevol hodegetria. En tot cas, l'autor parla de dues figuracions: unes escultures afegides en el segle XVIII que concorden amb les descripcions de la resta d'historiadors i unes pintures anteriors a les dites escultures i que

⁴⁶² TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. I, p. 220.

⁴⁶³ BICKFORD, George P., *et al.*, 1978, p. 62; BELTING, Hans, 2009, p. 467. La representació dels donants italians en el segle XIII es feia de manera separada a l'objecte venerat per a diferenciar l'estatus celestial de la divinitat. BACCI, Michele, 2003, p. 189-190.

⁴⁶⁴ ORELLANA, Marco Antonio de, 1985-1987, vol. I, p. 67-68. Sanchis Sivera ja va copsar que les descripcions no es compaginaven i només observa "*el rey d. Jaime con varios jóvenes*". La comparació que el canonge de la seu fa amb el *Liber Instrumentorum* creiem que es deu a l'actitud de súplica del rei i dels acompanyants. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 162 i 251.

⁴⁶⁵ BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008, p. 106-109. La confluència d'elements artístics moderns amb l'estil arcaic de la icona no fou inusitada en la transició de l'edat mitjana al Renaixement. NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S., 2017, p. 93-94.

⁴⁶⁶ ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1923, p. 28.

les substituïen. Si no erra en el raonament, les figures reials pintades podrien datar dels segles medievals, atès que, des del dos-cents, les icones marianes incloïen “retrats” dels donants,⁴⁶⁷ com ho mostra la ja referenciada Madonna della Madia de la catedral de Monopoli [fig. 78]. En conjunt, però, els comentaris dels erudits que van poder veure-la abans que desapareguera no encaixen com les peces d’un trencaclosques: continuen havent-hi molts dubtes sobre l’aspecte original de la Mare de Déu de la Seu i la vinculació amb el rei Jaume I.

Les qüestions figuratives en unió amb el record de la donació de la nostra icona se supeditaven a l’acte de visualitzar l’objecte. La Mare de Déu de la Seu estigué, com s’ha dit més amunt, sota un nínxol daurat a la sagristia de la seu, tanmateix, si la icona arribà el 9 d’octubre de 1238 o poc de temps després de la conquesta de la ciutat, es pogué col·locar a l’altar major, tal com pressuposen els historiadors del regne. Ocuparia aquest o un altre espai preeminent perquè, de la mateixa manera que les relíquies, tenia la facultat de legitimar el nou culte dins d’un edifici que, encara que s’acabava de consagrar, tindria l’aspecte de l’antiga mesquita aljama.⁴⁶⁸

Certament, la concepció singular de la icona derivava de la seua aparença. Posseïa l’estatus d’imatge relíquia com a vestigi vetust legitimador del culte.⁴⁶⁹ Al llarg dels segles XIV i XV degué esdevenir una imatge ben particular, allunyada de la cultura visual coetània per raó d’unes formes estilístiques i iconogràfiques⁴⁷⁰ que només compartien unes poques icones exposades en determinats temples de la ciutat, com la Mare de Déu de Montolivet, la de l’església de Sant Agustí o la del Reial Monestir de la Santíssima Trinitat de València.⁴⁷¹ El to arcaic i orientalitzant els atorgava una capacitat visual mnemònica que evocava un passat cristià remot, coetani o anterior a l’època de la conquesta cristiana.

* * *

⁴⁶⁷ MOURIKI, Doula, 1995; CARR, Annemarie W., 2006. Carr defèn l’ús de la paraula “donant” perquè la una icona és un present que la persona representada ofereix a la Verge. CARR, Annemarie W., 2006, p. 189. Sanfran i Bacci alerten del perill d’usar aquest vocable genèric. SANFRAN, Linda, 2014; BACCI, Michele, 2017, p. 114.

⁴⁶⁸ MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2014, p. 212-213; BELTING, Hans, 2009, p. 441.

⁴⁶⁹ NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S., 2017, p. 82.

⁴⁷⁰ Belting subratlla el poc èxit que va tenir la Verge de mig cos en comparació amb les estàtues de la Mare de Déu o de Jesucrist crucificat. L’argument es pot extrapolar a la ciutat de València. BELTING, Hans, 2009, p. 465; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, p. 152-171.

⁴⁷¹ BLAYA, Nuria, 2000, p. 11-42.

El 30 d'abril de 1458 el canonge Antoni Bou va pronunciar un sermó a la catedral amb l'objectiu d'incitar a l'assistència dels fidels al temple per a venerar les cinquanta-quatre relíquies que el papa Calixt III va donar a la Catedral. La butlla de la donació del papa Borja deia:

“Donchs, si totes les esgléssies e lochs habraçam per singular devoció, emperò, aquella molt insigne Església de València, constituïda en aquella ciutat, axí honor[able], famosa e digna, [...]. Afectam exalçar sobre les altres esgléssies, car en aquella prenguem los nostres primés honors [...]. Construïda a manera notable e insigne e ab obra gran, maravellosa e sumptuosa [...]. E, per ço que en les sues obres, edificis, ornaments, libres e paraments ecclesiàstichs e altres coses necessàries degudament he honorable sia conservada e mantenguda, e per açò que la veneració divina, la qual allí axí solempnament e devota de dia e de nit és celebrada, no tan solament sia continuada e aumentada”.⁴⁷²

Destacava la preponderància de la Catedral de València en la diòcesi, tot declarant la rellevància de l'edifici com una construcció arquitectònica insigne. La comunitat –deia el contingut de la butlla– havia de fer tots els possibles per a conservar “les sues obres, edificis, ornaments, libres e paraments ecclesiàstichs e altres coses necessàries”. Demostrava que la catedral, en qualitat de seu de la divinitat, havia de mantenir un aspecte estètic “honorable” per mitjà de les manifestacions artístiques. Amb aquest escenari, la disposició de les imatges i dels objectes en determinades zones catedralícies condicionava els usos i les funcions que el capítol i els fidels els atorgaven.

Els valors mnemònics de les manifestacions figuratives i els objectes jaumins de la catedral eren especialment renovats en cerimònies i actes litúrgics, com processons, misses, sermons del 9 d'Octubre i de Sant Jordi, juraments de càrrecs municipals, entre d'altres. Aquestes solemnitats podien o no apel·lar directament a les imatges; en tot cas, la capella major era un espai destacat que feia memòria de Jaume I. Amb aquesta ubicació i tenint en compte els actes performatius i les col·leccions de documents que el rei atorgà a la Seu, el temple de la comunitat era un centre neuràlgic del record del monarca.

En conjunt, a la Catedral es declarava la transcendència de Jaume I. Les referències materials i simbòliques més directes van ser les armes suposadament del monarca que els Pertusa donaren a la Seu i que el capítol havia de venerar perpètuament al presbiteri mitjançant la commemoració per l'ànima del rei. La icona de la Mare de Déu, en canvi, no sabem si al·ludia a la memòria del Conqueridor d'una manera explícita, però, fora com fora, l'estil orientalitzant d'aquesta imatge sobre taula que estigué a la sagristia era

⁴⁷² MIRALLES, Melcior, 2011, part IV, caps. LXXXIX-XC, p. 241-243.

extraordinari i incitava a relacionar l'objecte amb l'origen històric de la comunitat cristiana.

L'ús pragmàtic de la memòria de Jaume I es basava en la defensa de les dotacions i donacions que el monarca feu a la Catedral, però no únicament en aquest aspecte. El fet que el bisbe de Hug de Llupià fora l'artífex de l'acord de la donació de les armes de Jaume I i que es fera representar juntament amb el rei en la miniatura del *Liber instrumentorum* delata un enaltiment del Conqueridor que no estava exempt de finalitats utilitaristes, atès que d'aquesta manera el bisbe no sols promocionava la memòria institucional, sinó també la personal.

Per acabar, una metàfora. Revisem per un moment un detall de la miniatura del *Liber Instrumentorum*. Al costat dels colors de la senyera de la sobrevesta, el casc coronat és l'atribut que identifica el monarca. No obstant això, aquesta peça de l'armadura està pintada d'una manera bastant tosca; a penes se'n poden distingir les parts. A més, està gairebé comprimida entre el tron i el tors del rei.⁴⁷³ A pesar que trenca l'estètica de l'escena, l'artista va representar la peça. Aquest detall es pot comparar amb l'ús que la Catedral va fer de la memòria visual de Jaume I. El capítol exhibia el rei encara que això anara en detriment de l'organització visual de l'espai perquè, per exemple, subdividia els punts focals de l'altar major.

⁴⁷³ BARRIENTOS LIMA, Marisol, 2012, p. 36.

V

La confraria de Sant Jaume i els monestirs de Sant Vicent de la Roqueta i de Santa Maria del Puig

Com s'ha vist més amunt, el procés de rememoració de Jaume I traspassava les fronteres institucionals. Amb l'objectiu de tenir un abast popular, es promovia per part d'un conjunt d'organismes, entre els quals hi havia el govern municipal i el capítol de la Catedral. En el context urbà –i més enllà–, unes altres entitats assumiren un paper cabdal en el record del monarca perquè el seu origen es remuntava al regnat de Jaume I i arribava a vincular-se a la figura del rei.

La confraria de Sant Jaume fou instituïda poc després de la conquesta de la ciutat de València, l'1 de desembre de 1246. Aquesta agrupació corporativa devocional es vantava de ser la més antiga i prestigiosa per estar relacionada amb les elits ciutadanes, com els membres del consistori municipal o els canonges de la Seu –de fet, la confraria tenia capella pròpia a la catedral. A més, la seua reputació estava avalada per la Monarquia: la fundació de l'associació s'atribuïa a Jaume I i els monarques de la Corona d'Aragó foren primers confreres.⁴⁷⁴ També els orígens dels monestirs de Sant Vicent de la Roqueta i de

⁴⁷⁴ La tesi de Juan Martínez Vinat és una referència indispensable per a estudiar el moviment confraternal a la ciutat de València. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, especialment p. 255-266. Vegeu, també, MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2014.

Santa Maria del Puig estaven relacionats amb la figura històrica del rei. Tots dos foren establerts –o restablerts, segons el punt de vista dels cristians– en els primers anys de la conquesta com a santuaris commemoratius del providencialisme de l’efemèride. Al llarg del regnat del Conqueridor foren dotats pel rei amb terres, rèdits, generoses deixes testamentàries i, inclús, amb les pertinences pròpies del monarca.⁴⁷⁵ De fet, la capella reial, amb les creus, calzes, imatges, tabernacles, relíquies i vestuari corresponents, fou donada a Sant Vicent de la Roqueta.⁴⁷⁶ Tots aquests factors –les mostres de pietat del rei envers els monestirs i els orígens històrics de la confraria i dels cenobis– intervenien en la glòria pòstuma de Jaume I. La posteritat decidí rememorar el monarca en aquests espais i ho dugué a terme per mitjà d’efigies pintades i d’una icona en baix relleu, la de la Mare de Déu del Puig.

LA CASA CONFRATERNAL DE SANT JAUME: EL RELAT DEL FUNDADOR I LA IMATGE “JACOBEOJAUMINA”

La confraria de Sant Jaume comptava, entre els seus membres, amb les elits de la ciutat. Des del començament del segle XV i durant tota la centúria, part dels confreres eren canonges de la Catedral que pertanyien a llinatges de la noblesa i de l’oligarquia local.⁴⁷⁷ A banda, l’estreta vinculació entre l’associació confraternal i el poder religiós es feia palesa en les reunions que l’estament eclesiàstic organitzava a la casa de la confraria o en els contactes previs a l’encàrrec d’obres d’art.⁴⁷⁸ L’episodi més paradigmàtic potser fou la negociació del cardenal Roderic de Borja, bisbe de València, i el capítol de la Seu amb els mestres italians que havien de pintar els àngels músics a les voltes del presbiteri de la catedral. Abans de començar a decorar la capella major, el 16 de juliol de 1472, els canonges decidiren que Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano i el mestre Riquart demostraren la seua perícia en la tècnica al fresc executant unes pintures a l’aula capitular i a la casa de la confraria de Sant Jaume.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ BURNS, Robert I., 1967a; SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993. Quant al monestir de Santa Maria del Puig, GAZULLA, Faustino D., 1928; DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, 1992.

⁴⁷⁶ BURNS, Robert I., 1982, vol. II, p. 632.

⁴⁷⁷ CÁRCEL ORTÍ, Milagros; PONS ALÓS, Vicent, 2005, p. 913; MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2015, p. 266-267.

⁴⁷⁸ En dona notícia MIQUEL JUAN, Matilde, 2003, p. 85.

⁴⁷⁹ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 149, nota 2.

No era casual que les elits ciutadanes formaren part de la confraria. Entre altres raons, era la més antiga, la més rica, la primera a desfilars en actes religiosos i la que, a banda d'estar constituïda per nissagues valencianes cèlebres, també acollia, com a correligionaris d'honor, la família reial i els reis mateixos de la Corona d'Aragó, nomenats primers confreres des de Jaume I fins a Carles II.⁴⁸⁰ Amb aquesta distinció social, els membres de la corporació religiosa mantingueren i consolidaren el prestigi que caracteritzava l'associació. Un dels pilars de la seua reputació va ser la història sobre la institució original de la confraria. Des de la fi del segle XIII i al llarg de l'edat mitjana s'argumentava que el fundador fou Jaume I, una falsedat històrica de què no sabem si la societat n'era conscient. La confraria es constituí en temps del Conqueridor, l'1 de desembre de 1246, i l'elecció de l'advocació també honrava el rei; no obstant això, Jaume I no en va ser el fundador per més que així s'acceptara des del regnat de Pere el Gran.⁴⁸¹ Fora com fora, les cerimònies litúrgiques i les manifestacions figuratives rememoraren el monarca. Dos espais administrats per la corporació religiosa custodiaven i renovaven la memòria règia: la capella de Sant Jaume de la catedral i la casa de la confraria.

La casa o palau de la confraria va construir-se el 1283 –o poc de temps abans– on hui dia hi ha el convent de la Puritat, ubicat al carrer homònim [fig. 81].⁴⁸² Fou una seu insigne perquè l'oligarquia local sovint l'usà com un espai de reunió. S'hi celebraren sessions del Consell de la ciutat, de la Generalitat, i en l'època de les Germanies la junta dels Tretze també es va congregar.⁴⁸³ Entre les imatges que s'exposaven a la casa confraternal hi havia les representacions de Jaume I. Només ens han pervingut notícies de dues d'elles i convé revisar-les perquè destaquen l'exaltació que es feia del monarca.

El capítol de la confraria es reuneix el 9 de desembre de 1470 i, entre les decisions que s'hi acorden, hi ha la següent:

“E, primerament, per los dits reverent, noble e magnífich prior e maiordòmens, fonch proposat que en la dita casa de la loable confraria havia mester algunes obres necessàries [...]. E la figura del molt alt senyor rey en Jacme, axí com és ja comencada a deboxar al enfront de la sala, si·s deu acabar [...]. Ítem, més fonch provehit que la figura del dit molt excel·lent príncep e senyor rey en Jacme, de gloriosa recordació, patró e fundador de la dita sancta confraria e conquistador de la ciutat e regne de València, sia pintada axí com és ja deboxada al enfront de la entrada de la sala de la dita confraria. Remetent·ho als dits senyors de prior e maiordòmens”.⁴⁸⁴

⁴⁸⁰ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 257-264.

⁴⁸¹ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 255-256 i nota 718.

⁴⁸² MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 258.

⁴⁸³ ROCA TRAVER, Francisco A., 1957, p. 68-70.

⁴⁸⁴ ACV, *Fons de la confraria de Sant Jaume*, Llibres capitulars 1/1, 9-XII-1470, fols. 17r-18r. El document no és inèdit, però ha estat transcrit i editat a partir de l'original. En la següent cita fem referència a dos estudis que el tracten.

L'acord notifica la realització d'una imatge de Jaume I a l'entrada de la casa confraternal. Els dos fragments transcrits de la reunió capitular fan referència a la mateixa obra: la figura del rei estava dibuixada, parcialment o total, i havia de pintar-se. El document ja havia estat publicat amb anterioritat i s'havia interpretat que el capítol feia al·lusió a dues imatges del rei, una de les quals hauria executat Joan Reixac.⁴⁸⁵ No sabem d'on es van inferir aquests raonaments. El segon d'aquests potser del fet que Reixac fora membre de la confraria i estiguera inscrit en la llista dels capítols celebrats vers l'any 1470; de totes maneres, en aquesta notícia no hi ha cap indicatiu que ens permeta corroborar cap de les dues deduccions.

No és fàcil suposar quin lloc ocupava la pintura de l'efígie de Jaume I a partir de l'expressió que s'indica: "al enfront de la entrada de la sala". L'entrada de la sala era, en efecte, la zona d'accés a la casa confraternal des del carrer. El diccionari català-valencià-balear d'Alcover i Moll recull dues accepcions de la locució adverbial "a l'enfront" que s'ajusten al nostre context: "davant, amb la cara oposada (a qualcú, a qualche cosa)" i "part davantera d'un edifici; cast. *fachada*".⁴⁸⁶ Segons la primera definició, la figura del rei es trobaria al vestíbul, dins de la casa, en aquest sentit el vianant veuria la imatge just quan entrara; o, analitzant-ho des d'un altre punt de vista, la pintura del monarca es trobaria enfront de la zona d'accés i, per tant, estaria al carrer, en el mur d'una construcció que s'alçava davant de l'entrada. Per últim, la segona accepció del diccionari també és plausible: l'efígie estaria en la façana mateixa de la casa confraternal.

Actualment, en aquesta cara visible de l'edifici des de l'exterior es pot observar un vestigi medieval: un dosseret que es conserva de manera fragmentària damunt de les dovelles del portal i d'una mena d'escut heràldic il·legible –el de la confraria?– [fig. 82]. Per a Arturo Zaragozá és una microarquitectura que pogué servir com a assaig per a alçar les voltes de l'aula capitular.⁴⁸⁷ Sense entrar en la discussió de la hipòtesi, el dosseret degué aixoplugar una imatge, com era norma en aquests motius arquitectònics que sobreixien d'una paret en forma de volta. A tall de mostra, el dosseret de la façana de la confraria de Santa Maria de la Seu, al carrer del Trinquet de Cavallers, està al damunt d'una estàtua de la Mare de Déu amb el Xiquet [fig. 83]. El de la façana de la casa confraternal de Sant Jaume pogué tenir una funció semblant. Resguardaria, així, una

⁴⁸⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1931, p. 36; FALOMIR FAUS, Miguel, 1996b, p. 376.

⁴⁸⁶ ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. "Enfront". En: <<https://dcvb.iec.cat/>> (10-VII-2021).

⁴⁸⁷ IBÁÑEZ, Javier; ZARAGOZÁ, Arturo, 2016, p. 416.

escultura del sant titular; tanmateix, no s'ha de descartar que aixoplugara la pintura de Jaume I. Posat el cas, el dosseret atorgaria un estatus especial a l'efígie règia, tot confirmant un dels qualificatius amb què era designat a l'urbs, el de rei sant.⁴⁸⁸ En qualsevol de les situacions, l'encàrrec de la imatge de Jaume I a l'entrada de la casa posava en relleu l'advocació jaumina de la confraria que sovint tractaven de remarcar els seus membres en la documentació administrativa.

Una obra de major envergadura que també incloïa l'efígie de Jaume I va ser encomanada al mestre Antoni Cabanes, membre de la confraria de Sant Jaume, el 10 de febrer de 1507. Aquell dia el pintor es va comprometre a dur a terme una part del projecte de renovació pictòrica de la capella –o església– de la casa confraternal per 100 lliures.⁴⁸⁹ L'any anterior ja s'havia proposat el dit projecte: “Per los maiorsdòmens del any proppasat fonch provehit que fos pintada la capela del benaventurat Sanct Jaume dels capitells en amunt”.⁴⁹⁰ “Dels capitells en amunt” i sobre les dues parets laterals d'aquella església, Cabanes havia de pintar un cicle iconogràfic. Enfront de la Presentació al temple de Maria –“la Verge Maria puga los graons”– i de la Visitació, s'hi havia de representar la Transfiguració, la mare de sant Joan i de sant Jaume amb Jesucrist, el trasllat del cos de sant Jaume i, per últim, la institució de la confraria per part de Jaume I amb la presència del prior, dels majordoms i dels confreres mateixos. La representació d'aquesta darrera escena propiciava que el relat llegendari de la fundació de l'associació es tornara verídica pel fet d'adquirir una aparença visual, però, sobretot, pel fet de relacionar-se amb els passatges dels Evangelis perquè, d'aquesta manera, era tan versemblant com la història sagrada. Ningú podia dubtar de l'episodi de la institució monàrquica de la confraria que apel·lava al conjunt d'individus que gestionaven aquell espai vinculant-los amb els personatges representats entorn del Conqueridor.

La visualització de les escenes es complementaria amb un retaule “nou e gentil” que la confraria acordà encarregar durant la represa d'aquest projecte de renovació pictòrica de l'església l'any 1507. A les reunions capitulars no es diu res sobre l'advocació de l'obra, ni tampoc es registra el contracte de l'artista. La previsió de fer aquest retaule per a la capella s'ha relacionat, d'una manera hipotètica, amb un pagament a Nicolau Falcó datat el 1509 i, alhora, amb una obra servada al Museu Nacional d'Art de Catalunya que

⁴⁸⁸ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 141.

⁴⁸⁹ SANCHIS SIVERA, José, 1930-1931, p. 98-100; FRAMIS MONTOLIU, Maite, 2006, p. 188-189. Mercedes Gómez-Ferrer advertí la interpretació errònia del document. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2011-2012, p. 83-84.

⁴⁹⁰ ACV, *Fons de la confraria de Sant Jaume*, Llibres capitulars 1/2, 4-XI-1506, fol. 130v.

fins fa no massa temps estava atribuïda al mestre de Martínez Vallejo (núm. inv. 064044-000) [fig. 84].⁴⁹¹ El document del pagament a Nicolau Falcó s'inclou en el protocol notarial de Jaume Prats i fou donat a conèixer per Mercedes Gómez-Ferrer, qui en transcrivé una part. Ací incloem l'edició completa:

“Sit omnibus notum quod ego, Nicolaus Falquó, pictor retabulorum, civitatis Valencie habitator, scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis, magnifico viro Johanni d’Artés, militi milicie beati Jacobi de Spata dicte civitatis Valencie, habitatori olim in anno millesimo quingentesimo octavo, qui (...) die vigesima quinta mensis julii anni presentis, et infrascripti regenti officium maiorisdomi laudabilis confratrie sancti Jacobi dicte civitatis Valencie loco, et viro magnifici Hieronimi Cabanyelles, militis dicte milicie, maiorisdomi in dicto anno predictae laudabilis confratrie licet absenti, et vestris quod ex peccuniis dicte laudabilis confratrie dedistis et exsolvistis michi et ego a vobis habui et recepi voluntati mee omnimode realiter numerando octo libras et quatuor solidos monete regalium Valencie michi predictam confratriam debitas pro depingendo quandam peciam medii retabuli quod nunc existit in capella in aula sive palacio domus dicte confratrie consteneta et pro renovando dictum retabulum et pro deaurando quandam clavem que existit in sacristate predictae capelle et quia sic est rei veritas remunerado scienter omni exceptioni peccunie predictae nos numerare et pro me a vobis non habite et non recepte ut predictorum et doli facio inde vobis fieri per notarium infrascriptum presentem apocam desoluto actum est hoc in civitate Valencie die decima octava mensis augusti anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo nono. Signum mei Nicolai Falquó, pictoris predicti qui hec concedo et firmo. Testes inde fuerunt honorabilis Petrus Velur et Cristoforus Bas, agricole ville Algezire, vicini in civitate Valentie comorantes”.⁴⁹²

Segons el registre notarial, Nicolau Falcó reconeix als majordoms de la confraria de Sant Jaume –també milicians de Sant Jaume de l’Espasa– haver rebut 8 lliures i 4 sous per haver pintat alguna peça del mig retaule de l’església de la casa confraternal, a fi de donar-li un aspecte de nou i per daurar una clau de la sagristia de la dita església. En el document s’especifica que un dels majordoms de la confraria, Joan d’Artés, exercí la regència d’aquest càrrec corporatiu el 1508; per tant, en aquell any Nicolau Falcó ja estava duent a terme els treballs corresponents. És plausible deduir que els treballs sufragats formaven part del projecte de renovació pictòrica que es proposà el 1506 i que es reprengué el 1507, quan ja s’estipulava la realització d’un retaule “nou e gentil”. Així doncs, la certesa que tenim és la participació de Nicolau Falcó en l’embelliment de l’església de la confraria de Sant Jaume en un moment en què s’estava renovant el seu aspecte interior.

Els testimonis dels llibres capitulars són clars quan donen notícia d’unes altres obres d’art moble que mostraven el sant patró. A la capella i a la sagristia es guardaven i s’exposaven draps de seda, frontals d’altar de vellut, estàtues d’argent i altres instruments que representaven sant Jaume i que eren usats durant les cerimònies de soterrament.⁴⁹³ La

⁴⁹¹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2011-2012, p. 83-84.

⁴⁹² ARV, *Protocol de Jaume Prats*, núm. 1874, 8-VIII-1509, fols. 97v-98r.

⁴⁹³ Alguns del casos inventariats són: “Ítem, una ymatge de sent Jacme, tota de argent ab son bordó e capell e libre que porta en la mà, lo qual sta en una caxa pintada ab ymatges de sent Jacme que va sobre los cossos quant los porten a soterrar [...]. Ítem, hun drap de seda veil ab senyals de ymatges de sent Jacme, e

imatge més habitual era la del sant Jaume peregrí amb els atributs corresponents: el bordó, el capell, el llibre i la petxina. No s'ha de descartar, però, l'existència d'imatges del sant Jaume cavaller que s'aparegué a la batalla de Clavijo. Les figures del peregrí que pintà un membre de la confraria de Sant Jaume, Joan Reixac, per a uns altres espais ens poden servir com a pretext, atès que les que referencien els documents no ens han pervingut.⁴⁹⁴

En tot cas, és factible plantejar que la imatge de sant Jaume esdevenia, per analogia onomàstica, un mitjà per a recordar Jaume I. En l'edat mitjana existia un model de devoció segons el qual el rei no solament venerava un sant en particular, sinó que s'identificava amb ell, fins i tot a través de diferents suports artístics.⁴⁹⁵ Un cas que encara no ha estat tractat per la historiografia és el possible "criptoretrat" d'Alfons el Magnànim que hi ha a la taula de sant Ildefons de la catedral de València atribuïda al mestre de Bonastre [fig. 85].⁴⁹⁶ El rostre de qui fou l'arquebisbe de Toledo és diferent al d'altres pintats pel mateix artista. Destaca un tret facial característic dels retrats d'Alfons V, el nas prominent i aguilenc.⁴⁹⁷ És un cas exemplar perquè la identificació es mostra més evident ja que es basava en la plasmació de l'aparença del monarca, qui, de fet, residí a València entre el 1425 i el 1432. Pel que fa a Jaume I, la sinèdoque "sant-rei" degué ser versemblant per diverses raons. D'una banda, l'ambivalència devocional de la imatge religiosa del sant es fomentava per l'advocació doble de la corporació; d'altra, les cerimònies litúrgiques i commemoratives en què es feia memòria del rei es duïen a terme davant dels altars dedicats a sant Jaume on proliferaven imatges jacobees.⁴⁹⁸

Els confreres també van parar esment a decorar la capella de Sant Jaume de la seu amb imatges figuratives que assenyalaven el seu patrocini religiós i que mitjançant una sinèdoque al·ludien al monarca. Almenys així ocorria en determinades solemnitats que s'hi duïen a terme. El siti de Sant Gregori, una festa preceptiva de l'associació, consistia en una processó que desfilava fins a l'altar de la capella de la seu, on hi havia exposats

scarcelles, lo qual servia als cossos dels confreres". ACV, *Fons de la confraria de Sant Jaume*, Llibres capitulars 1/1, 1-VIII-1470, fols. 13r-15v. En documenta també CASTELLÓ DOMÉNECH, Ferran, 2019, p. 121.

⁴⁹⁴ BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2009, p. 166-169.

⁴⁹⁵ Amb intencions polítiques, l'emperador Carles IV (1346-1378) retia culte i s'identificava per mitjà de la seua aparença amb sant Wenceslao, el patró del regne de Bohèmia i de la dinastia dels Presmilides. ROSARIO, Iva, 2000, p. 47-51.

⁴⁹⁶ El meu tutor va tenir la bondat de compartir aquesta idea amb mi. Sobre la taula, BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2001, p. 36; CORNUDELLA, Rafael, 2016, p. 130-131.

⁴⁹⁷ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2002-2003, p. 107.

⁴⁹⁸ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 777.

retauls magnífics sota l'advocació de l'apòstol sant Jaume.⁴⁹⁹ Quan la desfilada hi arribava, assistia a l'ofici d'una missa de rèquiem per l'ànima de Jaume I, per la dels bisbes de València i per la dels confreres i fidels difunts.⁵⁰⁰ La festa, així doncs, era simptomàtica d'un culte a Jaume I assolit a través de l'apòstol.

Altrament, convé ressaltar que la capella que acollia aquesta i unes altres cerimònies o accions pietoses representava, *per se*, un espai de la memòria de la refundació cristiana de la ciutat. Jaume I concedí el permís a la confraria per a aixecar-la el 1263⁵⁰¹ en un emplaçament –al centre de la girola– on suposadament se celebrà la primera missa després de la conquesta. La seua construcció coincidí en el temps amb la data del començament de les obres de la catedral el 1262 i aquest esdeveniment es recordava per mitjà de la inscripció d'una làpida penjada en un dels pilars exteriors de la capella, on justament es col·locà el sepulcre d'Andreu d'Albalat, el bisbe que supervisà el projecte [figs. 86-87].⁵⁰² Així, les qualitats significants d'aquell espai –l'emplaçament mateix i determinats vestigis materials– propiciaven el record pels temps del Conqueridor.

En conjunt, la confraria exhibia la seua advocació doble per mitjà d'unes estratègies visuals en les que es feia ressò de la llegenda sobre la fundació de Jaume I. A més de l'al·lusió figurativament directa, determinades litúrgies que se solemnitzaven a la capella de la catedral i a la casa confraternal eren simptomàtiques d'un culte al rei assolit per mitjà de l'apòstol sant Jaume. Tal promoció de la imatge de Jaume I era única dins del moviment confraternal valencià i propiciava la consolidació del prestigi social de la corporació religiosa.

LES EFÍGIES A SANT VICENT DE LA ROQUETA I A SANTA MARIA DEL PUIG

Jaume I feu mèrits perquè fora recordat com a restaurador del cristianisme en monestirs i altres temples del regne. Ho avalava la seua decisió d'assenyalar quatre llocs de la geografia per mitjà de la promoció de construccions, a càrrec d'ordes religioses, que

⁴⁹⁹ Com els que van encarregar-se el 1303 i el 1399. El primer dels dos va ser sufragat per Jaume II. TRENCHS ÒDNA, Josep, 2011, p. 150, doc. 421. El segon feia 3,8 metres d'alçària per 3 metres d'amplària i va ser sufragat amb 2.300 sous. CERVERÓ GOMIS, Luis, 1963, p. 136.

⁵⁰⁰ MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 259. El ritual finalitzava amb un sermó que és possible que es recitara sobre la trona de fusta que solia usar-se el dia de Sant Jaume. MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA, Xavier, 2009, vol. II, p. 180, 225-226 i 259-261.

⁵⁰¹ GIMENO BLAY, Francisco M., 2017, p. 219.

⁵⁰² La làpida desaparegué durant la reforma neoclàssica del segle XVIII. Coneixem la inscripció gràcies a la còpia escrita que feu Juan Pahoner. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 5 i 318; BURNS, Robert I., 1982, vol. II, p. 566-568; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012, p. 680. Hui dia el sepulcre d'Andreu d'Albalat es troba en una de les parets de la capella i no en el pilar exterior.

recordaven la suposada pervivència d'aquesta religió abans i durant la dominació andalusina: el monestir i hospital de Sant Vicent de la Roqueta, el monestir de Santa Maria del Puig, l'església de Sant Bernat d'Alzira i el convent de Sant Francesc de València. L'aixecament de les dues darreres fàbriques commemorava les proeses de màrtirs turmentats alhora que destacava el fet que el cristianisme no havia desaparegut durant el període de govern dels musulmans. La dedicació de l'església d'Alzira a sant Bernat i les seues germanes, Maria i Gràcia, es devia al fet que tots tres foren musulmans convertits al cristianisme martiritzats per Almansor, el primogènit i hereu de la taifa de Carlet.⁵⁰³ Així mateix, el convent de Sant Francesc de València es va alçar a un terreny que Jaume I cedí a prop del portal de la Xerea, on el governador almohade va ordenar, el 1228, el martiri de dos frares franciscans, Joan de Perusa i Pere de Saxoferrato.⁵⁰⁴

El vincle entre Jaume I, el providencialisme de la conquesta de València i els temps remots del cristianisme es constata als complexos monàstics de Sant Vicent de la Roqueta i de Santa Maria del Puig.⁵⁰⁵ També per mitjà d'imatges figuratives. Situat extramurs, el conjunt monumental de la Roqueta –església, monestir i hospital– commemorava el lloc on fou sepultat el cos de sant Vicent, el diaca d'Osca martiritzat en època de Dioclecian. Dins del complex, a l'entrada de l'hospital, hi havia una imatge de Jaume I. En donava compte el cronista i predicador Gaspar Escolano en la primera part de les *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reino de Valencia*, publicada el 1610:

*“Y comenzando por el de San Vicente Mártir, en el mismo sitio donde en tiempo de los gentiles fue enterrado el santo diácono, mandó el rey don Jaime el Conquistador, hacer á su honra y de nuestra Señora un sumptuoso templo, y enfrente dél un hospital para pobres peregrinos y pasajeros, á cuya puerta nos ha quedado retratada su imágen, tan á lo natural, y asentada sobre tan finos materiales, que con haber cerca de cuatrocientos años que se pintó y estar sujeta al polvo y al lodo del camino real, conserva su hermosura y entereza como si se cayera entonces del pince!”*⁵⁰⁶

Cita el testimoni, acompanyant-lo d'alguns comentaris, el frare trinitari Josef Rodríguez en la seua obra *Biblioteca valentina y catálogo de los insignes escritores*

⁵⁰³ SERVERA, Jaime, 1985 [1707], p. 1-41; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 298. El testament de Ferran Peris, fill de Zeit Abu Zeit, l'antic governador musulmà de Balansiyya convertit, evidencia que la fàbrica de Sant Bernat d'Alzira estava alçant-se el 1262. CHABÁS, Roque, 1891, p. 294. Sobre la voluntat de Jaume I per alçar l'església sobre el lloc on foren descoberts els cossos de Bernat, Maria i Gràcia, i sobre els sepulcres amb inscripcions dels tres màrtirs, SERVERA, Jaime, 1985 [1707], p. 42-45. Beuter afirma que, al lloc on foren exhumats els cossos, es produïen miracles. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXVII, p. 205

⁵⁰⁴ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 297-298. Sobre la cessió del terreny TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 20-21. Pere Antoni Beuter recordava el martiri d'aquests dos sants. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, cap. XIX, fol. 47r; vol. II, cap. XXXVII, p. 205.

⁵⁰⁵ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 325.

⁵⁰⁶ ESCOLANO, Gaspar, 1987, vol. I, llib. 5, cap. VI, p. 494.

naturales de la ciudad y del reyno de Valencia, escrita cap a la dècada del 1670 i, posteriorment, ampliada per Ignacio Savalls i revisada pels germans Maians:

“Y añade, que enfrente de dicho Templo, mandò edificar un Hospital, para Peregrinos; (no persevera oy) y que junto à la Puerta suya, aparece la Imagen de Nuestro Serenísimo Conquistador: ‘Tan a lo natural, y assentada sobre tan finos materiales, que con aver cerca de quatrocientos años que se pintó, y estar sujeta al polvo, y todo de un camino real’ (es el que va de Valencia à Murcia) ‘conserva su hermosura, y entereza’. Lo propio les sucede à otros Retratos suyos, que tenemos en las Casas de la Ciudad, y Reyno, y en diferentes partes”.⁵⁰⁷

La cita d’Escolano i els comentaris afegits de Rodríguez ens proporcionen una dada sobre una representació figurativa del rei. Més discutible és la seua datació en l’edat mitjana. Com que el manuscrit de les *Décadas* estava enllestit el 1610, quan l’autor afirma que la imatge del Conqueridor té uns quatre-cents d’antiguitat, ens situa en el regnat de Jaume I. S’ha de dubtar de les facultats d’Escolano i de Rodríguez com a *connoisseurs*, sobretot perquè les dades històriques d’aquests cronistes no sempre eren fefaents. A més, el nombre d’anys proposat es fa d’una manera laxa. En tot cas, convé inferir que la imatge devia datar-se dins del període que estableix l’objecte d’estudi de la tesi doctoral, entre els anys 1338 i 1538. Els cronistes podien anar errats en remuntar-se als temps del rei, però dels seus comentaris es pot deduir que la imatge tenia una certa antiguitat i que, per tant, degué elaborar-se almenys més de mig segle abans de la publicació de l’obra d’Escolano.

D’altra banda, pel que fa al mitjà d’execució de l’efigie del rei, l’ús del verb *pintó* i el darrer fragment de l’argument –“*como si se cayera entonces del pincel*”– elimina qualsevol indicatiu de dubte: era una pintura. Tanmateix, es pot discutir la tècnica emprada. Es podrien plantejar diferents opcions a partir de la poca informació que detallen –la referència a la qualitat dels materials i al fet que estiguera pintada–: que fora una pintura sobre taula o una pintura mural. En tot cas, la conjectura no possibilita la formulació d’una especulació concloent.

Sense saber qui va encarregar l’obra ni en quin precís moment va fer-ho, la imatge de Jaume I era la representació d’un donant: a la porta de l’hospital de Sant Vicent de la Roqueta –l’espai amb més valor social del conjunt, ubicat a l’altra banda del camí de Sant Vicent, enfront de l’església i el monestir–⁵⁰⁸ commemorava l’empeny que el rei havia

⁵⁰⁷ RODRÍGUEZ, Josef, 1747, p. 576, nota 12. Sobre l’obra de Josef Rodríguez, vegeu ALMARCHE, Francisco, 1919, p. 116 i 323; MESTRE, Antoni, 1978; i, sobretot, la notícia preliminar que Joan Fuster fa a mode de pròleg de l’obra en l’edició del 1977. RODRÍGUEZ, Josef; SAVALLS, Ignacio, 1977, sense paginar.

⁵⁰⁸ La comunitat del monestir estava constituïda per pocs membres. El 1448 n’hi havia onze. SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993, p. 58 i 77.

posat en la seua construcció entre el 1239 i el 1255,⁵⁰⁹ en la dotació de rendes i privilegis⁵¹⁰ i en la contribució material que concedí als pobres i malalts d'aquesta casa d'acollida. A més, Jaume I va donar la capella reial al monestir el 1263. Posteriorment, entre les donacions estipulades pel rei en el codicil testamentari del 20 de juliol de 1276, hi ha les que beneficien els hostes de la casa amb un altar –perquè els malalts hi pogueren veure la missa–, amb els béns mateixos de l'hospital i amb els mobles i peces del dormitori del monarca.⁵¹¹

Fora elaborada cap a la fi del dos-cents o en algun moment dels dos segles i mig subsegüents, l'efígie del monarca estava a la vista de tothom que s'apropara des de la ciutat o pel camí reial –el de Sant Vicent, l'antiga Via Augusta–, la principal via de comunicació amb els pobles i les regions del sud, embellida amb residències porticades.⁵¹² El complex monàstic, a més, era un lloc que, tot i ubicar-se extramurs, estava destinat a perviure en la memòria urbana. D'una banda, per les festivitats que s'hi realitzaven, com la del 9 d'Octubre del 1338 i del 1538 o les celebracions anuals del dia de Sant Vicent amb l'entrega d'almoines als pobres i l'organització d'un banquet a la capella de la confraria de l'església del convent.⁵¹³ D'una altra, perquè continuà sent un patronat de la Monarquia,⁵¹⁴ on els membres de la reialesa celebraren exèquies, servaren relíquies –com l'os de sant Vicent donat per la reina consort Margarida de Prades–⁵¹⁵ i exhibiren els seus reliquiariis.⁵¹⁶

⁵⁰⁹ SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993, p. 82.

⁵¹⁰ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 272.

⁵¹¹ “[...] *et super unumquemque ipsorum poncium construatur et fiat unum altare, in unoquoque quorum stabiliatur unus presbiter qui singulis diebus celebret divina officina ibidem, taliter scilicet quod infirmi qui jacent in hospitali possint ipsum videre [...]. Volumus etiam et mandamus, quod bona domus seu hospitalis sancti Vincencii, bestiariae scilicet et redditus, mittantur omnia et expendantur in illis qui serviunt in ecclesia sancti Vincencii, et in pauperibus eiusdem monasterii. [...] Item, dimittimus hospitali sancti Vincencii lectum nostrum, et cortinas et coopertorias, et senos, ad opus pauperum; et volumus quod vestes nostre donentur et dividantur pauperibus verecundis*”. HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados, 1976-2017, vol. VII, p. 161-168, doc. 2346.

⁵¹² RODRIGO PERTEGÁS, José, 1925, vol. I, p. 326.

⁵¹³ La confraria s'instituí a l'any 1380. MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018, p. 280-281.

⁵¹⁴ El patronat del temple fou reservat per a la Monarquia per part de Jaume I. BURNS, Robert I., 1982, vol. II, p. 620.

⁵¹⁵ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 270-271, nota 1.

⁵¹⁶ El Consell municipal de València anuncia l'exposició dels reliquiariis de Martí l'Humà a l'església de Sant Vicent de la Roqueta el 1402. “Ítem, a reverent laor del molt alt senyor rey e exalçament de sa fama, lo Consell present proveí que, ab cartells per les troncs de les ecclésies e ab crida reyal per los lochs acostumats de la ciutat, sien publicades e intimades les papals indulgències atorgades a diversos reliquiariis del dit senyor, los quals en la Setmana Santa seran monstrats en la ecclésia de mossèn Sent Vicent, fora-ls murs de la ciutat”. AHMV, Manuals de Consells, A-22, 1402, fol. 170r.

Jaume I havia mostrat devoció a sant Vicent durant la conquesta de València⁵¹⁷ i, quan la ciutat capitulà, li va retre homenatge amb un conjunt monumental sufragat i dotat de deixes per la Monarquia. Posteriorment, la memòria del rei perviuria per mitjà d'una pintura a l'entrada de l'hospital. Associat d'aquesta manera a la figura de sant Vicent màrtir, el monarca s'introduïa en la narrativa de la història sagrada com un personatge clau en el procés de restauració del cristianisme.

El monestir de Santa Maria del Puig també contribuï a configurar la idea de Jaume I com a artífex de la restauració simbòlica. Una icona suposadament elaborada en temps remots, el baix relleu de pedra de la Mare de Déu del Puig, va ser presumptament trobada a prop d'on s'erigí la modesta església del cenobi –amb una fàbrica gairebé enllestida el 26 de juliol del 1240. El rei donà el temple, junt amb algunes cases i terres del Puig, a la comunitat de monjos de l'orde de la Mercè.⁵¹⁸ És Pere Antoni Beuter, en la *Segunda parte de la Corónica general de España, y especialmente de Aragón, Cataluña y Valencia* (1551), qui conta amb detall la història de la troballa en temps del monarca. Segons el predicador i cronista de la ciutat de València, els cristians, després de prendre el castell del Puig i abans de la batalla contra l'exèrcit de Zayyan, començaren a cavar en el punt de la muntanya on descendien unes llums del cel. Mentre extreïen la terra, desenterraren les parets d'un temple i, sota una campana, descobriren un baix relleu de la Mare de Déu. La icona havia estat enterrada –segons Beuter– per una comunitat de frares abans que els musulmans hi aplegaren: “*entendieron las gentes que en el tiempo de los godos, antes que los moros entrassen en España, huviera allí congregación de religiosos*”.⁵¹⁹

Si bé hui dia hi ha una estructura arquitectònica sota el terra que coincideix amb la referenciada per Beuter, el relat s'ha de tenir en compte amb gran reserva perquè no està contrastat amb cap font. A més, Beuter, qui no exercia l'ofici de la Història tal com la disciplina l'entén actualment, magnifica exageradament els fets de la conquesta. Allò cert és que de la imatge només hi ha constància documental en els segles XIV i XV: en un inventari de l'església del monestir datat el 1362, en la butla expedida per Benet XIII el 1407 que declara aquell santuari com a lloc de pelegrinatge i en l'enumeració de béns d'una visita efectuada pel frare Nadal Gaver el 1448.⁵²⁰ Els tres testimonis certifiquen

⁵¹⁷ TEIXIDOR, Josef, 1895, vol. II, p. 272.

⁵¹⁸ GAZULLA, Faustino D., 1985, vol. II, p. 15.

⁵¹⁹ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXI, p. 181.

⁵²⁰ GAZULLA, Faustino D., 1928, p. 602 i 606-608.

l'existència i el culte d'aquesta icona, però no demostren que la troballa es fera en el regnat de Jaume I.

Des de l'edat mitjana fins als nostres dies hi ha qui considera que el relleu de la Mare de Déu conservat a l'església del monestir del Puig és el de la narració de Beuter, aquell que fou soterrat abans de l'arribada dels andalusins [fig. 88]. Cal sospitar d'aquest argument, sobretot perquè sembla creat *ad hoc* per a enllaçar amb el discurs de legitimació de la guerra santa medieval.⁵²¹ Abans que res, convé recordar que la imatge fou destruïda entre 1936 i 1939, durant la Guerra Civil. En cas que després de la Guerra es localitzaren la majoria dels fragments de la peça, l'obra hauria passat un procés de recomposició i l'aspecte que ofereix actualment no seria el mateix. Però on veritablement els dubtes es reforcen és quan tenim en compte la iconografia i l'estil de l'obra, ja estudiats per Daniel Benito i Amadeo Serra. Flanquejada pels bustos de dos àngels amb humerals, la Mare de Déu, entronitzada, sosté el Xiquet de peu, qui li acosta la galta amb un gest d'acariciar-li el rostre. La imatge és una variant italianitzada de la Theotokos Aniketos bizantina i exemples del seu prototip es poden trobar en el context mediterrani entre els segles XII i XIV.⁵²² A aquest grup de marededeus pertanyen les conservades a la capella Zeno de la basílica de Sant Marc de Venècia, al Museu Diocesà d'Ancona –procedent de la catedral de Sant Ciríac– i al Museu de Mallorca [fig. 89].⁵²³ En definitiva, s'ha de descartar, com ja han exposat diversos especialistes, que el relleu de pedra de la Mare de Déu del Puig fora produït abans de l'assentament dels musulmans a la península Ibèrica.

Una qüestió diferent és si l'obra fou traslladada al conjunt monàstic durant el regnat de Jaume I o si es feu després. El fragment del *Llibre dels feits* en què Jaume I jura, davant l'altar de Santa Maria de l'església del Puig, no abandonar València fins que es conquerisca no és determinant.⁵²⁴ Altrament, l'origen italià de la peça apunta al fet que la icona fora portada pels Làuria al començament del segle XIV,⁵²⁵ després de la mort de l'almirall Roger de Làuria i com un complement artístic notable a la gran reforma i

⁵²¹ L'ocupació cristiana del territori musulmà estava validada per aquesta i unes altres imatges marianes. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a.

⁵²² BENITO GOERLICH, Daniel, 1989, p. 421; DAVIS, Charles, 2006, p. 33; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a, p. 300-302.

⁵²³ BELTING, Hans, 2009, p. 266-267; BERTELLI, Carlo, 1990. La del Museu de Mallorca decorava el timpà de l'església de Santa Fe. Està atribuïda a Pere de Guines, el mestre imagineire documentat a la ciutat de Mallorca el 1325, un any després de la construcció de la dita església. LLOMPART, Gabriel, 2010.

⁵²⁴ JAUME I, 2010, cap. CCXXXVII.

⁵²⁵ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a, p. 302.

ampliació de les dependències del monestir.⁵²⁶ Fora com fora, el que importava durant els segles baixmedievals no era la vertadera història de la peça, sinó el relat que en algun moment es construí i s'assumí per part de la comunitat. Llavors, es creia el que Beuter anunciava: que la icona havia estat descoberta després que els cristians s'instal·laren al castell del Puig. La visita del 1448 és clara en aquest sentit: “Ítem, al cantó del dit retaule, una imatge de la Verge, de pedra, la qual se diu fonch trobada ací en lo Puig, quant fonch la conquesta de aquesta terra”.⁵²⁷

La història de la troballa del relleu de pedra beneficiava la institució monàstica –i en concret l'església com a lloc de pelegrinatge–, però, al mateix temps, representava un fet providencial que intervenia en el record de la conquesta. La marededeu del Puig, elaborada per “*angelicis manibus*” –tal com ho declarà la butlla del papa Benet XIII–,⁵²⁸ assenyalava la pertinència de la terra al cristianisme i el seu descobriment confirmava l'aprovació divina de l'ocupació del territori. El rei Jaume I fou un individu cabdal del pla de Déu, el que encapçalava l'expansió de la religió vertadera en aquella terra. No debades, a partir de la fi del segle XVI, el relat original de la troballa fou falsejat per a afegir, en l'episodi del descobriment, la participació del monarca junt amb Pere Nolasc, el fundador de l'orde de la Mercè.⁵²⁹

Al capdavall, el monestir de Santa Maria del Puig era un espai de la memòria de la conquesta des del regnat de Jaume I. Es retia culte específic als dos personatges celestials als quals s'atribuí la victòria de la batalla de l'agost del 1237 contra l'exèrcit de Zayyan: a la Mare de Déu, per la mateixa advocació del cenobi materialitzada en imatges⁵³⁰ i commemorada en litúrgies, i a sant Jordi, en la capella dedicada al sant cavaller, ubicada prop del conjunt monumental.⁵³¹ A més, el general d'aquella batalla decisiva, Bernat

⁵²⁶ Sobre l'ampliació del monestir promoguda per Margarida de Làuria-Entença i possiblement pel seu pare, Roger de Làuria, durant la primera meitat del segle XIV, GAZULLA, Faustino D., 1928, p. 612-615; GAZULLA, Faustino D., 1985, vol. II, p. 18-20.

⁵²⁷ GAZULLA, Faustino D., 1928, p. 602 i 652-654.

⁵²⁸ Un comentari sobre el document, ja citat adés, en MOLINA, Tirso de, 1968, p. 32-35, nota 21.

⁵²⁹ ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, 2019, p. 26-28; GÓMEZ MIEDES, Bernardino, 1584, p. 214; GUIMERÁN, Felipe, 1591, p. 120-124. La posteritat construirà narracions sobre els miracles que la icona duugué a terme. De nou, GUIMERÁN, Felipe, 1591, p. 120-124; MARTÍNEZ, Francisco, 1760, p. 115-135. Brodman discuteix els orígens de la fundació de l'orde de la Mercè. BRODMAN, James William, 1990, p. 34.

⁵³⁰ El 1378 Pere el Cerimoniós pagà, a l'argenter Pere Bernés, el cost d'un oratori destinat a l'església del monestir del Puig amb la imatge de la Mare de Déu flanquejada pel rei mateix i la seua esposa. També el Cerimoniós, el 1357, donà un exvot de cera de la seua efígie al santuari. RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 2000, vol. II, p. 191-194, doc. 205; TRENCHS ÒDENA, Josep, 2011, p. 302, doc. 1086.

⁵³¹ Les tropes s'encomanaren a la Mare de Déu. JAUME I, 2010, cap. CCXVIII. I la *Crònica de Sant Joan de la Penya* narra l'aparició de sant Jordi en la batalla, com així es mostra al retaule del Centenar de la Ploma. ORCÁSTEGUI GROS, Carmen, 1986, p. 93. Quant a l'ermita de Sant Jordi del Puig. ANÒNIM, 1927, p. 3-4; DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, 2003, p. 73-74.

Guillem d'Entença, qui morí de mort natural a l'any següent del combat, estava soterrat a l'església del monestir.⁵³² Així s'entén que membres del llinatge del dit general, Robert i Margarida de Làuria-Entença, decidiren soterrar-se també a l'església i que promogueren la gran renovació i ampliació del conjunt monàstic.⁵³³ Custodi de la memòria de la conquesta i seu de la icona, el monestir rebé les visites de la família reial perquè els seus membres professaren devoció a la Mare de Déu.⁵³⁴

* * *

FUNDADOR DE LA CONFRARIA I RESTAURADOR DEL CRISTIANISME

No hi ha dubte que la confraria de Sant Jaume usava el record de Jaume I en benefici propi. A través de les referències al rei fundador consolidava el prestigi de la corporació religiosa. Les dues imatges documentades a la casa confraternal, una a l'entrada de la sala i l'altra a la capella o església, eren una declaració d'intencions: el fundador de la ciutat i del regne era, també, el fundador de la confraria. En aquella casa es construïa la imatge corporativa de l'associació i les efigies de Jaume I ocupaven zones preeminents. Es pot imaginar, per tant, l'efecte comunicatiu que produïrien en els usuaris, entre els quals hi havia els llinatges nobiliaris de la ciutat i els eclesiàstics i canonges de la Catedral. La rellevància del rei, així mateix, es constata per mitjà de la rememoració "jacobeojaumina"; és a dir, del record de Jaume I a través del seu sant homònim. I no solament a la casa confraternal, sinó també a la capella de Sant Jaume de la catedral. La sinècdoke "sant-rei" degué ser omnipresent per la doble advocació de la confraria, l'analogia onomàstica i per les oracions que es dirigien al rei davant d'imatges de l'apòstol. No convé oblidar que el rei començava així la seua crònica: "Recomta mon senyor sant Jacme que fe sens obres morta és".⁵³⁵

Als monestirs de Sant Vicent de la Roqueta i de Santa Maria del Puig el record de Jaume I com a fundador també era una part consubstancial a la història institucional. Els dos complexos monàstics s'havien aixecat gràcies al recolzament econòmic del rei com a vertaders santuaris commemoratius del providencialisme de la conquesta cristiana al

⁵³² El *Llibre dels feits* narra el lament per la mort de Bernat Guillem d'Entença al Puig. JAUME I, 2010, cap. CCXXXI.

⁵³³ L'escultor Aloi de Montbrai elaborà, per a aquest espai, el sepulcre doble de Margarida de Làuria-Entença i del seu germà, Robert; tots dos fills de l'almirall Roger de Làuria. LIAÑO, Emma, 2013-2014, p. 35-39.

⁵³⁴ GAZULLA, Faustino D., 1928, p. 632-634.

⁵³⁵ JAUME I, 2010, cap. I, p. 107.

mateix temps que rebien donacions generoses del mateix monarca. Aquestes donacions eren mostres de la pietat del rei i per mitjà d'elles la memòria règia estava destinada a perviure en els cenobis. El record, a més a més, es reiterava a través de mitjans artístics, el missatge polític dels quals apuntava en un sentit concret: s'incardinava amb la intenció d'evocar la restauració del cristianisme. Dues foren les maneres d'al·ludir a la refundació. Una figurativament directa perquè mostrava l'efígie pintada del rei a la porta de l'hospital del complex de Sant Vicent de la Roqueta. L'altra mediatitzada per la icona de la Mare de Déu del Puig, atès que la suposada antiguitat del baix relleu vinculava la conquesta del monarca amb una història sagrada truncada per l'islam. Més enllà d'aquestes representacions, l'arquitectura d'aquests convents tingué una projecció mnemònica *per se*, però aquest tema d'estudi resta fora del present colofó. Es contemplarà en el següent apartat.

VI

Espais i monuments. El record per mitjà de l'arquitectura

Les manifestacions figuratives no eren els únics suports materials que renovaven el record de Jaume I. L'arquitectura també tenia una projecció mnemònica. Fins al moment s'ha tractat el concepte d'“espai” en el sentit físic, com a contenidor d'objectes i com a lloc on es realitzaven actes performatius. Ara es té en compte la seua dimensió social: l'espai com una construcció cultural creada per les accions dels éssers humans.⁵³⁶ En concret, s'examinen els relats que es proposaren, amb més o menys versemblança, sobre Jaume I, la conquesta i determinats edificis i zones de València. Tres seccions vertebren l'anàlisi. En la primera es resumeix la configuració del paisatge monumental després de la conquesta cristiana, tot tenint en compte la seua recepció visual i els paral·lelismes amb el model de colonització croada. La segona tracta de l'existència d'un orgull cívic basat en les construccions urbanes més emblemàtiques que anticipà la definició d'una imatge de l'urbs. I la darrera secció du a terme una aproximació al record específic de Jaume I en relació amb edificis i espais, fonamentant-se en testimonis literaris, especialment en les dues cròniques de Pere Antoni Beuter, predicador de la ciutat des del 1530.

⁵³⁶ HORTON, John; KRAFTL, Peter, 2014.

EL PAISATGE MONUMENTAL DE LA COLONITZACIÓ

En època de Jaume I, les empreses constructives al regne cristià de València obeeïren, més que a la proclamació del poder àulic o a la implantació d'un llenguatge formal importat, a la lògica del procés de colonització.⁵³⁷ Alhora que augmentaven els fluxos d'emigració de cristians i s'explotava el cos social andalusí,⁵³⁸ els colons projectaven noves plantes urbanes, fixaven unes altres xarxes de camins i aixecaven edificis o modificaven els existents sota les pautes del règim senyorial i cristià. Aquest canvi no respongué a un pla general i, a més, fou gradual; a la fi del tres-cents l'empremta islàmica a la ciutat de València encara era ben present.⁵³⁹ Tot i que el procés va ser lent, el regnat de Jaume I va esdevenir el punt de partida, l'època en què començà a fer-se palesa una nova faç de la ciutat i del regne. Com diguem, es gestà en un obert diàleg no intencionat amb el llegat andalusí –com manifestava la voluntat de Jaume I per refer els temples que encara s'assentaven sobre antigues mesquites–,⁵⁴⁰ però aquest diàleg fou efímer perquè en aquell territori prompte es va optar per una transformació urbanística i arquitectònica que suprimira la memòria del passat islàmic.⁵⁴¹

Els colons concentraren l'assentament en pobles, que eren àrees de residència fortificades i, alhora, seus administratives. El disseny d'alguns d'aquests nuclis de població es va basar, com és ben sabut, en una parcel·lació més o menys regular i ortogonal que contrastava amb l'urbanisme andalusí de camins sinuosos i atzucacs constituït a partir de la ubicació de les residències de grups familiars.⁵⁴² Aquesta nova delimitació de l'espai exigia un coneixement de la geometria que els soguejadors –

⁵³⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012, p. 674; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2011a; BARRAL I ALTET, Xavier, 2011; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2008, p. 1-71.

⁵³⁸ TORRÓ, Josep, 2006, p. 231-240.

⁵³⁹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; FURIÓ, Antoni, 2015, especialment p. 46, nota 30. Aquesta empremta era evident en altres llocs del regne. El bisbe Ramon Despont (1289-1312) es queixà al papa del fet que, en la diòcesi de València, les mesquites eren més nombroses que les esglésies. BURNS, Robert I., 1973, p. 205, nota 68.

⁵⁴⁰ El 1274 el rei exhorta els canonges d'Osca a refer la construcció de la catedral de la ciutat, encara amb aparença de mesquita. BURNS, Robert I., 1982, vol. I, p. 215, nota 157.

⁵⁴¹ Per més que les actituds cristianes cap a l'art andalusí no sempre foren negatives i hi haguera casos excepcionals de pervivència, com la mesquita de Xàtiva. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2010, p. 115-116; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2013b. Els banys de l'Almirall de la ciutat de València, obrats en el segle XIV i integrats en la pobla de Pere de Vila-Rasa, derivava del model del *hammâm* islàmic. CAMPS, Concepción; TORRÓ, Josep, 2002.

⁵⁴² ROSSELLÓ VERGER, Vicenç Maria, 1987; PASCUAL, José, 1990; GUINOT RODRÍGUEZ, Enric; MARTÍ, Javier, 2006; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012. Per la seua versatilitat, l'estructura arquitectònica més usada en l'erecció de nous edificis fou l'arc diafragma amb sostre de fusta. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000, p. 36-42.

anomenats així perquè el seu instrument de treball era la soga– aplicaren no sols en el traçat urbà, sinó també en les zones destinades al conreu. En qualsevol dels casos, es modificà l'*skyline* del territori conquerit i s'alterà el seu paisatge i l'ecologia de marjals, hortes i espais irrigats.⁵⁴³

En la xarxa de comunicacions orientada cap a les planes fèrtils i la costa –tot deixant de banda la zona de l'interior muntanyós poblat per mudèjars– s'hi configurà una ruta comercial a través de les viles de Sant Mateu, Cabanes, Vila-real, Morvedre, València, Algemesí, Montaverner, Alcoi i Xixona que dinamitzava els centres de població tot articulant el territori i fomentant l'economia regnícola.⁵⁴⁴ Per la seua part, la línia del litoral es presentava als ulls dels viatgers marítics amb una imatge definida: els portolans escrits o cartografiats de la segona meitat del segle XIII i de la primera meitat del XIV assenyalaven enclavaments portuaris on s'alçaven castells o santuaris dedicats a la Mare de Déu.⁵⁴⁵ No debades, entorn aquests santuaris hi sorgiren llegendes sobre imatges de culte –el Crucifix de València i les marededeus esculpides de Peníscola, El Puig i Cullera– que justificaven la presència del cristianisme en aquella terra.⁵⁴⁶

Dins de l'espai urbà canviant, les actuacions sobre els monuments també evidenciaren una voluntat de substitució terminant. L'adaptació inicial dels antics palaus, temples o construccions públiques islàmiques coexistí amb l'eliminació total del llegat andalusí, molt present en les antigues fàbriques religioses de la ciutat de Balansiyya, des dels oratoris privats fins als grans establiments destinats a l'oració dels musulmans. Les mesquites, després de ser consagrades, serviren per a acollir la litúrgia cristiana en els primers anys de la conquesta, però la gran majoria acabaren sent derruïdes o reformades per a usar-se com a cases o estables durant el regnat mateix de Jaume I.⁵⁴⁷ Les noves esglésies s'aixecaren *ex novo* o sobre alguns d'aquests enderrocaments dels espais d'oració dels musulmans.⁵⁴⁸ L'arquitectura de la mesquita era neutra i haguera pogut ser

⁵⁴³ La transformació del paisatge és una línia d'investigació fecunda que ací s'ha sintetitzat de manera genèrica i breu. GLICK, Thomas F., 2007; GUINOT RODRÍGUEZ, Enric, 2005; TORRÓ, Josep, 2010; TORRÓ, Josep, 2012.

⁵⁴⁴ BARCELÓ, Carme; DOMINGO PÉREZ, Concepción; TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús, 1984; SOLER, Abel, 1998.

⁵⁴⁵ ROSSELLÓ VERGER, Vicenç, 2000; PUJADES BATALLER, Ramon, 2001, p. 632-637; PUJADES BATALLER, Ramon, 2011, p. 870.

⁵⁴⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014a.

⁵⁴⁷ BURNS, Robert I., 1973, p. 202-203; BARCELÓ, Carme, 1977, vol. II, p. 185. A la ciutat de València totes les mesquites deixaren d'usar-se com a temples excepte una, la de Sant Tomàs. SANCHIS SIVERA, José, 1913, p. 21. Sobre el ritual de consagració de les mesquites a la península Ibèrica, vegeu ECHEVARRÍA, Ana, 2003, p. 57-59; CAPILLA CALVO, Susana, 2016, p. 129-138.

⁵⁴⁸ BARCELÓ, Carme, 1977, vol. II, p. 183-185.

adaptada a les noves necessitats cerimonials de la litúrgia, però prevalgué el desig de plasmar el cristianisme monumentalment des de zero, sense ambigüitats. Així doncs, la idea de la restauració del cristianisme predominà respecte de l'argument de l'estalvi econòmic o del gest triomfalista per conservar una construcció andalusina consagrada al culte cristià.⁵⁴⁹

Per mitjà d'aquesta manera de procedir s'actuà en l'erecció de la catedral de València. Encara que després de la conquesta l'antiga mesquita aljama s'habilità al culte cristià amb la consagració a Santa Maria i amb la construcció d'un altar per a celebrar la primera missa,⁵⁵⁰ l'edifici acabà derruïnt-se. L'enderrocament pogué no ser total, atès que determinades parts de la nova fàbrica s'alçarien sobre el fonament d'algun vestigi, com el del mur de l'alquibla que degué reaprofitar-se per a obrir el portal del Palau.⁵⁵¹ Amb tot, el nou temple de la comunitat començà a aixecar-se el 1262.⁵⁵² La idea de substituir l'aljama existent es concebé abans. El 1249 Jaume I ordenà derruir els edificis annexos a la catedral –aparentment encara mesquita– i prohibí construir al seu voltant.⁵⁵³ La seu quedava, així, exempta; la totalitat de la fàbrica oferia una imatge íntegra al vianant. La decisió no era casual, derivava del model urbanístic en què allò públic prevalia sobre allò privat. Formava part d'una de les pautes de colonització arquitectònica segons la qual els nous temples es construïen amb una intenció monumental, tenint en compte l'emplaçament urbà,⁵⁵⁴ com així es procedí a l'església de Santa Maria de Morella, a l'església de la Sang de Lliria,⁵⁵⁵ a l'ermita de Sant Feliu de Xàtiva o al convent de Santa Maria de la Mercè de València.⁵⁵⁶

També foren emplaçats en zones elevades els antics recintes refugi andalusins –*husun*, en singular *hisn*. Habilitats com a castells feudals, en ells hi residia un senyor junt amb una guarnició que controlava la defensa de la zona. No obstant això, o bé acabaren exercint funcions subalternes o bé directament foren abandonats amb motiu que la pobla fortificada ja complia la funció de defensa.⁵⁵⁷

⁵⁴⁹ HARRIS, Julie A., 1997, p. 160-162; KROESEN, Justin E. A., 2008, p. 128.

⁵⁵⁰ CASTELL MAIQUES, Vicente, 1996, vol. I, p. 419-420.

⁵⁵¹ TORMO, Elías, 1925, p. 6-10.

⁵⁵² Tal com indicava la inscripció d'una làpida penjada en un dels pilars exteriors de la capella de Sant Jaume. La làpida desaparegué durant la reforma neoclàssica del segle XVIII, però coneixem la seua inscripció gràcies a la còpia escrita que feu Juan Pahoner. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 5 i 318.

⁵⁵³ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 4-5, nota 1.

⁵⁵⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012, p. 676.

⁵⁵⁵ LLIBRER ESCRIG, Antoni, 2003.

⁵⁵⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2014b, p. 102.

⁵⁵⁷ BAZZANA, André; GUICHARD, Pierre, 1982; GUICHARD, Pierre, 1982; BAZZANA, André; GUICHARD, Pierre, 1983, p. 638-640; BAZZANA, André, 1996.

L'aspecte defensiu dels nuclis de població no es limitava al que tenien els castells, les muralles o les torres. Els nous temples i conjunts monàstics presentaven trets propis de fortificacions.⁵⁵⁸ Les obres del desaparegut monestir hospital de Sant Vicent de la Roqueta que començaren cap a 1240 contemplaren bastir una torre i unes defenses.⁵⁵⁹ El primer projecte del complex monumental de Santa Maria del Puig tenia un aspecte castrense.⁵⁶⁰ De la mateixa manera, el campanar de l'església del Salvador de València s'aixecà robustament a mode de talaia rectangular, com una resposta visual al vers del poeta del Sarq al-Andalus Ibn al-Abbar que lamentava la pèrdua de la seua cultura: “la crida de l'oració s'ha fet vol de campanes”.⁵⁶¹ I més enllà del cap i casal, a Borriana, al centre del que fou una gran medina islàmica, l'església es va alçar amb una capçalera emmerletada.⁵⁶²

És difícil discernir si l'aparença de fortificació responia a l'ús dels temples en cas d'un possible atac, a un tipus de llenguatge arquitectònic dirigit a qui pretenguera rebel·lar-se o a una simple característica formal comú –o a totes tres alhora. En tot cas, el percentatge de població musulmana era notable al regne de València, el més alt de la Corona d'Aragó: en els primers anys de la conquesta representaven dos terços del total i només s'invertí el resultat a mitjan segle XV.⁵⁶³ Així mateix, el perill era real no només per la seua presència notòria, sinó perquè la rebel·lió dels mudèjars encapçalada per al-Azraq al sud del regne s'estengué en etapes intermitents fins al primer any del regnat de Pere el Gran.

La colonització del paisatge urbà a través de determinades referències als trets d'una fortalesa no fou exclusiva del cap i casal –com s'ha vist– ni de l'època immediata a la conquesta. N'era característica dels nuclis de població de croats que començaven a assentar-se en una nova terra al mateix temps que organitzaven una xarxa defensiva estratègica que els protegira dels contraatacs musulmans. Als principats llatins de Terra Santa podien trobar-se referents similars. Atacada el 1188 i refeta vers la dècada del 1210, la catedral de Notre Dame de Tartús –Síria– dels templers estava bastida amb barbicanes, torres i presentava unes proporcions pesades en murs i contraforts que eren anàlogues a

⁵⁵⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012, p. 677.

⁵⁵⁹ SANCHIS SIVERA, José, 1921, p. 153-154.

⁵⁶⁰ DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, 1992.

⁵⁶¹ PIERA, Josep, 1995, p. 151-152.

⁵⁶² ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2000, p. 59; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, 2008, p. 18. Proposa una altra cronologia FUMANAL PAGÈS, Miquel Àngel, 2013.

⁵⁶³ BARCELÓ, Carme, 1984, p. 68-69.

les de l'arquitectura militar de la zona.⁵⁶⁴ No es pot certificar una relació de causa conseqüència entre determinats edificis de Terra Santa i les esglésies del regne de València ara glossades. De fet, aquests trets de la colonització arquitectònica del Llevant croat eren comuns a altres territoris de l'Europa medieval.⁵⁶⁵ No obstant això, les evidències als dos extrems de la mar Mediterrània mostren una connexió amb el que els colons feren després de les dues conquestes croades. D'una banda, com ja s'ha dit adés, la plasmació monumental de trets propis de fortaleses en esglésies fou coetània a la ubicació de nous edificis en emplaçaments dominants. D'una altra, i açò no s'ha comentat abans, el paper preponderant de les ordes militars en el procés de poblament fou similar a Terra Santa i al regne de València: per a exercir funcions defensives, alçaren les seues arquitectures a la vora de les muralles de les ciutats —el complex de Sant Joan de l'Hospital a València al costat del portal de la Xerea i la catedral de Tartús dels templers a prop del perímetre urbà emmurallat en són dos exemples— o a prop de la mar, com fou el cas del castell de Cullera a la muntanya de les Rabosses, adaptat pels hospitalers a partir del 1240.⁵⁶⁶

Aquesta tradició constructiva de les ordes militars no cessà després del regnat de Jaume I. El castell de Peníscola presentava un model d'arquitectura militar dels templers amb característiques molt semblants a edificis de Terra Santa.⁵⁶⁷ El rei Jaume II cedí l'emplaçament a l'orde el 1294 i llavors, o poc de temps després, començà a alçar-se l'estructura bàsica de la fortalesa —després ampliada i reformada en temps del papa Luna— amb el tret distintiu de l'arquitectura militar templària: l'austeritat de la pedra ben tallada per a formar murs robustos, voltes de canó apuntat i grans dovelles en les zones d'accés.⁵⁶⁸

En definitiva, durant les primeres dècades posteriors a la conquesta cristiana, la configuració del paisatge urbà concordava amb l'esperit de croada semipermanent⁵⁶⁹ en el que estigueren immersos els colons del regne de València. El projecte de colonització

⁵⁶⁴ FOLDA, Jaroslav, 2005, p. 81-82 i 181. El fet de considerar que la catedral podia funcionar realment com un recinte defensiu ho confirma la decisió del papa Climent IV per a fortificar el temple davant l'amenaça del sultà Beibars per a conquerir Tartús. FUGUET SANS, Joan, 1995, p. 54-55.

⁵⁶⁵ MARTÍNEZ SOPENA, Pascual, 2011.

⁵⁶⁶ ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2003, p. 35 i s.

⁵⁶⁷ FUGUET SANS, Joan, 1996, p. 54-58, 62 i 67. Fuguet Sans formula la hipòtesi que el castell de Peníscola pogué convertir-se en seu provisional del Temple a Occident. Quant al castell convent de Montesa, una arquitectura derivada de models implantats per l'orde militar, vegeu, CERDÀ I BALLESTER, Josep; NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos, 2017, p. 79-154.

⁵⁶⁸ DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1985, p. 95-96; JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1986, vol. II, p. 464; ZARAGOZÁ, Arturo, 2000, p. 46-49.

⁵⁶⁹ L'expressió és de BURNS, Robert I., 1967b, vol. I, p. 12-15.

arquitectònica i espacial no responia a un pla general; fou projectat per molts sectors de la societat i s'estengué més enllà del regnat de Jaume I.

IDENTITAT URBANA A TRAVÉS DE L'ARQUITECTURA

En els segles XIV i XV el canvi arquitectònic esdevingué una realitat quotidiana per als qui vivien aquell escenari dia a dia. A la ciutat de València, el Consell municipal fou la institució que estigué al capdavant d'aquesta transformació física de l'espai en què el concepte de “bellesa” –referit a la qualitat de bell, però també a la funcionalitat apta de la construcció– esdevenia un antònim als trets de l'urbanisme andalusí.⁵⁷⁰ També el Consell de la ciutat va destinar capital al dilatat projecte de reconstrucció del recinte emmurallat que abastà tot el tres-cents,⁵⁷¹ a la reforma d'esglésies parroquials i de complexos monàstics⁵⁷², a la promoció de noves fàbriques –com la de Sant Joan del Mercat, els ponts o les drassanes– i a la remodelació del marc circumdant de construccions com els portals de la ciutat i les seus del Consolat de Mar i la Llotja.⁵⁷³ La implicació destacada l'òrgan executiu municipal es produïa en un moment en què el paisatge urbà passava de ser colonial a tenir un caràcter propi –amb “crestianes maneres”, deia el frare Francesc Eiximenis–, constituint-se en una imatge definida que connectava amb la identitat de la societat civil.⁵⁷⁴

Així es dedueix de les afirmacions que els consellers feien en el marc de discussions sobre aquestes empreses constructives. Les obres en temples i convents eren motiu d'orgull cívic segons es dedueix d'expressions com “a honor e servei de la dita ciutat”.⁵⁷⁵ Les decisions que es prenien havien de tenir en compte que la imatge opulent de l'urbs no podia ser perjudicada, com ocorregué en el rebuig inicial de la proposta d'obrir el carrer del Trench: “si lo dit pas o carrer nou era ubert e fet, aminuaria molt al dit passatge

⁵⁷⁰ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991.

⁵⁷¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007c.

⁵⁷² El Consell feu una aportació econòmica a la reforma de l'església de Sant Jordi el 1370 per la devoció que la ciutat professava al sant cavaller. RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 139. També a la reparació del convent de Sant Joan de l'Hospital, LLORCA, Fernando, 1930, p. 41-42. I del claustre del convent de Sant Francesc. SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 76.

⁵⁷³ SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 76.

⁵⁷⁴ Gran part d'aquest paràgraf sintetitza les idees dels articles de SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991; FALOMIR FAUS, Miguel, 1991. La cita d'Eiximenis en EIXIMENIS, Francesc, 1983, p. 293. Desenvolupa la qüestió de la identitat urbana a València amb referències a l'àmbit artístic en la seua totalitat, SERRA DESFILIS, Amadeo, 1995.

⁵⁷⁵ Citat en SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 76.

de Porta Nova e Lotja e tolria la dita bellea e fama d'aquell e de la ciutat desús dita".⁵⁷⁶ I no sols el Consell n'era conscient, la Monarquia i l'Església sabien que l'arquitectura constituïa una part de la identitat urbana. En la resposta al permís de llicència per a l'erecció del campanar de la catedral –el Micalet– que el bisbe Jaume d'Aragó sol·licità a Pere el Cerimoniós, el rei deixava clar que l'obra es feia "*pro necessitate et decore dicte ecclesie et pro dicte civitatis honore*".⁵⁷⁷ Una vegada més, l'honor de la ciutat es posava en joc. I és que la catedral era el centre de la comunitat, on s'hi congregaven els fidels durant la litúrgia i les grans solemnitats; i les noves esglésies parroquials, a més d'acollir els feligresos durant la missa, exerciren una funció cabdal en l'ordenació de la societat perquè encapçalaven els districtes administratius de la ciutat, els quals rebien el mateix nom de la seua advocació.

La dissertació de Francesc Eiximenis en el *Regiment de la cosa pública* sobre el concepte de magnificència ofereix algunes claus d'interpretació d'aquests i d'altres edificis distingits per a la comunitat. El fet de sufragar-los i la voluntat de no vacillar a l'hora de gastar-se diners en la seua construcció eren actituds que el frare franciscà posava en relleu:

“Ne basta als grans senyors ésser liberals, mas encara lur liberalitat se deu estendre a magnificència, qui és virtut faent l'om inclinat a fer grans obres sens tot vici, ço és, sens que no sia pauruch ne dupτός en despendre, ne d'altra part no sia dissipador ne consumidor de ço del seu, mas fa l'om despenent alegrament grans peccúnies prestament, sens dilació, ab prudència, prevident si a la obra aquella és bastant son tresor. E ensenya lo philòsof [Aristòtil], *in quarto Ethicorum* [l'Ètica a Nicòmac], que aytals obres altes, qui pertanyen al príncep magnífic, són en diverses espècies: la primera és envers Déu, axí com és fer monestirs e esgleyes e ornament d'aquelles, e espitals, axí com ja damunt és dit [...]. La quarta és fer grans obres envers si mateix, axí com és aver notables cases e notablement ordenades, axí en hedificis com en gran regiment, e en reebre persones notables altament”.

En el mateix fragment, Eiximenis, qui dedicà el tractat als jurats de València, explica les qualitats notables d'aquests monuments urbans: alts, bells i fets amb la diligència que requereix el seu projecte:

“E notes ací alguns grans doctors que lo príncep magnífic principalment deu attendre a la obra que atén a fer, que sia alta e bella e nobla e feta excel·lentment, que no a la peccúnia quanta serà, e que deu aver sobre ella gran estudi, pus que sap y és bastant e poderós”.⁵⁷⁸

Sota aquestes condicions s'adquiria magnificència, una virtut que en l'edat mitjana podia adjectivar-se i acoblar-se a mode de títol honorífic en les aposicions explicatives d'individus distingits. En aquest cas, la reputació de l'home depenia de les

⁵⁷⁶ De nou, SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 78.

⁵⁷⁷ Citat en SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 91.

⁵⁷⁸ EIXIMENIS, Francesc, 2009, cap. DCXLVIII.

característiques d'unes fàbriques sacres o profanes i, en tot cas, excepcionals per al vianant.

Creiem que aquesta proclamació de l'honor de la ciutat a través dels monuments no sols es pot constatar en els testimonis escrits. Les manifestacions figuratives també en donen compte. A la fi del quatre-cents, pintures, gravats i escultures començaren a fixar una fisonomia de la ciutat amb elements urbans reconeixibles.⁵⁷⁹ En l'entalladura de l'edició del 1499 del *Regiment de la cosa pública*, les torres de Serrans, com a portal emblemàtic, flanquegen els jurats de València, el frare Francesc Eiximenis, l'àngel custodi i dos macers.⁵⁸⁰ I la torre del Micalet sobresurt respecte de l'horitzó de cases que s'entreveuen per la porta de l'estança en la taula de sant Joan del retaule de l'antic hospital, atribuïda a Joan Reixac i conservada al dipòsit del Museu de Belles Arts de València [fig. 90].⁵⁸¹ Però l'obra més eloqüent en aquest sentit és l'entalladura estampada en un plec de cordell que conserva la Hispanic Society i que es pot datar a la fi del segle XV o a l'inici del XVI. Mostra una vista de València que sintetitza la capacitat del mitjà bidimensional per a representar els monuments significatius de l'urbs [fig. 91].⁵⁸² Ací, l'artista –o el client– seleccionà unes construccions en les que recaïa el pes del reconeixement del conjunt: la muralla amb portals, les esglésies, algunes residències i la catedral. Entre els portals que se succeeixen potser sense seguir la distribució real, es poden observar els de Quart o el Nou, el de Serrans i potser el de la Trinitat. Els edificis intramurs que sobresurten en altura corresponen amb els campanars i els murs laterals amb contraforts d'algunes esglésies, així com el cimbori i el Micalet de la catedral, al centre de la composició.⁵⁸³ Una selecció d'edificis similar, incloent el complex de Sant Vicent de la Roqueta, es va fer en la vista de la ciutat del foli 54v de la *Primera parte de la Corónica general de toda España, y especialmente del Reino de Valencia*, un gravat publicat en les edicions de 1546, 1563 i 1604 [fig. 92].⁵⁸⁴

Les construccions representades en aquestes obres eren les que impactaven a l'espectador per la seua bellesa monumental i per emergir de manera imponent en el paisatge urbà. Cal no oblidar que, com a elements eloqüents de l'urbanisme, tenien un

⁵⁷⁹ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2015b; NUTI, Lucia, 2010; MARÍAS, Fernando, 2000, p. 31.

⁵⁸⁰ CISNEROS ALVÁREZ, Pablo, 2012, p. 104-106.

⁵⁸¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José, 2001, p. 214-215.

⁵⁸² Alejandro Llinars Planells ens feu sabedors de l'existència d'aquesta entalladura que ell donarà a conèixer en la seua tesi doctoral a través d'una referència al contingut del llibre imprès, un plec de cordell publicat a Valladolid a l'any 1666. El disseny de l'entalladura té unes mesures de 4 cm x 10,5 cm.

⁵⁸³ Agraïsc al col·leccionista Mariano Moret els seus consells sobre el mode d'interpretar l'entalladura.

⁵⁸⁴ CISNEROS ALVÁREZ, Pablo, 2019, p. 84.

paper fonamental en les solemnitats i els espectacles cívics. Les portes de Serrans eren l'escenari per excel·lència de les recepcions urbanes dels reis.⁵⁸⁵ I, durant la vespra de la festa del 9 d'Octubre, en el Micalet –de 51 metres d'alçària fins a l'últim cos de l'octògon– i en el cimbori de la catedral es projectava llum a través de les finestres, es tocaven tambors, es feien fogueres i es llançaven trons des de les terrasses.⁵⁸⁶ En suma, els costums associats a aquestes arquitectures, les declaracions de les institucions de govern sobre les construccions i les vistes artístiques de València delataven un sentiment d'identitat en relació amb el paisatge urbà.

L'arquitectura entesa com a motiu identitari i plasmada en un disseny bidimensional no és particular d'aquesta època. El fenomen existí amb anterioritat amb uns paràmetres representatius diferents. L'escut antic de la ciutat, símbol del municipi fins al 1377 juntament amb la insígnia dels pals de gules en camper d'or, identificava l'urbs amb una doble muralla i una torre que s'alçaven sobre l'aigua, tal com mostren els únics testimonis materials conservats: el segell de l'Arxiu de la Catedral penjant d'un pergami datat el 27 de maig del 1312 i l'emblema de l'intradós del brancal dret del portal dels Apòstols [fig. 93].⁵⁸⁷ La torre que sobresurt per sobre de la silueta de les muralles no sabem si era o no una referència al cimbori de la seu –que hi existí abans del projectat el 1381.⁵⁸⁸ Fora com fora, les referències visuals són sinècdokes. L'al·lusió a la ciutat es feia mitjançant elements genèrics que no mimetitzaven la realitat, i això no dificultava el fet que els individus de la societat identificaren la ciutat de València a través d'eixa representació.⁵⁸⁹ El context del mitjà determinava el reconeixement: el segell era l'empremta que donava autenticitat als documents expedits pels òrgans de govern municipals –com així ho certifica la inscripció circumdant *Sigillum Curie et Concilii Valencie*– i l'emblema del portal dels Apòstols destacava, dins del programa iconogràfic elaborat sota l'aprovació del bisbe Ramón Gastó, que el municipi contribuïa a l'embelliment urbà.⁵⁹⁰

Tant en el segle XIV com en el XV, els edificis magnífics de la ciutat de València eren sentits com a propis per part de la societat. Les imatges i els acords sobre la construcció de les seues fàbriques ho corroboren, però, en última instància, allò que ho

⁵⁸⁵ ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo, 2007; CÁRCEL ORTÍ, Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013.

⁵⁸⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 106-107.

⁵⁸⁷ Sobre l'escut antic de la ciutat, TEIXIDOR, 1895, vol. I, p. 136-137 i 432-435; VIVES Y LIERN, Vicente, 1900, p. 36-40; IVARS CARDONA, Andreu, 1926, p. 39-40.

⁵⁸⁸ I renovat per Martí Llobet almenys fins al 1432. SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 195-196.

⁵⁸⁹ Els estudis de Bedos-Rezak aporten llum en aquest sentit. BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam, 2000, p. 1491 i s.

⁵⁹⁰ RODRIGO LIZONDO, Mateu, 2013, p. 23.

confirma és el fet que les arquitectures formaven part del dia a dia de la comunitat i eren especialment viscudes en actes i solemnitats, com les assemblees de corts, el ritus de nomenament de càrrecs municipals, les entrades reials o les festes processionals.⁵⁹¹ A partir d'aquesta dimensió de l'arquitectura, caldria preguntar-se quina era la narrativa històrica atribuïda al paisatge urbà i si se'n retrotraïa a l'època de la conquesta de Jaume I.

PERE ANTONI BEUTER I L'ARQUEOLOGIA LITERÀRIA DE LA CONQUESTA

D'entrada, a Jaume I se li atribuïa l'erecció d'esglésies o la consagració de mesquites no sols en el regne de València, sinó també en altres territoris que el rei va conquerir. El cavaller català Pere Tomic, en la seua obra *Històries e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya* (1438), ho resumia amb l'expressió “cresqué sos regnes e terres a la fe crestiana mil dos-centes sglésies”.⁵⁹² Aquest tipus de record persistí amb el desproporcionat nombre de temples. L'*Aureum opus* (1515), el recull de privilegis de la ciutat i del regne de València compilats per Lluís Alanyà, indica una quantitat desorbitada sota la il·lustració de Jaume I a cavall: “[A les Illes Balears, València i Múrcia] *duobus ibidem edicularum milibus quas sarraceni mezquitas appellant in ecclesias catholice venerationis conversis et cristiano nomini restitutis*”.⁵⁹³ I Francisco del Vayo, en la *Historia de Xèrica* (1576), continua exagerant la quantitat: “ *fueron consagradas onze mil y más yglesias*”. A pesar de la data tan avançada respecte de la cronologia fixada en aquesta dissertació, l'afirmació de del Vayo, notari en la seua joventut, presbíter i síndic de la vila de Xèrica, es pot ajustar al marc d'estudi perquè sembla recollir una tradició escrita precedent:

“*Fue este negocio tan común, en este reyno y otros, de consagrar las mezquitas –en tiempos de la conquista– en yglesias, que no hay ni se halla otro más común; como ello se lee en las historias y conquista d'este reyno, que fueron consagradas onze mil y más yglesias, de mezquitas que eran, en la ciudad de Valencia, Mallorca, Murçia, como en sus reynos que conquistó el ínclito señor rey don Jayme; algunas de las quales oy día, como es la yglesia mayor de la Seu de Xàtiva, y otras, parescen proprias en la obra mezquitas, sin yamás los chathólicos haver derribado la dicha obra, o la más parte d'ella, por paresçerles bien o tener un entretenimiento*”.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2020, p. 362-365; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, 2014, p. 364-365.

⁵⁹² TOMIC, Pere, 2009, cap. XXXVIII, p. 236.

⁵⁹³ BVNP, XVI/ 195, 1515, fol. 6v. De la il·lustració parlarem en el capítol corresponent.

⁵⁹⁴ DEL VAYO, Francisco, 1986, p. 302. Les dades biogràfiques estan recopilades en les p. 27-37.

En efecte, amb anterioritat, Pere Antoni Beuter, professor de l'Estudi General de València i predicador de la ciutat des del 1530, s'havia fet ressò d'aquesta relació, per exemple en la *Primera part de la història de València que trata de les Antiquitats de Spanya y fundació de València*, publicada el 1538 i traduïda al castellà i ampliada el 1546: “expiat les contaminacions de la secta mahomètica y benehides algunes mesquites y restituïdes en sglésies”.⁵⁹⁵ El 1551 Beuter acabà d'escriure la seua segona crònica, la *Segunda parte de la Corónica general de España, y especialmente de Aragón, Cataluña y Valencia*. En aquest darrer volum fou més específic en descriure les intencions del rei, tractant-lo com a protagonista del seu relat: “*Entendió luego después el rey en las yglesias que se habían de edificar de nuevo, o bendezir, expiando las mezquitas do se hiziera la çala*”.⁵⁹⁶ En concret, al monarca es deu, segons el predicador, l'ordre de beneir les esglésies de Sant Jordi, Sant Andreu, Sant Esteve –on s'hi tenia constància del pas del Cid–, Sant Antoni i Santa Caterina.⁵⁹⁷

Front a la preservació –sancionada per del Vayo– de les fàbriques de les mesquites després de ser consagrades, Beuter conta que l'actitud de Jaume I va ser categòrica respecte del llegat islàmic: el rei mateix destruï l'antiga mesquita aljama de València i participà en la construcció de la nova catedral. L'escena és recreada com un espectacle que es visqué amb emoció:

“[...] *ayuntados muchos maestros de casas con sus instrumentos para derribar, vino el rey en processión hasta la yglesia mayor, que estava como la hallara labrada a la morisca, y tomado un pico en la mano, hecha primeramente oración a Dios, dio el primer golpe para derribar aquellas paredes, y trabajó por su persona el rey santo en aquella erección de yglesia. El rey dio el primer golpe para derribar lo que fuera mezquita, y después el obispo puso la primera piedra en lo que se había de ser yglesia. Estos son los reyes de quien Dios se sirvió, y assí les favorecía, que acabavan cosas tan arduas, que se pensarían agora mucho de emprender. Súbitamente fueron las paredes en tierra por la multitud de los que derribavan, llorando de alegría por lo que habían visto hazer al rey. Diéronse priessa después en labrarla, y diole el rey inmunidad*”.⁵⁹⁸

No sabem en quina tradició es va basar l'autor, atès que cap testimoni conservat assegura que el monarca participara personalment en l'enderrocament de la mesquita o en la construcció de la catedral.⁵⁹⁹ En qualsevol cas, l'escena és colpidora. Els valors cristians del rei són tals que el Conqueridor destrueix ell mateix un símbol de la societat

⁵⁹⁵ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, pròleg, fol. 1v.

⁵⁹⁶ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XL, p. 219.

⁵⁹⁷ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XL, p. 219.

⁵⁹⁸ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XLI, p. 229. Segons l'autor, el rei, per atiar els ànims dels nobles indecisos en la conquesta, va dir-los que l'objectiu final era el fet d'escoltar missa en la mesquita de València. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. CCCII, p. 187.

⁵⁹⁹ Dels llibres que Beuter tenia a la seua biblioteca en parla ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2010, sense paginar.

musulmana. Tot seguit, mamprenqué l'erecció de la catedral, un fet que Beuter fa concordar amb la inscripció de la làpida de la catedral que dona compte de l'inici de les obres de la fàbrica sota el bisbat d'Andreu d'Albalat, el 1262.⁶⁰⁰ En última instància, la construcció immediata de la seu esdevenia una conducta atribuïda al monarca que el narrador usa per alligonar els seus correligionaris: “*que acabavan cosas tan arduas, que se pensarían agora mucho de emprender*”.

Beuter li atribueix a Jaume I més tasques relacionades amb el paisatge urbà. Per exemple, el rei dugué a terme una labor cabdal en la planificació urbanística de la ciutat: va determinar el lloc on s'havien de construir les seus del Consell i de l'administració judicial, va decidir que hi haguera una plaça pública per a l'oficial encarregat de contrastar els pesos i mesures i va establir l'espai per al mercat, fins i tot manant l'obertura d'un nou carrer.⁶⁰¹

Dos anys abans de la conquesta de la ciutat, el 1236, Jaume I volia atacar el castell del Puig perquè, si l'ocupava, els cristians controlarien una zona estratègica per a dur a terme una guerra de desgast, desproveint de matèries la medina de Balansiyya abans de posar-li setge. El governador musulmà se n'assabentà i ordenà destruir el castell. És per això que, abans de marxar cap al Puig, el rei feu preparar tapieres –parells de fustes que s'usaven com a motle per a aixecar murs de tàpia.⁶⁰² Fins aquest punt, el relat del *Llibre dels feits* concorda amb la crònica de Beuter, però, la continuació de la narració és una invenció del cronista i predicador de la ciutat. Quan el rei arriba al Puig i comprova que totes les estructures arquitectòniques estaven destruïdes, començà a distribuir els treballs de la nova erecció del castell: “*Los unos entendían en hazer sitio para los fundamentos, los otros profundavan los fossos, otros tomavan aquella tierra que sacavan, y purgándola, la aparejavan para hinchir lo que havia de ser lleno de las casas que hazían [...]*”. I el repartiment i execució de les feines eren equiparables a la construcció de l'antiga ciutat de Cartago per part de la reina Dido: “*No parecía sinó un breve traslado de aquel gran exercicio que cuenta Virgilio de la fábrica de la gran Carthago quando la labró la reyna Dido*”.⁶⁰³ En darrer lloc, el rei ordenà fer una calçada des del castell fins a la mar i,

⁶⁰⁰ SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 5 i 318.

⁶⁰¹ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XLI, p. 227-228. L'obertura del carrer del Trenc per a facilitar el trànsit de gent intramurs que volguera anar al mercat no fou proposada per Jaume I. El 1382 encara no estava feta. SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 78. És possible que s'estiga referint a la porta Nova, oberta per ordre de Jaume I el 1253 entre les portes de la Caldereria i de la Boatella. RODRIGO PERTEGÁS, José, 1925, p. 318.

⁶⁰² JAUME I, 2010, cap. CLXIX, p. 266; BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXI, p. 176-177.

⁶⁰³ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXI, p. 178; GRIMAL, Pierre, 1989, p. 137.

ací, el narrador torna a retrotraure's a l'antiguitat clàssica com una època cultural on Jaume I podia emmirallar-se: “*hallamos en verdad que el principal cuydado que los romanos tenían después de tenir orden sus pueblos subyectos era adobar los caminos*”.⁶⁰⁴

El record individualitzat i insistent que el cronista planteja de Jaume I s'originava a partir de l'autobiografia del rei, però es consolidava amb certes invencions del cronista. Beuter tenia i feu servir les quatre grans cròniques i una edició del *Llibre dels feits* que derivava del model de l'*Aureum opus*, on s'hi recullen la història de la conquesta i el conjunt de privilegis que el monarca atorgà a la ciutat.⁶⁰⁵ Al mateix temps, els seus arguments pogueren estar influenciats per una tradició oral. Fora com fora, en el pròleg de la *Primera part de la història de València* l'autor reconeix que hagué de completar la narració de la conquesta i aquesta reelaboració no es fonamentà exclusivament en les fonts textuais que cita al llarg de l'obra, com les cròniques de Pere Tomic, Desclot, Muntaner o del Cerimoniós: “*trobí·l en alguns passos que demanava més plena informació y en altres benigna intel·ligència*”.⁶⁰⁶

Donada la repercussió dels sermons de la conquesta que es pronunciaven a la catedral dues vegades a l'any –en el 9 d'Octubre i en Sant Jordi–, s'ha d'atorgar una especial rellevància als escrits de Beuter perquè és molt probable que es fonamentaren, o almenys complementaren, les idees que el predicador relatà en aquelles prèdiques, i sobretot en la del 9 d'octubre de 1538. El contingut d'aquest sermó el coneixem *grosso modo*: “*dix los qui primer poblaren la insigne ciutat de València y après dix tota la història de la conquista de València*”.⁶⁰⁷ La narració fou transcendent pel fet de recitar-se en la commemoració dels tercer centenari de la capitulació de la ciutat, un esdeveniment al que assistí Ferran d'Aragó, el duc de Calàbria, i que fou solemnitzat durant dos dies, el 9 i el 10 d'octubre.⁶⁰⁸

Així, almenys una part de l'abast del testimoni de Beuter no se circumscrigué als lectors de les cròniques. La difusió d'aquell record específic de Jaume I aplegà al públic

⁶⁰⁴ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. CCCI, p. 178. Les equiparacions coincideixen amb la consciència d'una narrativa històrica fixa on determinats monuments eren una mostra de la fundació romana de València. PLA BALLESTER, Enrique, 1962; ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2013, p. 64-65; ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2018, p. 168. En aquest sentit, l'autor defèn que al Puig hi havia un temple cristià des dels temps de l'emperador Constantí. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, cap. XIII, fol. 51r. I la catedral de València “*fuera en tiempo de gentiles templo de Diana, que era la Luna, como las tierras vezinas adoravan este ídolo Morvedro, llamado entonces Sagunto, y Dianio (que por Diana se dixo Dianio) que es agora llamada Denia*”. BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XL, p. 216-217.

⁶⁰⁵ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2010, sense paginar.

⁶⁰⁶ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, pròleg, fol. 1v.

⁶⁰⁷ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA BIERA, Josep, 2019, p. 360.

⁶⁰⁸ MARTÍ MESTRE, Joaquim, 1994, p. 149-151; ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2019, p. 359-361; SANCHIS FRANCÉS, Raül, 2020, p. 250-251; SÒRIA, Jeroni, 1960, p. 189-190.

comú de la ciutat de València. En conseqüència, la projecció mnemònica de la fàbrica de la catedral –en clara oposició a la memòria del passat islàmic– i de les esglésies parroquials estava encaminada a associar-se a la figura del rei. I no sols en aquests monuments. El cronista feu arqueologia literària de la conquesta. Basant-se en el *Llibre dels feits*, identificava i descrivia elements de l’urbanisme de la ciutat que encara hi romanien per a relacionar-los als espais del setge de València. L’episodi en què les tropes cristianes arribaren a Russafa i veieren a l’exèrcit de Zayyan més enllà dels horts on hi havia uns musulmans és il·lustratiu:

*“El rey también viendo el poder grande de los moros, recogió toda su gente de pie en la plaza, toda en una mota, do están hoy las heras tapiadas, y puso en la delantera los almogávares, los cavallos armados estavan a los dos lados de la infantería, y assí se estuvieron mirando los unos a los otros. Érase puesto el rey en un alterico de un roquedo que se haze en la plaza, a la parte del norte, do está agora una cruz de piedra alta. El maestre del Hospital con todos los caballeros de las religiones estava a la parte de la yglesia que agora está [...]. El rey quiso ver a do estavan. Y por aquel Portillo de Ruçafa, que se ve Valencia, vio a Zaén con toda su gente”.*⁶⁰⁹

Amb motiu de la successió d’escaramusses, determinades parts de la muralla i els seus portals foren susceptibles de ser descrits en el marc d’aquest procés d’evocació. En l’episodi de la captura del portal de la Xerea –*bab al-Xari’a*– Beuter explica l’origen del topònim que es mantingué en època cristiana: “*era una casa de oración, con una fortaleza de cerca, que tomava algunas casas, y era a manera de un arraval, delante de la puerta de la ciudad, que por aquella casa se dezia de la Xarea. Era el lugar do agora se dize los Santetes, o Santezicos*”. Recorda que allà van morir quinze cabdills musulmans i que aquell fou el portal pel qual isqueren els indígenes una vegada capitulà la ciutat.⁶¹⁰

En un punt de la muralla a prop del portal de la Boatella encara es podia observar una esquerdada que un grup de soldats havia obert en arribar a la barbacana: “*la quiebra del muro se parece aún en la calle, que por ello se dixo del Trebuquete, y agora se dize la Morera, por estar allí plantado este árbol enfrente de una abertura que en el muro se hizo quando fue de christianos la ciudad*”.⁶¹¹ En el portal mateix tingué lloc un combat que acabà amb l’incendi de la torre on els defensors, que no acceptaren la clemència de Jaume I, foren cremats vius.⁶¹² És per això que la Boatella arribà a anomenar-se la porta cremada en temps dels cristians.⁶¹³ Segons Beuter, el nom Boatella fou un vocable que

⁶⁰⁹ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXVI, p. 201; JAUME I, 2010, cap. CCLVIII.

⁶¹⁰ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXVI i XXXVIII, p. 205 i 215; JAUME I, 2010, cap. CCLXV. El *Llibre dels feits* no recull la mort dels cabdills.

⁶¹¹ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXVI, p. 204; JAUME I, 2010, cap. CCLXII.

⁶¹² BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXVI, p. 207; JAUME I, 2010, cap. CCLXVIII.

⁶¹³ RODRIGO PERTEGÁS, José, 1925, p. 556.

els musulmans elegiren per a corrompre l'origen romà del portal des d'on fou arrastrat el cos martiritzat de sant Vicent:

“A la Boatella, dons, havia un portal en temps de romans y deyas la porta de Chúquer perquè mirava devés Chúquer [...]. Après, per lo martyri del martre ínclit sant Vicent, que per aquell portal fon rosegat a la Roqueta y feu deu miracles per ell, essent pacíficament los christians senyors de la ciutat, nomenaren lo portal del sant. Y, venint los moros a fer senyors de la terra, mudaren li lo nom y digueren li ‘*Veyt allà*’ que vol dir casa de Déu, y restà lo nom corromput y dix-se Botalla o Boatella y poria ser que junt ab lo portal o en lo mateix portal y hagués alguna mezquita”.⁶¹⁴

No és fàcil conjecturar d'on va traure la informació que el portal de la Boatella havia rebut l'advocació de Sant Vicent.⁶¹⁵ Basat o no en un testimoni fefaent, l'argument de la restauració del cristianisme a través del culte al sant martiritzat en època romana fou important per a Jaume I i per a la nova comunitat de colons que s'assentà en el dos-cents.⁶¹⁶ Beuter ho remarcava assíduament en les seues cròniques. El rei va ordenar la construcció d'una capella on suposadament fou llançat el cos de sant Vicent,⁶¹⁷ així com la d'un monestir i un hospital on fou sepultat. Des del punt de vista del predicador, el rei també feu penjar la bandera de Jaume I, els quatre pals de gules en camper d'or, en la volta de l'altar major de l'església del dit monestir, “*do estuvo casi trecientos años*”.⁶¹⁸ I, per a recordar on estigué pres sant Vicent, el monarca ordenà empedrar, amb lloses blaves, la meitat del carrer que va des de la càrcer de Sant Vicent fins a la plaça de Santa Tecla. Les pedres d'aquest camí acolorit encara podien veure's a la València de la primera meitat del cinc-cents.⁶¹⁹

* * *

JAUME I I LA PROJECCIÓ MNEMÒNICA DEL PAISATGE URBÀ

L'humanista Alonso de Proaza publicà el 1505, a la impremta de Lleonard Hutz, l'*Oratio luculenta de laudibus Valentiae*, el discurs íntegre que pronuncià quan accedí a la càtedra de Retòrica d l'Estudi General de València. L'obra és una corografia: una crònica i, al mateix temps, una lloança de la ciutat on es tracten diversos temes distribuïts en sis seccions: la fundació romana, la situació i el clima, la fertilitat de la terra,

⁶¹⁴ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. I, cap. XX, fols. 69r-69v.

⁶¹⁵ Manuel Carboneres no diu res en aquest sentit, ni tampoc José Rodrigo Pertegás.

⁶¹⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, p. 306-310.

⁶¹⁷ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XL, p. 219; SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993, p. 57, nota 17.

⁶¹⁸ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XXXIX, p. 215. Abans hissada en la torre d'Alibufat-Muley –després anomenada del Temple– com a símbol de la capitulació de la medina.

⁶¹⁹ BEUTER, Pere Antoni, 1995, vol. II, cap. XLI, p. 229-230.

l'urbanisme i les construccions públiques, la rellevància de l'urbs dins de la península Ibèrica i els governadors més distingits.⁶²⁰ Compartia amb les posteriors cròniques de Beuter el fet que pensar la història de la ciutat suposava, també, assenyalar les construccions més emblemàtiques que es conservaven. En la quarta part, entre els elements urbans destacables –muralls, monestirs, convents, la Universitat, carrers i places–, subratlla l'erecció i consagració de la catedral de Santa Maria per part de Jaume I: “*Postea, a cristianissimo rege Jacobo divae Dei genitrici Mariae sacrata*”.⁶²¹ Un fragment de la memòria sobre els monuments de la ciutat estava reservat per al rei conqueridor.

La cita de Proaza és producte d'un temps i d'un tipus específic de fer literatura, però s'emmarca dins de la concepció de l'arquitectura com a motiu d'identitat civil. Aquest procés abasta tota l'edat mitjana i pot dividir-se en dues fases. La primera és l'antecedent: la configuració, durant les dècades posteriors a la conquesta cristiana, d'un nou paisatge monumental diferent a l'islàmic per la forma, l'emplaçament i la recepció visual dels edificis. La segona correspon amb la gestació i desenvolupament de la imatge de la ciutat, amb el fet de sentir l'arquitectura de l'urbs com a pròpia gràcies a la intervenció del Consell en reformes urbanístiques i en l'aixecament de noves fàbriques. El canvi en el paisatge urbà s'havia consolidat a la fi del quatre-cents i a l'inici del cinc-cents; d'ell en donaven compte no solament els testimonis de Proaza, Beuter i els viatgers estrangers – com Nikolaus von Popplaw, Antoine de Lalaing, Fadrique Enríquez de Ribera o Hieronymus Münzer–,⁶²² sinó també els gravats i les pintures en què es representaven elements urbans reconeixibles per a definir la imatge de València.

Jaume I formava part d'aquesta imatge consolidada de la ciutat. L'arquitectura posseïa una projecció mnemònica associada al rei. Primer, perquè els episodis de la conquesta que el rei protagonitzà eren reviscuts míticament en els suposats espais en què succeïren. I segon perquè predominà el seu record com a responsable de l'alçament d'un gran nombre d'esglésies, tot i que en qualitat d'estereotip poc concordant amb els fets històrics. La retòrica d'aquesta rememoració derivava, en gran part, del sentiment de neguit que

⁶²⁰ MCPHEETERS, Dean William, 1961, p. 137-151; RUIZ VILA, José Manuel, 2012. Eiximenis ja proposava una corografia en el seu Crestià. EIXIMENIS, Francesc, 1983, p. 295-301.

⁶²¹ BHUV, ms. 972, 1505, fol. 11v.

⁶²² ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2009, p. 47-52; FALOMIR FAUS, Miguel, 1991, p. 128.

produïa l'arquitectura islàmica, destruïda pel monarca mateix, però encara present de manera excepcional en determinades parts de la ciutat i del regne.⁶²³

⁶²³ Com la mesquita de Xàtiva, no destruïda fins al 1596. Quant a l'actitud de desassossec cap al llegat islàmic, són coneguts els testimonis del Consell de València: “Com aquesta ciutat fo edificada per moros a lur costum, estreta e mesquina”; i el de Francesc Eiximenis: “car com la ciutat sia encara quasi morisca, [...] per tal vos cové vetlar [...] en guisa que per tot hi apareisca ésser lo cristià regiment e les crestianes maneres”. Cfr. SERRA DESFILIS, Amadeo, 1991, p. 75; EIXIMENIS, Francesc, 1983, p. 293.

Conclusions

És plausible que els habitants que poblaren la ciutat de València després del 1238 tingueren ben present la conquesta de Jaume I durant les primeres dècades de configuració institucional del nou regne.⁶²⁴ En el dos-cents, però, la difusió sistemàtica de la memòria històrica havia estat circumscrita a l'esfera reial⁶²⁵ i, a més, més enllà del *Llibre dels feits*, el rei no havia dut a terme una labor propagandística de la seua figura, tampoc a través de l'art.⁶²⁶ El punt d'inflexió en la història del record de Jaume I a la ciutat de València fou la festa del 9 d'Octubre de 1338. El record del rei traspassà el llindar de la cort i s'infiltrà en la ciutat.⁶²⁷ La primera celebració de l'efemèride inaugurà un costum que constituí l'eix vertebrador de la memòria del monarca al llarg de la baixa edat mitjana per la seua repetició anual, per la vinculació de les imatges de la processó a l'època de la conquesta i, sobretot, per ser un acte cívic dirigit a tot l'espectre social.

Des d'aleshores i fins al 1538 –i més enllà– el record de Jaume I es va renovar d'una manera emfàtica i sense interrupcions. De fet, el buit historiogràfic sobre Jaume I en el segle XV no concorda amb la vigència de la seua memòria.⁶²⁸ Algunes expressions

⁶²⁴ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 19.

⁶²⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2010.

⁶²⁶ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2011a.

⁶²⁷ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2011, p. 446-449.

⁶²⁸ BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, 2009, p. 42-43.

eloqüents associades a la seua figura eren significatives: “lo immortal rey en Jacme” o el rei “de inmemorial memòria”.⁶²⁹ El record constant es corroborava per l’elevat nombre de testimonis escrits,⁶³⁰ però també per la gran varietat de fets i estratègies visuals. La imatge fou un agent en la reiteració de l’aura de la memòria del rei. Mentre les cròniques estaven a l’abast d’uns pocs i la documentació administrativa es destinava a un context restringit, les cerimònies, l’arquitectura i determinats objectes i pintures apel·laven a la societat en espais públics o semipúblics de la ciutat, com la catedral, l’església de Sant Jordi, la casa confraternal de Sant Jaume, el monestir de Sant Vicent de la Roqueta o els mateixos carrers de l’urbs. Front a l’absència de textos sobre el rei que aplegaren al conjunt de la comunitat –els que hi havia eren parafrasejats pels predicadors–, l’exaltació heroica per mitjà de les arts de la visualitat formava part de la quotidianitat de molts grups socials.

Algunes representacions de Jaume I que hui dia veiem en museus, desposseïdes de la seua ubicació original, transmetien, en el temps i l’espai en què inicialment foren concebudes, un sentit simbòlic més dens. La configuració de la imatge del monarca en l’exercici mnemònic depenia de la diversitat dels paràmetres d’aprehensió. Un dels mecanismes que condicionava el procés primigeni de visualització d’aquestes representacions fou l’acte performatiu. Les celebracions litúrgiques condicionaven tant la contemplació de la batalla del Puig del retaule del Centenar de la Ploma a l’església de Sant Jordi, com l’observació de les suposades armes del rei a la capella major de la catedral. Uns cerimonials definits convidaven l’espectador a participar-hi. La recitació d’oracions, himnes i responsoris orientava els valors de la seua recepció i ressaltava algunes de les seues qualitats significants. Així, el retaule era percebut i entès a través de la festa del 9 d’Octubre i de Sant Jordi, que presentava la conquesta de València com una efemèride providencial desitjada per Nostre Senyor, afavorida per la Verge Maria i equiparada als fets de la història sagrada. I les armes del monarca eren admirades i enaltides per ocupar el punt focal del temple, sobretot durant la commemoració anual de la mort del rei.

Un altre factor que va repercutir en la comprensió de la imatge de Jaume I fou l’assimilació del tipus d’exaltació que es feia del rei amb el tipus de culte als sants. Per

⁶²⁹ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2021, p. 156. La segona aposició s’especifica en les despeses de la festa del 9 d’Octubre de l’any 1499 i està citada en ALMENAR FERNÁNDEZ, Luis; BELENGUER GONZÁLEZ, Antonio, 2021, p. 256.

⁶³⁰ RUBIO VELA, Agustín, 2008; 2012.

exemple, l'aniversari de la mort del monarca el 27 de juliol de 1372 s'assemblava a les processons cíviques en honor a la santedat local perquè, com una celebració més del calendari festiu, s'aprovà amb caràcter perpetu.⁶³¹ Però el cas més exemplar es el de les armes reials de la Catedral. No eren relíquies en el sentit estricte del terme, tanmateix, de la mateixa manera que les restes palpables de personatges canonitzats, constituïen els vestigis materials que apropaven la figura del monarca a la societat. I la Catedral els posava en relleu en col·locar-los a la capella major de la seu i en commemorar-los anualment amb una litúrgia per l'ànima del rei.

Aquesta consideració pels objectes de Jaume I estava lluny de proposar un missatge de sacralització de la dinastia, almenys com ho feien, per exemple, els Plantagenet a Anglaterra per mitjà d'Eduard el Confessor o els Capets i els Valois a França a través de Lluís el Sant.⁶³² No obstant això, convé tenir en compte que, a la Corona d'Aragó, ni el casal de Barcelona ni els Trastàmars mostraren un gran interès pel perfil transcendental del llinatge.⁶³³ Tot i així, la decisió d'ubicar i honrar les armes de Jaume I en un dels pilars del presbiteri de la seu era un gest destacat. Com les relíquies dels sants, els vestigis del monarca gaudien d'una apreciació excepcional, sobretot perquè, amb ells, la comunitat rememorava els seus orígens històrics. I, de fet, la sobreestima per un objecte profà associat al rei i als orígens de la comunitat es ratificava en altres contextos, com en les Corts del 1402 en què el govern municipal exhibí, a la catedral i davant de Martí I, els “furs antics del sant rey en Jacme [...] ab cubertes de fust bullats ab bolla de plom en fills de seda reials”.

Jaume I no era un monarca canonitzat com altres reis de l'Europa medieval. És més, entre els segles XIII i XVI no hi ha hagut la intenció d'elevat-lo als altars, possiblement per la raó abans mencionada: els monarques de la Corona eren poc propicis a sacralitzar la dinastia. Tanmateix, hi ha raons per a preguntar-se si Jaume I fou un rei santificat *de facto*. A les estratègies de reverència i d'exaltació ara esmentades se sumava l'associació del rei amb l'esfera divina. Aquesta relació l'excel·lia com un individu distingit del pla de Déu, tot atorgant-li un principi de caràcter sacre a la seua figura. Així se'l mostrava quan la ciutat recordava el providencialisme de la conquesta o quan se'l representava junt

⁶³¹ Fou proposat pel rei Pere el Cerimoniós i instituït pel Consell municipal. RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 2000, vol. I, p. 242; AHMV, *Manuale de Consells*, A-16, 16-VII-1372, fols. 96r-96v. No obstant això, la perpetuïtat de l'acte no està documentada.

⁶³² FOLZ, Robert, 1984; ALEXANDER, Jonathan J.; BINSKI, Paul, 1987; REID, Jessica, 2016; HEDEMAN, Anne D., 1991, p. 63-73; GAPOSCHKIN, M. Cecilia, 2008.

⁶³³ JASPERT, Nikolas, 2010, p. 184-194.

amb sant Jordi, l'intercessor en l'efemèride, amb qui compartia la condició de combatent de musulmans. També quan la confraria de sant Jaume comparava el sant del seu patronatge religiós amb Jaume I, atesa l'analogia onomàstica i la doble advocació de l'associació, jacobea i jaumina, plasmada en imatges a la casa confraternal. I, per últim, quan la memòria del monarca restava unida a la de sant Vicent, el màrtir del primer cristianisme a València, gràcies a la pintura de l'efigie del rei a l'hospital del monestir Sant Vicent de la Roqueta. No debades, el rei havia proveït el monestir de donacions – terres, rèdits i pertinences–, entre les quals la més rellevant pel que fa a la glòria pòstuma del monarca fou la capella reial, amb les creus, calzes, imatges, tabernacles, relíquies i vestuari corresponents.⁶³⁴

La qualificació del rei precisament com a “sant”, “de santa memòria” o “de santa recordació” també era significativa. Si bé l'ús d'aquestes expressions en molts dels documents expedits pels òrgans de govern del municipi de València només pot donar a entendre poc més que la idea del monarca més destacat del llinatge reial,⁶³⁵ les cròniques de Pere Miquel Carbonell i Pere Tomic apunten en un sentit més transcendental. Evidenciaven que el monarca tenia un component espiritual venerable. Tomic deia que “fou apellat lo rey en Jaume, lo sant” i Carbonell recordava que “encara que no sia canonitzat, per haver ell tan sanctament viscut e obrat e fets miracles en sa vida, per tots los chronistes e històrichs e altres qui d'ell han scrit és apellat rey sanct”.⁶³⁶

Recordat per mitjà de diversos mecanismes mnemònics relacionats amb la santedat, Jaume I era més que un rei mundanal per a la societat civil. No fins al punt de fomentar una *beata stirps*,⁶³⁷ però l'aura de la seua memòria –intrínseca per la seua condició d'heroi fundador rememorat a través de manifestacions que intervenien decisivament en el procés perceptiu baixmedieval– feia que sobrepassara tots els monarques de la Corona d'Aragó en un sentit concret: els suposats vestigis, les imatges, les icones marianes i les cerimònies el vinculaven amb la història sagrada. Les seues gestes formaven part del temps cristià; d'un temps cíclic, reversible i recuperable, i la societat el (re)presentava, el tornava a

⁶³⁴ Citat en BURNS, Robert I., 1982, vol. II, p. 632.

⁶³⁵ Se citen i comenten en RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 140-143. Podien comportar la idea d'un rei santificat –no ens atreviríem a assegurar-ho–, però, de primer antuvi, fan referència a la concepció d'un monarca “molt bo, laudable”. ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. “Sant”. En: <<https://dcvb.iec.cat/>> (14-III-2022).

⁶³⁶ TOMIC, Pere, 2009, cap. XXXVIII, p. 235-236; CARBONELL, Pere Miquel, 1997, vol. II, cap. V, p. 59. Els dos fragments estan citats en RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 143.

⁶³⁷ Com es promogué, per exemple, per mitjà del culte a santa Isabel d'Hongria i sant Lluís de Tolosa. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2008. En canvi, Joan Molina suggeria que el gran programa de rememoració de Jaume I en tots els territoris de la Corona sí que pogué sacralitzar l'estirp. MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 145.

presentar, reintegrant-lo periòdicament i revivint els orígens de la comunitat.⁶³⁸ No és estrany, en definitiva, que fora un monarca santificat *de facto*.

Causa i/o conseqüència d'aquest tipus d'enaltiment de Jaume I fou l'ús pragmàtic de la seua memòria. Els testimonis escrits són nombrosos i entre ells destaquen les exigències del govern de la ciutat per a complir la legislació de Jaume I que blindava els interessos del municipi; de fet, consagraven l'hegemonia de l'urbs sobre el regne.⁶³⁹ La cerimònia del jurament dels furs i privilegis en les Corts del 1402 exemplificava aquesta casuística: la reivindicació de les lleis que el municipi feia a la Monarquia se sostenia sobre l'exhibició dels furs antics del rei per part del jurat Joan Mercader. Aquestes demandes, plantejades com a obligacions morals, es proposaven al mateix temps que es representaven imatges eloqüents del rei en manuscrits jurídics propietat del mateix govern municipal. La miniatura de Jaume I al *Liber privilegiorum* i l'entalladura a l'*Aureum opus* eren extraordinàries perquè destacaven respecte d'una cultura figurativa on la iconografia tipificada del monarca jutge entronitzat era la més habitual.⁶⁴⁰ Així, la figura de Jaume I amb l'aparença del rei David salmista, d'una banda, i amb la semblança d'un guerrer a cavall, d'una altra, assumia el sentit simbòlic de les requestes que els jurats de la ciutat feien per a respectar les lleis jaumines davant les amenaces d'institucions externes.

Amb admiració sincera o amb l'apropiació de la seua memòria amb objectius pràctics, Jaume I era l'heroi fundador, amb la doble faceta com a conqueridor i legislador.⁶⁴¹ Com a símbol identitari, la figura del rei enllaçava els diferents tipus d'identitats *nacionals*: monàrquica, etnocultural i religiosa.⁶⁴² Monàrquica perquè fou el referent de la dinastia.⁶⁴³ Etnocultural perquè els ciutadans de València tenien una descendència, una història i una llengua en comú.⁶⁴⁴ De fet, el període de major vigència de la memòria visual de Jaume I, el primer terç del segle XV –quan s'enllestí el retaule del Centenar de la Ploma, s'exhibiren els furs originals en la cerimònia de Corts a la catedral, s'exposaren les armes a la capella major de la seu i s'insistí en la solemnització del 9 d'Octubre fent-

⁶³⁸ Prenc el concepte de temps sagrat i mític d'ELIADE, Mircea, 1981, p. 43-44 i 53-56.

⁶³⁹ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 144-150.

⁶⁴⁰ SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 255-261; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 109-224. Un tipus d'imatge amb valor de retrat comú a la Corona d'Aragó. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 326.

⁶⁴¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 144-145.

⁶⁴² Antoni Mas analitzà aquests tres tipus d'identitats *nacionals* a l'illa de Mallorca. MAS I FORNERS, Antoni, 2020. El concepte de *nació* actual no és el mateix que en l'edat mitjana, però té els seus antecedents en aquesta època. Quant al debat historiogràfic, vegeu FAJARDO PAÑOS, Javier, 2021.

⁶⁴³ CINGOLANI, Stefano Maria, 2008.

⁶⁴⁴ La queixa del govern municipal el 1422 pel nomenament de càrrecs eclesiàstics que no eren valencians és molt significativa. Remet a la seua transcripció i edició per part d'Agustín Rubio Vela. RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 136.

la “colent”– va coincidir amb el sentiment del particularisme dels valencians: amb l’expansió de la denominació de la llengua valenciana i del gentilici valencià.⁶⁴⁵ I religiosa perquè estengué el cristianisme en detriment de l’islam. Així, encara que el municipi feu memòria –de manera puntual i pragmàtica– del caràcter prudent de Jaume I amb els musulmans,⁶⁴⁶ les escenes del retaule del Centenar de la Ploma, les armes del Conqueridor, les solemnitzacions del 9 d’Octubre i de Sant Jordi i la projecció mnemònica dels espais de la ciutat enfortien un tipus d’identitat religiosa excloent. Les imatges i els escenaris de l’urbs eren galeries en les que s’aprovava la violència contra l’“altre” i, des d’aquest punt de vista, el musulmà era l’enemic conquerit i representava una amenaça permanent.

En efecte, el relat cristianitzat proposava diferents possibilitats d’idealització del símbol. Totes es gestaven a partir de fets èpics i algunes feien de Jaume I una figura llegendària. Cap font de l’època del monarca narrava la intercessió de sant Jordi en la conquesta, tanmateix, el rei s’associava amb el sant cavaller per mitjà de les festes del 9 d’Octubre i de Sant Jordi. Més narracions fantasioses es construïren al llarg del segle XIV, i sobretot del XV: sobre les icones marianes que miraculosament foren trobades després de la conquesta, en relació amb el paper que exercí el monarca com a fundador d’institucions de la ciutat –la confraria de Sant Jaume i possiblement el Centenar de la Ploma– i entorn a les armes que emprà durant les batalles contra els sarraïns a València.

Certament, aquestes tradicions usaven els esdeveniments històrics per a reformular-los, però hi hagué un moment en què la realitat històrica esdevingué només una excusa per a inventar un relat totalment nou. És a dir, en un punt del procés de commemoració, Jaume I passà de tenir trets llegendaris a ser un mite. El canvi es detecta avançat el segle XVI, quan li atribueixen la capacitat de convertir dues mil mesquites en esglésies o, sobretot, quan Pere Antoni Beuter relatà fets imaginaris en la “*Segunda parte de la Corónica general de España...*”. Encarregat de fer el sermó en el tercer centenari de la conquesta, el predicador de la ciutat creà imatges per a reviuire proeses del rei en espais de la ciutat i del regne. Les més eloqüents: Jaume I construint el castell del Puig, una empresa comparable a la construcció de la ciutat de Cartago per part de la reina Dido; i el rei, amb un pic a la mà, destruint la mesquita aljama de València sota les mirades emocionades dels fidels allà congregats. La configuració de la imatge del rei havia estat bifaç –com a guerrer i legislador–, però aleshores assolí un caràcter polièdric per a

⁶⁴⁵ FERRANDO I FRANCÉS, Antoni, 1980, p. 180-183; BAYDAL SALA, Vicent, 2016.

⁶⁴⁶ De nou, RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 147-148.

adaptar-se a qualsevol tipus de relat en què la comunitat es veia identificada com a societat cristiana.

Tota imatge de Jaume I provenia de la mateixa idea de l'heroi fundador. El seu record era particular a València i les estratègies visuals emprades eren excepcionals, sobretot si es comparen amb les dels principals territoris de la monarquia composta de la Corona d'Aragó. Al regne d'Aragó, només el *Vidal Mayor*, un manuscrit il·luminat dels furs aragonesos, donava compte d'una singularització de la figura de Jaume I pel caràcter luxós de la compilació i pel sentit simbòlic d'un elevat nombre de miniatures que evidenciava la voluntat del monarca per introduir una legislació romanista on el sobirà es presentava com la font del dret.⁶⁴⁷ Tanmateix, hi ha dubtes sobre la datació del manuscrit i no sabem a qui va pertànyer, ni quines funcions va tenir.

A Catalunya, el record particular de Jaume I no fou promocionat per part de les institucions urbanes. La imatge del rei es configurà a partir del *Llibre dels feits* als manuscrits il·luminats de l'autobiografia del monarca i a les pintures del palau Caldes i del palau reial major de Barcelona.⁶⁴⁸ En el tres-cents, la seua rememoració es pot circumscriure a la figura de Pere el Cerimoniós, qui llegia el *Llibre dels feits* abans d'adormir-se.⁶⁴⁹ Entre els gestos d'admiració que mostrà cap al seu antecessor, el projecte de renovació de les tombes reials del monestir de Santa Maria de Poblet fou rellevant. El Cerimoniós supervisà l'obra "a ull", dictà qüestions tècniques i decoratives i opinà sobre els materials, la iconografia i l'expressivitat de les figures. Una de les ordres consistia en el fet que la seua tomba s'elaborara al costat de la de Jaume I.⁶⁵⁰ La importància que Pere IV atorgava a la dinastia s'evidencià en uns altres projectes artístics on el Conqueridor era un rei més entre els antecessors, com així ho mostra el rotlle genealògic del mateix monestir de Santa Maria de Poblet.⁶⁵¹ Així mateix, Jaume I també era un entre tants en el conjunt d'efígies i escenes tipificades en els còdexs de drets municipals catalans.⁶⁵²

⁶⁴⁷ KAUFFMANN, Claus Michael, 1963-1963; LACARRA DUCAY, María del Carmen, 2012; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 175-199; GRANELL SALES, Francesc, 2021a. Francesca Español subratllà que les pintures de la planta noble de la torre de l'homenatge del castell d'Alcanyís mostren emblemes heràldics que dificulten la identificació de les escenes amb episodis del regnat de Jaume I. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2006, p. 460-462.

⁶⁴⁸ AINAUD DE LASARTE, Joan, 1969; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 329-334.

⁶⁴⁹ PERE EL CERIMONIÓS, 2007-2014, cap. III.

⁶⁵⁰ BRACONS I CLAPÉS, Josep, 1989; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 402-409.

⁶⁵¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002-2003.

⁶⁵² COLL I ROSELL, Gaspar, 1995; YARZA, Joaquín, 2004b; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 142-174.

A la ciutat de Mallorca, una compilació de luxe de la legislació regnícola propietat dels jurats de l'urbs, el "Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca", representava el monarca per mitjà d'una figuració extraordinària, gairebé blasfema –com deia Yarza–, proposant la concepció sobrenatural de l'origen del poder reial.⁶⁵³ I és que, a l'illa, Jaume I gaudia de la condició d'heroi fundador; legislador i guerrer alhora. Mallorca fou el territori de la Corona que feia un ús de la memòria del Conqueridor similar a València. Com la festa del 9 d'Octubre de la ciutat del Túria, la Festa de l'Estendard de Mallorca (re)presentava el rei i feia referència al providencialisme de la conquesta per mitjà de la litúrgia, la ruta processional, el sermó i les imatges que jalonaven l'itinerari.

La interpretació del record de Jaume I que ha plantejat la tesi doctoral pretén, també, ser un punt de partida per a futurs treballs. La dissertació convida a obrir noves línies de recerca en el camp dels estudis jaumins i en la historiografia de la imatge reial. Encara, per exemple, no hi ha una investigació que compare la memòria de Jaume I a València i a Mallorca. Tampoc s'ha proposat, des de l'àmbit de la Història de l'Art, una anàlisi de la concepció del rei durant l'època foral al regne de València. Ni s'ha dut a terme una recerca que ubique les manifestacions artístiques i performatives associades al monarca en el context de la imatge reial a l'Occident baixmedieval. Aquests tres temes són només algunes de les possibilitats que ens venen a la ment. En tot cas –i com no podia ser d'una altra manera–, la dissertació resta a la disposició de l'acadèmia: a la discussió assenyada i a la posterior revisió i correcció.

⁶⁵³ YARZA, Joaquín, 1995, p. 87; ESCANDELL PROUST, Isabel, 2012, p. 336.

Conclusions (English)

It is plausible that the inhabitants who settled in Valencia after 1238 bore James I's conquest in mind during the first decades of the institutional configuration of the new kingdom.⁶⁵⁴ Yet in the thirteenth century the systematic dissemination of the historical memory had been exclusively related to the royal sphere⁶⁵⁵ and, besides the *Llibre dels feits*, the king had not carried out a propagandistic task of his own figure, not least through art.⁶⁵⁶ The turning point in the history of the remembrance of James I in the city of Valencia was the 9 October feast of 1338. This celebration was decisive so that the memory of the king went beyond the boundaries of the court and permeated the city.⁶⁵⁷ The first festivity of this milestone set off a new custom which constituted the foundations of the memory of the monarch throughout the late Middle Ages because of its periodicity: the 9 October was celebrated annually, the images of the procession were linked to the age of the conquest so that it was recalled, and it was a civic act addressed to the whole social spectrum.

⁶⁵⁴ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep, 2021, p. 19.

⁶⁵⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2010.

⁶⁵⁶ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2011a.

⁶⁵⁷ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2011, p. 446-449.

From that point until 1538 –and beyond– the memory of James I was emphatically and uninterruptedly renewed. Indeed, the historiographic void about James I in the 15th century does not coincide with the actual perception of his image.⁶⁵⁸ Some of the eloquent expressions related to his figure were significant: “*lo immortal rey en Jacme*” or the king “*de immemorial memòria*”.⁶⁵⁹ The constant reference would be reaffirmed by the remarkable written evidence,⁶⁶⁰ and also by the great variety of acts and visual strategies. Images played a fundamental role in the reiteration of the aura of the memory of the king. Whilst few had access to the chronicles and the administrative documentation was limited to a restricted context, the ceremonials, the architecture, and certain objects and paintings addressed society in public or semi-public spaces of the city, such as the Saint George’s Church, the Saint James’ brotherhood house, the of Saint Vincent of the *Roqueta*’s monastery, or the streets of the city themselves. Compared to the absence of texts about the king that reached the community –the ones to which they had access were paraphrased by preachers–, heroic exaltation through visual arts was common in many social groups.

Some of James I’s representations found in museums today, stripped of their original setting, conveyed a deeper symbolic sense in their original time and space where they were conceived. The configuration of the image of the monarch in the mnemonic exercise depended on the diversity of the parameters of reception. One of the mechanisms that conditioned the original process of the visualisation of these representations was the performative act. The liturgic celebrations determined the contemplation of the battle of the Puig or the altarpiece of the Centenar de la Ploma at the Saint George’s Church, as well as the beholding of the supposed arms of the king at the major chapel of the cathedral. Well-defined ceremonials let the spectator take part into them. The recitation of prayers, hymns and responsorial chants guided the values of its reception and highlighted some of its most significant qualities. Thus, the altarpiece was perceived and deemed through the feast of 9 October and that of Saint George. Both recalled the conquest of Valencia as a providential deed which was wished by Our Lord, favoured by the Virgin Mary and thus compared with deeds of sacred history. And the monarch’s arms were admired and upraised in order to be placed at the focal point of the temple, above all, during the annual commemoration of the king’s death.

⁶⁵⁸ BELENGUER CEBRIÀ, Ernest, 2009, p. 42-43.

⁶⁵⁹ ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep, 2021, p. 156. The second expression is written in account payment of the 9 October feast in 1499. ALMENAR FERNÁNDEZ, Luis; BELENGUER GONZÁLEZ, Antonio, 2021, p. 256.

⁶⁶⁰ RUBIO VELA, Agustín, 2008; 2012.

Another factor that influenced the medieval understanding of James I's images was the assimilation of the king's exaltation with that of saints. For instance, the anniversary of the monarch's death in 1372, proposed by Peter the Ceremonious to be established perpetually,⁶⁶¹ was a civic solemnisation that was part of the liturgic calendar in the same way as the civic processions dedicated to saints. Likewise, the king's arms of the Cathedral prove to be a similar case. They were not relics in a narrow sense, but similarly to the tangible remains of canonised figures, they constituted material vestiges that brought the figure of the monarch closer to society. And the Cathedral emphasised them since they were placed in the major chapel of the see and were annually commemorated with a liturgy for the king's soul.

This consideration for the objects of James I was far from proposing a message of sacralisation of the royalty, at least as the Plantagenet dynasty did in England with Edward the Confessor or the Capets and the Valois in France with Louis the Saint.⁶⁶² Nonetheless, it has to be mentioned that in the Crown of Aragon nor the House of Barcelona nor the Trastàmares showed an extraordinary interest for the transcendental aspect of the dynasty, not even for their exemplary king.⁶⁶³ The decision to place and honour James I's arms in one of the pillars of the presbytery of the see was a remarkable gesture. As the saint's relics, the vestiges of the monarch were exceptionally appreciated, mostly because the community remembered its historical origins with them. In fact, the overesteem for a profane object associated with the king and the origins of the community would be ratified in other contexts, such as the Courts of 1402 in which the local government showed in the cathedral and in front of King Martí I the "furs antichs del sant rey en Jacme [...] ab cubertes de fust bullats ab bolla de plom en fills de seda reyal's".

This way of remembering James I, comparable to the strategies of veneration of the saints, was accompanied by the qualification of the king precisely as "saint". This appellation can be found in the chronicles of Ramon Muntaner, Sant Joan de la Penya, Pere Miquel Carbonell, Pere Tomic, among others; and especially, the documents issued by order of the magistracy of Valencia.⁶⁶⁴ James I was not a canonised monarch as other kings of medieval Europe. Even more, between the 13th and 15th centuries, there was not

⁶⁶¹ RUBIÓ I LLUCH, Antoni, 2000, vol. I, p. 242. However, the celebration is not documented in the following years.

⁶⁶² ALEXANDER, Jonathan J.; BINSKI, Paul, 1987; REID, Jessica, 2016; HEDEMAN, Anne D., 1991, p. 63-73; GAPOSCHKIN, M. Cecilia, 2008, p. 238-239.

⁶⁶³ JASPERT, Nikolas, 2010, p. 184-194.

⁶⁶⁴ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 140-143.

intention to upraise him to the altars, possibly for the above-mentioned reason: the monarchs of the Crown were not keen on sacralising the dynasty. This tendency along with the context of the local register of documents prove that the term “saint” firstly meant the most laudable conception of the royal lineage, and little more.⁶⁶⁵ This is the same way in which the expressions addressed to the king “*de santa memòria*” or “*de santa recordació*” were understood. Nevertheless, it is highly probable that the use of these words in the city of Valencia was occasionally interpreted as an exhibition of the idea of a laudable king for his sanctity. In some foreign witnesses of the fourteen hundreds the term referred to the king’s spiritual component worthy of veneration. Pere Tomic claimed that “*fou apellat lo rey en Jaume, lo sant*” and Pere Miquel Carbonell recalled that “*encara que no sia canonitzat, per haver ell tan sanctament viscut e obrat e fets miracles en sa vida, per tots los chronistes e històrichs e altres qui d’ell han scrit és apellat rey sanct*”.⁶⁶⁶

Another question related to the strategies of veneration of the saints was the association of James I to the divine sphere. This relation made him a distinguished individual in the realm of God, thus giving to him a holy character to his own figure. This is the way he would be showed when the city remembered the providential intervention in the conquest or when he was represented next to Saint George, the interceding saint in the battle whose condition of Muslim fighter was shared by the conqueror. For the brotherhood of Saint James, James I was compared to the saint for their common saint’s day and the double advocacy of the association, depicted in images at the brotherhood house. Lastly, the memory of the monarch was closely linked to that of Saint Vincent, the martyr of the first Christendom in Valencia, due to the painting of the king effigy at the hospital of the Saint Vincent of the *Roqueta*’s monastery. In fact, the building had received donations from the king himself, such as de royal chapel –crosses, chalices, images, tabernacles, relics and vestments.

Being remembered through diverse mnemonic mechanisms related to visuality, James I was more than an earthly king for the civil society. We do not know whether the perception of him would reach the level of *beata stirps* as other European dynasties,⁶⁶⁷ but the aura of the memory –intrinsic for his condition of founding hero celebrated

⁶⁶⁵ ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. “Sant”. In: <<https://dcbv.iec.cat/>> (14-III-2022).

⁶⁶⁶ TOMIC, Pere, 2009, cap. XXXVIII, p. 235-236; CARBONELL, Pere Miquel, 1997, vol. II, cap. V, p. 59. These two passages are referenced in RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 143.

⁶⁶⁷ Joan Molina suggested that the remembrance of James I through chronicles, sermons and visual arts in the Crown of Aragon could make sacred the royal lineage. MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2018a, p. 145.

through manifestations which decisively took part into the process of perception in the Late Middle Ages—made that he surpassed all the monarchs of the Crown of Aragon in a concrete sense: his vestiges, his images, the Marian icons, and the ceremonies which linked him to the sacred history. This was the way in which he belonged to the Christian time; of a cyclical, reversible and recoverable time. This was the way, as well, that society re-presented him, periodically reintegrating him and reliving the deed of the origins of the community.⁶⁶⁸

Cause and/or consequence of James I's impact was the pragmatic use of his memory. The written documents are numerous. Among them the exigencies of the local government to obey James I's legislation stand out since this set of rules were claimed to preserve the interests of the city; indeed, it consecrated the hegemony of the city above the kingdom.⁶⁶⁹ The ceremony of the jury of *furs* and privileges at the Courts in 1402 exemplified this case: the revindication of the laws that the city made to the Monarchy were held up on the exhibition on the old furs of the king by the *jurat* Joan Mercader. These demands, set out as moral obligations, were proposed at the same time as eloquent images of the king were represented in judicial manuscripts owned by the local government itself. James I's miniature in *Liber privilegiorum* and the engraving in *Aureum opus* were extraordinary because they did not follow the mainstream figurative culture where the typified iconography was that of the enthroned monarch judge.⁶⁷⁰ Thus, the figure of James I with the appearance of king David psalmist, on the one hand, and with the visage of a warrior on horseback on the other, took the symbolic sense of the requests that the *jurats* of the city made to respect James I's laws before the threat of foreign institutions.

With sincere admirations or with the appropriation of his memory with practical purposes, James I was the founding hero, with the double face as a conqueror and legislator.⁶⁷¹ As identity symbol, the figure of the king linked the different types of *national* identities: monarchical, ethnocultural and religious.⁶⁷² Monarchical because he

⁶⁶⁸ ELIADE, Mircea, 1981, p. 43-44 i 53-56.

⁶⁶⁹ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 144-150.

⁶⁷⁰ SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 255-261; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 109-224; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 326.

⁶⁷¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 144-145.

⁶⁷² Antoni Mas analyses these three types of *national* identities in Majorca. MAS I FORNERS, Antoni, 2020. The contemporary concept of *nation* is not the same as that in the Middle Ages, but it has its precedents in this period. With regard to the historiographical discussion, see FAJARDO PAÑOS, Javier, 2021.

was the reference of the dynasty.⁶⁷³ Ethnocultural because the citizens of Valencia had common descentance, history, and language.⁶⁷⁴

Indeed, the most important period of the visual memory of James I, the first third of the fifteenth century, coincided with the particular identity of Valencian people in the Crown of Aragon: with the expansion of the denomination of the Valencian language and gentilic.⁶⁷⁵ During these years, the altarpiece of the Centenar de la Ploma was made, the original *furs* were exhibited in the ceremony of the Courts at the cathedral, the royal arms were showed at the major chapel of the see and the 9 October feast was insisted to be solemnised making it be *colent*.

The king connected as well with the religious identity because Christendom spread to the detriment of Islam. Hence, even if the city remembered –pragmatically on particular occasions– the prudent character of James I with Muslims,⁶⁷⁶ the scenes of the altarpiece of the Centenar de la Ploma, the conqueror’s arms, 9 October’s and Saint George’s solemnities, and the mnemonic projection of spaces of the city strengthened an excluding kind of religious identity. The images and the settings of the city were galleries in which violence against the *other* was accepted, and from this perspective, the Muslim was the conquered enemy and represented a permanent threat.

In fact, the Christianised tale proposed different possibilities to the idealisation of the symbol. All of them were derived from epical deeds and some made James I a legendary figure. None source of the period narrated the Saint George’s intervention in the conquest, however, the king would be associated with the knightly saint through 9 October and Saint George feasts. More fantastic narrations were built throughout the fourteenth century, and mostly fifteenth century: about the Marian icons that were miraculously found after the conquest, in relation to the part that the monarch played as a founder of the institutions of the city and around the arms that were used during the battles against the Saracens in Valencia.

Certainly, these traditions used the historical events to reformulate them, but there was a moment in which the historical reality became only an excuse to invent a brand-new tale. That is, at a point of the process of remembrance, James I went from having

⁶⁷³ CINGOLANI, Stefano Maria, 2008.

⁶⁷⁴ The municipal government complain about ecclesiastical position appointments in 1422 is very significant. The document is transcribed and edited by Agustín Rubio Vela. RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 136.

⁶⁷⁵ FERRANDO I FRANCÉS, Antoni, 1980, p. 180-183; BAYDAL SALA, Vicent, 2016.

⁶⁷⁶ RUBIO VELA, Agustín, 2008, p. 147-148.

legendary traits to become a myth. This shift can be seen in the sixteenth century, when he is said to have the capacity to transform two thousand mosques into churches or mostly, when Pere Antoni Beuter narrated imaginary events in the *Segunda parte de la Corónica general de España*. Being in charge of doing the sermon of the third centenary of the conquest, the preacher of the city created images in order to relive deeds of the king in places of the city and kingdom. Those which are more eloquent: James I building the castle of the Puig with skills as an engineer and builder, an enterprise similar to the construction of the city of Cartago by the queen Dido; and the king, with a pick on his hand, destroying the major mosque of Valencia under the exciting gaze of the gathered faithful. The configuration of the image of the king had been dual –as a warrior and legislator–, but then he achieved a multifaceted character in order to adapt to any kind of tale in which the community was identified as Christian society.

All James I's images were derived from the same idea of the founding hero. His memory was particular in Valencia and the visual strategies put into practice were exceptional, mostly if they are compared to the strategies of the other main territories of the Crown of Aragon. In this kingdom, only the Vidal Mayor, an illuminated manuscript of the Aragonese *furs*, pointed out a peculiarity of the figure of James I given the compilation's luxurious character and the symbolic sense of a high number of miniatures that proved the will of the monarch to introduce a Romanist legislation where the sovereign was represented as the source of law.⁶⁷⁷ Yet there are doubts about the dating of the manuscript and we do not know to whom it belonged nor its original function.

In Catalonia, the particular memory of James I was not promoted by the urbane institutions. The image of the king was configured from the *Llibre dels feits* in the illuminated manuscripts of the monarch's autobiography and in the paintings of the Caldes palace and the major royal palace of Barcelona.⁶⁷⁸ In the fourteenth century, it might be related to the figure of Peter the Ceremonious, who read the *Llibre dels feits* before falling asleep.⁶⁷⁹ Among the proofs of admiration that he showed towards his ancestor, the project of the royal tombs at the Saint Mary's monastery in Poblet was relevant. The Ceremonious supervised this work *a ull*, dictated technical and decorative

⁶⁷⁷ KAUFFMANN, Claus Michael, 1963-1963; LACARRA DUCAY, María del Carmen, 2012; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 175-199; GRANELL SALES, Francesc, 2021a. Francesca Español pointed out that the paintings on the castle of Alcañiz show heraldic emblems that do not make possible the relation between the scenes and the reign of James I. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, 2006, p. 460-462.

⁶⁷⁸ AINAUD DE LASARTE, Joan, 1969; SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007a, p. 329-334.

⁶⁷⁹ PERE EL CERIMONIÓS, 2007-2014, cap. III.

questions and gave his opinion about the materials, the iconography and the expressivity of the figures. One of the orders consisted in the fact that his tomb was to be elaborated next to James I's.⁶⁸⁰ The importance that Peter IV gave to the dynasty could be seen in other artistic projects where the Conqueror was another king among the ancestors, as the genealogical roll of the Saint Mary's monastery of Poblet shows.⁶⁸¹ Likewise, James I was one monarch not distinguished between the group of effigies and typified scenes in Catalan codices of municipal rights.⁶⁸²

In Majorca, a luxurious compilation of the royal legislation property of the *jurats* of the city, the “Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca”, represented the king James I through an extraordinary figuration, nearly blasphemous –as Yarza claimed–, alluding to the supernatural conception of the monarch.⁶⁸³ This happened because the king enjoyed the condition of founding hero; legislator and warrior at the same time. Majorca was the territory of the Crown that made use of James I's memory similar to Valencia. As the feast of 9 October in Valencia, the Feast of the Banner re-presented the king and made reference to the providential character of the conquest through the liturgy, the processional route, the sermon and the images that were exposed in that route. Yet a comparative study on the memory of James I through the visual culture of the two kingdoms is to be done with the shared monarchical and identity reference.

⁶⁸⁰ BRACONS I CLAPÉS, Josep, 1989; MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 402-409.

⁶⁸¹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002-2003.

⁶⁸² COLL I ROSELL, Gaspar, 1995; YARZA, Joaquín, 2004b; SERRANO COLL, Marta, 2015, p. 142-174.

⁶⁸³ YARZA, Joaquín, 1995, p. 87; ESCANDELL PROUST, Isabel, 2012, p. 336.

BIBLIOGRAFIA I FONTS

- ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA. *Diccionari normatiu valencià*. En: <
<https://www.avl.gva.es/lexicval/>>.
- ADELANTADO SORIANO, Vicente. “Una Consueta del siglo XV”. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2004, núm. 8, p. 1-31.
- AGUADO GUARDIOLA, Elena; MUÑOZ SANCHO, Ana María; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo”. *Artigrama*, 2012, núm. 27, p. 361-374.
- AGUILÓ, Estanislao. “Que los cavalls armats acompanyen lo qui aporta lo standart lo die de Sant Silvestra hi Sancta Coloma”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1886, vol. II, p. 2-3.
- AINAUD DE LASARTE, Joan. *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona: discurs llegit el dia 18 de maig de 1969 en l'acte de recepció pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Agustí Duran i Sanpere*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1969.
- ALANYÀ, Lluís. *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et Regni Valentie* (edició a cura de María Desamparados Cabanes Pecourt. València: Anubar, 1972).
- *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et Regni Valentie* (edició a cura de Vicent García Edo, Francisco Calero i María Desamparados Cabanes Pecourt. València: Ajuntament de València, 1999).
- ALBAREDA, Hermanos. “El escultor darocense Juan de la Huerta”. *Aragón*, 1931a, núm. 74, p. 208-210.
- “La capilla de los Santísimos Corporales de Daroca”. *Aragón*, 1931b, núm. 75, p. 237-239.
- ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja. *Diccionari català-valencià-balear*. En: <
<https://devb.iec.cat/>>.
- ALCOY PEDRÓS, Rosa. *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004.
- *Anticipaciones del paraíso: el donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*. Vitoria-Gasteiz/ Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- ALEXANDER, Jonathan J.; BINSKI, Paul. *Age of chivalry: art in Plantagenet England 1200-1400*. London: Royal Academy of Arts, 1987.
- ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. València: Alfons el Magnànim, 1996.

- ; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. II: Llibre de l'entrada del rei Martí I*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- ; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III: 1401-1425*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- . "Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma". En: PUIGFERRAT I OLIVA, C. (dir.). *Joies del gòtic català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013, p. 184-185.
- . RAMÓN MARQUÉS, Nuria. "Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altarpiece: New Documents". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 2014, vol. XLII, núm. 2, p. 15-52.
- . "Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano". *Ars Longa*, 2016, núm. 25, p. 35-53.
- ; RUSCONI, Stefania. "Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional. Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)". *Goya*, 2016, núm. 354, p. 3-19.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco. *Historiografía valenciana: catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memorias, diarios, relaciones... inéditas y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. València: La Voz Valenciana, 1919.
- . "Primitivas pinturas de la Mare de Deu o Santa María, en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1923, núm. 9, p. 25-40.
- ALMELA VIVES, Francesc. "Aspectos del vivir cotidiano en la Valencia de Fernando el Católico". En: RUBIÓ BALAGUER, J., et al. *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Fernando el Católico y la cultura de su tiempo*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1961, p. 203-261.
- ALMENAR FERNÁNDEZ, Luis; BELENGUER GONZÁLEZ, Antonio. "Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)". En: FURIÓ, A.; GARCÍA MARSILLA, J. V. (eds.). *La veu del regne. Espais i imatges de la Generalitat*. III vols. València: Publicacions de la Universitat de Valenciana, 2021, vol. III, p. 249-262.
- ALOMAR CANYELLES, Antoni Ignasi. *Les armes mítiques de Jaume I procedents de Mallorca*. Palma: Documenta Balear, 1994.
- . *L'Estendard, la festa nacional més antiga d'Europa (s. XIII-XXI)*. Palma: Documenta Balear, 1998.
- ALÒS-MONER, Ramon d'. "El patronatge de sant Jordi". *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1916, vol. XXVI, núm. 256, p. 120-125
- . *Sant Jordi, patró de Catalunya*. Barcelona: Barcino, 1926.

- ANÒNIM. *La Ermita de San Jorge en el Puig: propiedad del Ayuntamiento de Valencia*. València: Ajuntament de València, 1927.
- ARBUIXEC, Gaspar Blai. *Sermó de la Conquista de la molt insigne, noble, leal, coronada ciutat de Valencia*. València: París-Valencia/ Gironi Vilagrassa, 1985.
- ARCHILÉS, Ferran. “La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional”. *Anuari Verdguer*, 2007, núm. 15, p. 483-519.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El saber encaminado: caminos y viajeros por tierras valencianas en la Edad Media y Moderna*. València: Generalitat Valenciana, 2009.
- “Miradas curiosas, temerosas e intencionadas a los vestigios del pasado en la Valencia de la Edad Moderna”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. València: Universitat de València, 2013, p. 61-94.
- “El ámbito urbano, campo de batalla de la memoria: Valencia del Cid”. ARCINIEGA GARCÍA, L.; SERRA DESFILIS, A. (eds.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València, 2018, p. 163-200.
- ARCO, Ricardo del. *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid: Instituto de Historia Jerónimo Zurita, 1945.
- AURELL, Jaume. “The Self-Coronation of Peter the Ceremonious (1336): Historical, Liturgical, and Iconographical Representations”. *Speculum*, 2014, núm. 1, vol. LXXXIX, p. 66-95.
- AURELL, Martin. “Prophétie et messianisme politique. La péninsule Ibérique au miroir du Liber Ostensor de Jean de Roquetaillade”. *Mélanges de l’Ecole Française de Rome. Moyen-Age*, 1990, núm. 102, p. 317-361.
- “Messianisme royal de la Couronne d’Aragon (14e-15e siècles)”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1997, vol. LII, núm. 1, p. 119-155.
- ; HERRERO, Montserrat (eds.). *Le sacré et le parole: le serment au Moyen Âge*. París: Classiques Garnier, 2018.
- AVRAY, David d’. “Popular and Elite Religion: Feastdays and Preaching”. *Studies in Church History*, 2006, núm. 42, p. 162-179.
- BACCI, Michele. *Investimenti per l’aldilà: arte e raccomandazione dell’anima nel Medioevo*. Bari: Laterza, 2003.
- “Kathreptis, o la Veronica della Vergine”. *Iconographica*, 2004, núm. 3, p. 11-37.
- “The legacy of the Hodegetria: holy icons and legends between east and west”. En: VASSILAKI, M. (ed.). *Images of the Mother of God*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 321-336.

- “Byzantium and the West”. En: CORMACK, R.; VASSILAKI, M. (eds.). *Byzantium 330-1453*. Londres: Royal Academy of Arts, 2008, p. 275-279.
- “Intrusos en los iconos. Perspectivas comparativas sobre los retratos individuales en la iconografía sagrada”. *Codex Aquilarensis*, 2017, núm. 33, p. 107-126.
- BAJET ROYO, Montserrat. *El jurament i el seu significat jurídic al Principat segons el dret general de Catalunya (segles XIII-XVIII). Edició de la ‘Forma i pràctica de celebrar els juraments i les eleccions a la ciutat de Barcelona en el segle XV’*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.
- BAK, János M. (ed.). *Coronations: Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*. California: University of California Press, 1990.
- BALDAQUÍ ESCANDELL, Ramón (ed.). *Furs nous fets per lo cristianíssim e molt alt senyor rey don Ferrando rey de Castella e de Aragó e de València en les Corts Generals celebrades e finides en la ciutat de Oriola MCDLXXXVIII*. València: Ajuntament de València, 1993.
- BANGO, Isidro. “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1992, núm. 4, p. 93-132.
- (com.). *Alfonso X el Sabio [exposición]*. Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia/ Ayuntamiento de Murcia/ Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2009.
- BARCELÓ, Carme. “Algunas notas sobre la ciudad islámica de Valencia”. En: TUCCO-CHALA, P. *et al.* (ed.). *Homenaje a José María Lacarra de Miguel*. V vols. Saragossa: Anubar, vol. II, 1977, p. 175-186.
- *Minorías islámicas en el País Valenciano: historia y dialecto*. València/ Madrid: Universitat de València/ Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1984.
- ; DOMINGO PÉREZ, Concepción; TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús. “El papel de las ciudades en la configuración del reino de Valencia”. *Cuadernos de geografía*, 1984, núm. 34, p. 63-80.
- BARCELÓ CRESPI, Maria. “El regne de Mallorca: una cruïlla a la Mediterrània occidental (segles XIII-XV)”. En: DURAN I DUELTE, D. (com.). *Un mar de lleis. De Jaume I a Lepant*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, 2008, p. 63-82.
- BARÓ DE LES QUATRE TORRES. “El casco del rey d. Jaime I el Conquistador”. *Boletín de la sociedad española de excursiones*, 1894, núm. 2, vol. XVII, p. 103-110.

- BARRAL I ALTET, Xavier. "Arquitectura i art de conquesta al Mediterrani: el contraexemple de Jaume I (1208-1276)". En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 783-810.
- BARRIENTOS LIMA, Marisol. "La representació del monarca en l'Aureum Opus d'Alzira: tipologies, models i particularitats". En: ALCOY, R. (ed.). *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona/ Grup d'investigació Emac/ Departament d'Història de l'Art, 2009, p. 425-434.
- "El maestro del Liber Instrumentorum. Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional". *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, 2012, núm. 1, p. 31-42.
- BASCHE, Jérôme. "L'image et son lieu: quelques remarques générales". En: PALAZZO, E. (coord.). *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*. Turnhout: Brepols, 2011, p. 179-204.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- *Patterns of intention: on the historical explanation of the pictures*. New Haven/ London: Yale University Press, 1986.
- BAYDAL SALA, Vicent. *Els fonaments del pactisme valencià Sistemes fiscals, relacions de poder i identitat col·lectiva al regne de València (c. 1250 - c. 1365)*. Tesi doctoral inèdita. II vols. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2011.
- *Els valencians, des de quan són valencians?* Catarroja: Afers, 2016.
- BAZZANA, André; GUICHARD, Pierre. "Du hisn musulman au castrum chrétien: le château de Perpunchent (Lorcha, province d'Alicante)". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1982, núm. 18, vol. I, p. 449-465.
- ; GUICHARD, Pierre. "Habitats et sites defensifs d'époque médiévale: éléments d'une recherche dans la région valencienne". *Estudis castellonencs*, 1983, núm. 1, p. 611-696.
- "Un 'hisn' valenciano: Shûn (Uxó) en la Vall d'Uixó, Castellón". *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, 1996, núm. 17, p. 455-476.
- BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam. "Medieval Identity: A Sign and a Concept". *The American Historical Review*, 2000, vol. CV, núm. 5, p. 1489-1533.

- . *When ego was a imago*. Leiden/ Boston: Brill, 2011.
- BELINGUER CEBRIÀ, Ernest. *Jaume I a través de la història*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2009 (1984).
- BELLI D'ELIA, Pina (com.). *Icone di Puglia e Basilicata: dal medioevo al settecento*. Milà: Mazzotta, 1988.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- . *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pintura y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. València: Federico Doménech, 1980.
- . *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- . *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*. València: Generalitat Valenciana, 2000.
- ; GÓMEZ FRECHINA, José (coms.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- ; GÓMEZ FRECHINA, José (coms.). *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. València: Generalitat Valenciana, 2009.
- BENITO GOERLICH, Daniel (coord.). *Valencia y Murcia: Castellón de la Plana, Valencia, Alicante y Murcia*. Madrid: Encuentro, 1989.
- BENITO VIDAL, Pura. *Las sedas y sus diseños en la Valencia del siglo XV*. València: Colegio del Arte Mayor de la Seda, 2016.
- BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- BERG SOBRE, Judith. *Behind the altar table: the development of the painted retable in Spain. 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- BERNABEU BORJA, Sandra. *La ciutat i el rei. Govern, societat i elits valencianes (1416-1479)*. Tesi doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2017.
- BERTELLI, Carlo. "Madonna in trono con Bambino benedicente". En: FAULIN, S. (dir.). *Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*. Milà: Fabbri, 1990, p. 282-283.

- BEUTER, Pere Antoni. *Cròniques de València* (edició a cura de Vicent Josep Escartí Soriano. València: Publicacions de la Universitat de València, 1995).
- BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Traer a la memoria: la época de Jaume I en Valencia*. València: Ruzafa Show, 2008.
- ; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María*. València: Generalitat Valenciana, 1996.
- BICKFORD, George P., et al. *The Handbook of the Cleveland Museum of Art*. Ohio: Cleveland Museum of Art, 1978.
- BILOTTA, Maria Alessandra. "Itinerari di manoscritti giuridici miniati attorno al Mediterraneo occidentale (Catalogna, Midi della Francia, Italia), mobilità universitaria, vie di pellegrinaggio fra il XIII e il XIV secolo: uomini, manoscritti, modelli". *Porticvm, Revista d'Estudis Medievals*, 2012, núm. 4, p. 47-63.
- . "Per lo studio delle circolazioni artistiche e culturali nella Penisola iberica nel Medioevo: la riscoperta di un frammento giuridico miniato bolognese conservato nella Biblioteca Pública di Évora fra storia, storia dell'arte e archeologia del libro". *Mediaeval Sophia*, 2017, núm. 19, p. 307-341.
- BINSKI, Paul. *Medieval death: ritual and representation*. London: British Museum Press, 1996.
- BLACKMAN, Christabel; FERRE PUERTO, Josep Antoni. *Retaule de Sant Jordi de Jérica*. València: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2001.
- BLAYA ESTRADA, Nuria. "La Virgen de la Humildad: origen y significado". *Ars Longa*, 1995, núm. 6, p. 163-171.
- . "El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia". *Ars Longa*, 1996-1997, núm. 7-8, p. 185-193.
- . "Nuevos datos acerca de la presencia de iconos postbizantinos en el ámbito mediterráneo". *Archivo de Arte Valenciano*, 1998, núm. 79, p. 5-9.
- (com.). *Oriente en Occidente: antiguos iconos valencianos*. València: Fundació Bancaixa, 2000.
- BOCK, Nicolas; FOLETTI, Ivan; TOMASI, Michele (eds.). *L'évêque, l'image et la mort: identité et mémoire au Moyen Âge*. Roma: Viella, 2014.
- BOFARULL, Antonio de. *Historia crítica, civil y eclesiástica, de Cataluña*. IX vols. Barcelona: Juan Aleu y Fugarull, 1876.
- BOHIGAS I BALAGUER, Pere. "El maestro del Liber Instrumentorum de la Catedral de Valencia". En: ALTISENT, A., et al. *Martínez Ferrando, archivero: miscelánea de estudios dedicados a su memoria*. Madrid: Asociación de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1968, p. 53-64.

- . “Analogies entre les obres dels miniaturistes del temps del rei Martí i del mestre del Liber Instrumentorum de la Catedral de València, seguides d’algunes indicacions codicològiques”. En: *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. IV vols. València: Universitat de València, 1980, vol. II, p. 693-700.
- BOIX, Vicent. *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*. València: José Rius Serra, 1849.
- BORJA, Joan. “El rei Jaume I. Història i llegenda en l’imaginari popular valencià”. En: ORIAL CARAZO, C.; SAMPER PRUNERA, E. (eds.). *El rei Jaume I en l’imaginari popular i en la literatura*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili/ Universitat de les Illes Balears, 2010, p. 33-59.
- BOTO, Gerardo; ESCANDELL, Isabel; LOZANO, Esther. “Introduction: Visual and Narrative Memorials of Medieval Bishops”. En: BOTO, G.; ESCANDELL, I.; LOZANO, E. (eds.). *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and visualizations*. Bern: Peter Lang, 2019, p. 3-24.
- BOULNOIS, Olivier. *Au-delà de l’image: une archéologie du visual au moyen âge, Ve-XVIIe siècle*. París: Seuil, 2008.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep. “‘Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus’. L’escultura al servei de Pere el Cerimoniós”. En: AINAUD DE LASARTE, J. et al. *Pere el Cerimoniós i la seva època*. Barcelona: CSIC/ Departament d’Estudis Medievals, 1989, p. 209-236.
- BRODMAN, James William. *L’orde de la Mercè: el rescat de captius a l’Espanya de les Croades*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.
- BRU I VIDAL, Santiago; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *L’arxiu i museu històric de la ciutat de València*. València: Ajuntament de València, 1986.
- BURNS, Robert I. “Un monasterio-hospital del siglo XIII: San Vicente de Valencia”. *Anuario de Estudios Medievales*, 1967a, vol. IV, p. 75-108.
- . *The Crusader Kingdom of Valencia*. II vols. Harvard: Harvard University Press, 1967b.
- . *Islam under the crusaders: colonial survival in the thirteenth-century Kingdom of Valencia*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- . *El Reino de Valencia en el siglo XIII: iglesia y sociedad*. II vols. València: Del Cènia al Segura, 1982.
- CALÒ MARIANI, Maria Stella; CASSANO, Raffaella (coords.). *Federico II, immagine e potere*. Venècia: Marsilio, 1995.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar. *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. Tesi doctoral inèdita. II vols. València: Universitat de València, 2016.

- CAMILLE, Michael. *Mirror in Parchment: the Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Londres: Reaktion Books, 1998.
- , *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CAMPO JESÚS, Luis del. “La estatura de Sancho el Fuerte”. *Príncipe de Viana*, 1952, núm. 48-49, p. 481-494.
- CAMPS, Concepción; TORRÓ, Josep. “Baños, hornos y pueblas: La pobla de Vila-Rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV”: En: CARMONA, P.; RIBERA, A., *et al. Historia de la Ciudad. II. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2002, p. 125-146.
- CANNING, Joseph. *A history of medieval political thought, 300-1450*. Londres: Routledge, 1996.
- CAPILLA CALVO, Susana. “De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus”. En: GIRÁLDEZ, P., VENDRELL, M. (coords.). *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*. Barcelona: Patrimoni 2.0, 2016, p. 129-148.
- CAPRIOTTI, Giuseppe. *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Roma: Gangemi, 2014.
- CARBONELL, Pere Miquel. *Cròniques d'Espanya* (edició a cura d'Agustí Alcoberro. Barcelona: Barcino, 1997).
- CARBONERES, Manuel. *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia*. València: José Peidró, 1873.
- CARR, Annemarie W. “Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art”. *Gesta*, 2006, vol. XLV, núm. 2, p. 189-198.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. “Palabras y gestos de compromiso: los reyes castellanos y sus juramentos (siglo XV)”. *E-Spania*, 2007. En línea: <<http://journals.openedition.org/e-spania/20461>>.
- CARRERAS Y CANDI, Francesc. “Introducció a la festa de Sant Jordi en la Corona d'Aragó”. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1916, vol. XXVI, núm. 256, p. 113-120.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. II vols. València: Hijo de F. Vives Mora, 1925.

- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. “La catedral de Valencia, la liturgia desbordada”. CARRERO SANTAMARÍA, E. (coord.). *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014, p. 341-393.
- CARRUTHERS, Mary. *The book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CASTELL MAIQUES, Vicente. *Proceso sobre la ordenación de la Iglesia valentina entre los arzobispos de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada y de Tarragona, Pedro de Albalat (1238-1246)*. II vols. València: Corts Valencianes, 1996.
- CASTELLÓ DOMÉNECH, Fernando. *El tesoro medieval de la Catedral de Valencia*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2019.
- CASTIÑEIRAS, Manuel. “Crossing Cultural Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th-14th Centuries) and His Mythification in the Crown of Aragon”. *Arts*, vol. IX, núm. 95, p. 1-56.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “Iconografía de Jaime I el Conquistador”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1976, núm. 47, p. 23-37.
- “Escultura medieval”. En: AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Història de l'art valencià. 2. L'edat mitjana: el gòtic*. València, Biblioteca Valenciana, 1988a, p. 91-140.
- “Pintura”. En: AGUILERA CERNI, V. (dir.). *Història de l'art valencià. 2. L'edat mitjana: el gòtic*. València, Biblioteca Valenciana, 1988b, p. 141-272.
- ; LLORENS HERRERO, Margarita. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. València: Biblioteca Valenciana, 2007.
- “A propósito de la participación del Exmo. Ayuntamiento de Valencia, de Don José Benlliure y de Don Miguel Martí Esteve en la exposición de Art Retrospectiu en Homenaje del Rey Don Jaime, celebrada en 1908”. En: BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (coms.). *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*. València: Generalitat Valenciana, 2009, p. 47-64.
- CÁRCEL ORTÍ, Milagros; PONS ALÓS, Vicent. “Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su prosopografía”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2005, vol. XXXV, núm. 2, p. 907-950.

- ; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. IV. Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- CAWSEY, Suzanne F. *Reialesa i propaganda: l'eloqüència reial i la Corona d'Aragó, c. 1200-1450*. València: Universitat de València, 2008.
- CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís. "El Sant Sebastià de Jacomart a la Seu de Xàtiva no és Ausiàs March". *L'Espill*, 1991, núm. 29, p. 130-134.
- CERDÀ I BALLESTER, Josep; NAVARRO FAJARDO, Juan Carlos. *El castillo y sacro convento de la Orden de Montesa: historia y arquitectura*. València: Universitat de València, 2017.
- CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos: su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, núm. 48, p. 63-154.
- CHABÁS, Roque. "Iconografía de los capiteles de la puerta de la Almoína en la catedral de Valencia". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1899, núm. 75, p. 7-55.
- . *Opúsculos* (reedició de sis obres de l'autor amb introducció de Mateu Rodrigo Lizondo. València: Consell Valencià de Cultura, 1995).
- CHATZIDAKIS, Manolis. "L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon". En: AMELOTTI, M., et al. *Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*. IV vols. Atenes: Association internationale des études byzantines, 1979, vol. I, p. 333-366.
- CHATZIDAKIS, Nano. "A Byzantine icon of the dexiokratousa Hodegetria from Crete at the Benaki Museum". En: VASSILAKI, M. (ed.). *Images of the Mother of God*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 337-358.
- CID PRIEGO, Carlos. "La Porta del Palau de la catedral de Valencia". *Saitabi*, 1953, núm. 9, p. 73-120.
- CINGOLANI, Stefano Maria. *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII. Bernat Desclot i les dues relacions de la seva crònica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006.
- . *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques*. Barcelona: Base, 2008.
- . *Sant Jordi: una llegenda mil·lenària*. Barcelona: Base, 2014.
- CISNEROS ALVÁREZ, Pablo. *La imagen grabada de la ciudad de València entre 1499 y 1692*. Tesi doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2012.
- COLL I ROSELL, Gaspar. "Gonçal Peris y Jaume Mateu. Supuesto retrato de Jaime I". En: MIR, J. M.; AINAUD, J. (eds.). *Catalunya medieval*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 116-117.

- . *Manuscrits jurídics i il·luminació: estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià 1300-1350*. Barcelona: Curial, 1995.
- COLÓN, Germà; GARCÍA, Arcadi. *Furs de València*. Barcelona: Barcino/ Fundació Jaume I, 1970-2002.
- COMPANY, Ximo. *La época dorada de la pintura valenciana (XV-XVI)*. València: Conselleria d'Educació, Investigació, Culutra i Esport, 2007.
- CORNUDELLA, Rafael. "Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart". En: PIETROGIOVANNA, M. (ed.). *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*. Padua: Il Poligrafo, 2016, p. 123-132.
- CORTÉS, Josepa. *Liber privilegiorum civitatis et regni Valencie*. València: Universitat de València, 2001.
- COSTA I PARETAS, Maria Mercè. *La casa de Xèrica i la seua política en relació amb la monarquia de la Corona d'Aragó (segles XIII-XIV)*. Barcelona: Fundació Noguera, 1998.
- CRISPÍ, Marta. "La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà". *Locus Amoenus*, 1996a, núm. 2, p. 85-101.
- . "La difusió de les veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'edat mitjana". *Lambard: Estudis d'art medieval*, 1996b, núm. 9, p. 83-103.
- CRUÏLLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. València: José Rius, 1876.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel. *Numismática de la Corona Catalano-Aragonesa medieval (785-1516)*. Madrid: Vico, 1982.
- CUENCA I MONTAGUT, Robert. "L'escriptura àrab en la pintura gòtica". *Saitabi*, 1993, núm. 43, p. 95-112.
- DALMASES, Núria de.; JOSÉ I PITARCH, Antoni. *Història de l'art català. L'època del Cister*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- DANDRAKI, Anastasia. "A manera greca: content, context, and transformation of a term". *Studies in iconography*, 2014, núm. 35, p. 39-72.
- DAVID, Marcel. *Le serment du sacre du IXe au XVe siècle: contribution a l'étude des limites juridiques de la souveraineté*. Estrasburg: Palais de l'Université, 1951.
- DAVIS, Charles. *Byzantine Relief Icons in Venice and along the Adriatic Coast: Orants and other images of the Mother of God*. Munic: Fundamenta ARTE, 2006.
- DEBIAIS, Vincent. "Interactions textes/images dans la châsse dite de saint Charlemagne: quelques réflexions à propos du discours persuasif". En: CASATANO, R.; LATELLA, F.; SORRENTI, T. (ed.). *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*. Roma: Viella, 2008, p. 237-254.

- DEHOUX, Esther. *Saints guerriers: Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (11e-13e siècle)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.
- DELGADO ECHEVERRÍA, Jesús. “El ‘Vidal Mayor’, don Vidal de Canellas y los fueros de Aragón”. *Revista de derecho civil aragonés*, 2009, vol. XV, p. 11-21.
- DESCLOT, Bernat. *Crònica de Bernat Desclot (Llibre del rei en Pere)* (edició a cura de Ferran Soldevila; revisió filològica de Jordi Bruguera; i revisió històrica de Maria Teresa Ferrer i Mallol. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2007-2014).
- DIDI-HUBERMAN, Georges; GARBETTA, Riccardo; MORGAINÉ, Manuela. *Saint Georges et le dragon. Versions d’une légende*. Paris: A. Biro, 1994.
- DÍAZ BORRÁS, Andrés. *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia: la ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*. Barcelona: CSIC, 1993.
- DOMENGE MESQUIDA, Joan. “Retaule de sant Jordi de Pere Niçard i Rafel Mòger”. En: PUIGFERRAT I OLIVA, Carles (dir.). *Joies del gòtic català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013, p. 192-193.
- DOMÍNGUEZ, Ana. “Retratos de Alfonso X el Sabio en la Primera Partida (British Library, Add. ms. 20.787). Iconografía y cronología”. *Alcanate*, 2008-2009, núm. 6, p. 239-251.
- DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier. *El Puig de Santa María: aproximación histórica y valoración crítica*. València: Javier Domínguez Rodrigo, 1992.
- *La Ermita de San Jorge de El puig: arquitectura e iconografía*. València: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.
- DONDI, Cristina. *The Liturgy of the Canons Regular of the Holy Sepulchre of Jerusalem: a Study and a Catalogue of the Manuscript Sources*. Turnhout: Brepols, 2004.
- DONET DONET, Leonardo. *Iconografía del Rey David*. Tesi doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2018.
- DUBREUIL, Mathieu Heriard. *Valencia y el gótico internacional*. II vols. València: Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- DURAN I DUELDT, Daniel. “Icons and Minor Arts: a Neglected Aspect of Trade between Romania and the Crown of Aragón”. *Byzantinische zeitschrift*, 2012, vol. CV, núm. 1, p. 29-52.
- ECHEVARRÍA ARSUAGA, Ana. “La transformación del espacio islámico (siglos XI-XIII)”. *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 2003, núm. 15, p. 53-77.
- *La minoría islámica de los reinos cristianos medievales: moros, sarracenos, mudéjares*. Málaga: Sarriá, 2004.

- EDGINGTON, Susan; SWEETENHAM, Carol (eds.). *The Chanson d'Antioche: An Old-French Account of the First Crusade*. Farmham: Ashgate, 2011.
- EIXIMENIS, Francesc. *Lo crestià: selecció* (edició a cura d'Albert Hauf i Valls. Barcelona: Edicions 62, 1983).
- *Lo regiment de la cosa pública en el Dotzè del Crestià* (edició i traducció de Vicent Martines Peres i María Justiniano Ortuño. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2009).
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. París: Arts et métiers graphiques, 1975.
- ESCANDELL PROUST, Isabel. "The Illuminated Codex Book of Franchises and Privileges of the Kingdom of Majorca (Arxiu del Regne de Mallorca, cod. 1). Portraits of the King under His Subjects' Gaze". *Ikon*, 2012, núm. 5, p. 331-345.
- ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep. "Intencionalitats polítiques en les cròniques de Pere Antoni Beuter i de Rafael Martí de Vicià". En: *Miscel·lània Homenatge a Rafael Martí de Vicià en el V Centenari del seu naixement, 1502-2002*. València: Ajuntament de Borriana/Biblioteca Valenciana, 2003, p. 205-218.
- "Narrar la història remota de un país. Beuter y la Història de València (1538)". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2010, núm. 44, sense paginar.
- "Jaume I, el 'Llibre dels feits' i l'humanisme: un model 'valencià' per al cesarisme hispànic". *eHumanista/IVITRA*, 2012, núm. 1, p. 128-140.
- ; RIBERA RIBERA, Josep (eds.). *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València: Ajuntament de València, 2019.
- *Jaume I en la memòria d'un poble. El rei Conqueridor en la literatura i en la historiografia, del segle XIII al XX*. València: Generalitat Valenciana, 2021.
- ESCLAPÉS, Pasqual. *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid: sus progresos, ampliación y fábricas insignes, con notables particularidades*. València: Antonio Bordazar de Artazú, 1738.
- ESPADALER, Anton Maria. "El retrat del rei En Jaume a la crònica de Bernat Desclot". En: MASSOT I MUNTANER, J. (ed.). *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*. Barcelona: Universitat de Barcelona/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 63-69.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Ecos del sentimiento antimusulmán en el Spill de Jaume Roig". *Sharq Al-Andalus*, 1993-1994, núm. 10-11, p. 325-346.

- “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)”. *Cuadernos del CEMYR*, 1997, núm. 5, p. 73-114.
- “El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet”. *Locus Amoenus*, 1998-1999, núm. 4, p. 81-106.
- *Els escenaris del rei*. Manresa/ Barcelona: Angle, 2001a.
- “Reliquiari de la Verònica de la Mare de Déu, c. 1398?”. En: *El Renaixement mediterrani*. Madrid: Museo Thyssen-Museu de Belles Arts de València, 2001b, p. 149-152.
- “El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova”. *Locus Amoenus*, 2002-2003, núm. 6, p. 91-114.
- “La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular”. En: DE LA IGLESIA DUARTE, J. I. (coord.). *XVII Semana de Estudios Medievales. La guerra en la Edad Media*. Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2006, p. 435-480.
- “La Beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía”. En: ESPAÑOL BERTRAN, F; FITÉ LLEVOT, F. (eds.). *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, p. 135-168.
- “Els convents de Sant Francesc i Santa Clara de Vilafranca. L’arquitectura i els seus promotors”. En: BENITO I JULIÀ, R. (ed.). *De la Marca hispànica a les terres de Marca: el Penedès*. Vilafranca del Penedès: Institut d’Estudis Penedencs, 2008, p. 249-270.
- “L’art a l’època de Jaume I. Un instrument àulic?”. En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2011a, p. 811-840.
- “La política artística de Jaume II: els sepulcres reials i el claustre de Santes Creus portantveus àulics”. Santes Creus. Revista de l’Arxiu Bibliogràfic, 2011b, núm. 34, p. 11-34.
- “Clientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón medieval”. En: BRUQUET, S.; GARCÍA MARSILLA, J. V. (ed.). *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015a, p. 45-76.
- “Dal paesaggio immaginario al ‘retrato al vivo’. Vedute di città e dintorni nell’arte gotica spagnola”. En: QUINTAVALLE, A. C. (ed.). *Medioevo, natura e figura. La raffigurazione dell’uomo e della natura nell’arte medievale*. Milà: Skira, 2015b, p. 477-489.

- . “La cultura visual en los sermones de San Vicente Ferrer y en los escenarios de su predicación”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2019, vol. XLIX, núm. 1, p. 103-135.
- FAJARDO PAÑOS, Javier. “El estudio de las identidades nacionales premodernas en la Corona de Aragón: recorrido historiográfico y retos de futuro”. En: MARTÍNEZ PEÑÍN, R.; CAVERO DOMÍNGUEZ, G. (coords.). *Podem y poderes en la edad media*. Murcia: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2021, p. 101-124.
- ; FAUS FAUS, Miquel. “La València quatrecentista a través dels ulls d’un notari. Les notícies de Jaume Vinader”. *Scripta*, 2019, núm. 13, p. 1-21.
- FALCÓ, Jaume Joan. *Epigrammata: quibus nunc denuo accesserunt alia multa tum ab eruditissimis huius nostrae Academiae Valentinae filiis, tum ab aliquibus Iacobi Roca... in lucem edita*. València: José Gasch, 1647.
- FALOMIR FAUS, Miguel. “El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV”. *Archivo español de arte*, 1991, vol. LXIV, núm. 254, p. 127-140.
- . “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del ‘pintor de corte’ en la España bajomedieval”. *Boletín de arte*, 1996a, núm. 17, p. 177-196.
- . *Arte en Valencia: 1472-1522*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996b.
- . “La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 1999, núm. 12, p. 123-147.
- . “Imágenes y textos para una monarquía compleja”. En: PORTÚS, J., et al. *El linaje del Emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 61-78.
- . “El retrato de corte”. En: FALOMIR FAUS, M. (ed.). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: El Viso, 2008, p. 109-113.
- FASSLER, Margot. “Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres”. *The Art bulletin*, 1993, vol. LXXV, núm. 3, p. 499-520.
- FATÁS CABEZA, Guillermo. *Fueros de Aragón miniados: las imágenes del Vidal Mayor*. Saragossa: Fundación Caja Inmaculada, 2014.
- FEBRER ROMAGUERA, Manuel Vicente. *Humanisme polític i teorització del pactisme en la València del segle XV: vida, obra i ideari del jurista Misser Pere Belluga (1392-1468)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2017.

- FERRANDO FRANCÉS, Antoni. *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*. València: Institut de Filologia Valenciana/ Universitat de València, 1980.
- (ed.). *Jaume I: Crònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer...* València: Generalitat Valenciana, 2008.
- FERRER I MALLOL, Maria Teresa. *Els sarraïns de la corona catalano-aragonesa en el segle XIV: segregació i discriminació*. Barcelona: CSIC, 1987.
- *La frontera amb l'Islam en el segle XIV: cristians i sarraïns al País Valencià*. Barcelona: CSIC, 1988.
- "El Consell reial durant el regnat de Martí l'Humà". En: FALCÓN PÉREZ, Isabel (coord.). *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. III vols. Saragossa: Diputación General de Aragón, 1993, vol. II, p. 173-190.
- "Els viatges piadosos de cristians, jueus i musulmans per la Mediterrània medieval". En: DURAN I DUELT, D. (com.). *Un mar de lleis. De Jaume I a Lepant*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, 2008, p. 101-118.
- FERRERO MICÓ, Remedios. "Los textos jurídicos antes de la imprenta. Compilación de derecho valenciano de 1329". En: FERRERO MICÓ, R.; GUÍA MARÍN, Ll. (coord.). *Corts i parlaments de la Corona d'Aragó: unes institucions emblemàtiques en una monarquia composta*. València: Universitat de València, 2008, p. 535-558.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *El incendio de la Catedral metropolitana de Valencia el 21 de julio de 1936*. València: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2013.
- FOLDA, Jaroslav. *Crusader art in the Holy Land, from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- "Commemorating the Fall of Jerusalem. Remembering the First Crusade in Text, Liturgy, and Image". PAUL, N.; YEAGER, S. (eds.). *Remembering the Crusades. Myth, Image, and Identity*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012, p. 125-145.
- FOLZ, Robert. *Les saints rois du moyen âge en Occident (6e-13e siècles)*. Brussel-les: Subsidia hagiographica, 1984.
- FONT I OBRADOR, Bartolomé. "Mallorca en 1349". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1964, vol. XXXIII, núm. 798-800, p. 245-260.
- FRAMIS MONTOLIU, Maite. "Los Cabanes: más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)". En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana, 1400-1600*. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 2006, p. 149-210.
- FRANCO LLOPIS, Borja. "Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira: a propósito de la tabla homónima del Museo de la Catedral de Valencia". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2016, vol. VIII, núm. 16, p. 101-118.

- *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Cátedra, Madrid: 2019.
- FRANCO MATA, Ángela. “Las capillas”. En: GONZÁLVEZ RUIZ, R. (dir.). *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*. Burgos: Promecal, 2010, p. 180-225.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FUMANAL PAGÈS, Miquel Àngel. “Santa Maria del Puig”. En: PUIGFERRAT I OLIVA, C. (dir.). *Joies del gòtic català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2013, p. 232-233.
- FUENTES ISLA, Benito. “La imagen de la Virgen los sellos (estudio de sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV)”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1922, núm. 26, vol. II, p. 495-526.
- FUGUET I SANS, Joan. *L'arquitectura dels templers a Catalunya*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1995.
- “De Miravet (1153) a Peníscola (1294): novedad y persistencia de un modelo de fortaleza templaria en la provincia catalano-aragonesa de la Orden”. En: TOMMASI, F. (ed.). *Acri 1291. La fine della presenza degli oridini militari in Terra Santa e i nuovi orientamenti nel XIV secolo*. Perugia: Quattroemme, 1996, p. 43-67.
- FURIÓ, Antoni. “Jaume I i la Mediterrània del seu temps”. En: DURAN I DUELT, D. (com.). *Un mar de lleis. De Jaume I a Lepant*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, 2008, p. 29-40.
- “Jaume I: una corona i quatre regnes”. En: NARBONA VIZCAÍNO, R. (ed.). *Jaume I i el seu temps 800 anys després*. València: Universitat de València/ Fundació Jaume II El Just, 2012, p. 43-71.
- ; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Le ville entre deux cultures. Valence et son urbanisme entre Islam et féodalité”. En: BOURGIN, S., PAOLI, M., RELTGEN-TALLON, A. (eds.). *La forme de la ville. De l'Antiquité à la Renaissance*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 37-55.
- FUSTER, Joan. *El blau en la senyera*. València: Tres i Quatre, 1977.
- FUSTER SABATER, María Dolores. “El Retablo de los Santos Corporales de Daroca. Nueva visión después de su restauración”. *Aragonia sacra: revista de investigación*, 2000, núm. 15, p. 198-216.
- GAITA, María del Mar. *La col·lecció de pintura del Museu Diocesà de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca/ Departament de Cultura i Patrimoni, 2010.
- GAPOSCHKIN, M. Cecilia. *The Making of Saint Louis: Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 2008.
- *Invisible Weapons. Liturgy and the Making of Crusade Ideology*. New York: Cornell University Press, 2017.
- GARCÍA DEL VALLE, Carmelo. *Jerusalén, la liturgia de la Iglesia madre*. Barcelona: Biblioteca Litúrgica, 2001.

- GARCÍA EDO, Vicent. "Introducción". En: GARCÍA EDO, V. *et al. Obra de oro de los privilegios reales de la ciudad y del reino de Valencia, con la historia del cristianísimo Rey Jaime, su primer conquistador*. València: Ajuntament de València, 1999, p. XIII-XXVIII.
- . *La obra legislativa de Jaime I de Aragón (1208-1276)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I/ Consell Social, 2008.
- ; GIMENO BLAY, Francisco M.; LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (eds.). *Libre que féu lo gloriós rei En Jaume*. València/ Madrid: Generalitat Valenciana/ Patrimonio Nacional, 2009.
- . "La Costum de la ciutat i Regne de València de 1238". *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, 2019, núm. 30, p. 9-21.
- GARCÍA GARCÍA, Antonio. "Derecho romano-canónico medieval en la Península Ibérica". En: ALVARADO, J. (ed.). *Historia de la literatura jurídica en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Marcial Pons, 2000, vol. I, p. 79-132.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. "David músico". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2012, núm. 8, vol. IV, p. 11-25.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i societat a la València medieval*. Catarroja: Afers, 2011.
- . "Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral". *Revista de la Catedral de Valencia*, 2012, núm. 9, p. 58-61.
- . "El impacto de la Corte en la ciudad: Alfonso el Magnánimo en Valencia (1425-1428)". En: CARRETERO ZAMORA, J. M; GALÁN SÁNCHEZ, A. (eds.). *El Alimento del Estado y la salud de la Res Publica. Orígenes, estructura y desarrollo del gasto público en Europa*. Madrid: Universidad de Málaga/ Instituto de Estudios Fiscales, 2013, p. 291-308.
- . "Accessos a l'infinit. Les portalades gòtiques valencianes i la seva iconografia". En: ESPAÑOL BERTRAN, F.; VALERO, J. (eds.). *Ianu Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2020, p. 81-104.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. "Letreros y letroides en la temática artística". *Archivo Español de Arte*, 1971, vol. XLIV, núm. 175, p. 259-282.
- GARNIER, François. *Le langage de l'image au moyen âge: signification et symbolique*. Paris: Le léopard d'or, 1988.

- GAVARA PRIOR, Joan J. "Catálogo". En: GAVARA PRIOR, J. J.; MIRA, E.; NAVARRO, M. (eds.). *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona: il Tesoro della Cattedrale di Valenza*. València: Generalitat Valenciana, 1998, p. 135-178.
- ; GARÍN LLOMBART, Felipe (eds.). *Jaime I, memoria y mito histórico*. València: Generalitat Valenciana, 2008.
- GAZULLA, Faustino D. *Los Reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1905.
- "El Puig de Santa Maria". En: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Valencia, julio de 1923)*. II vols. València: Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1928, vol. II, p. 593-654.
- *La orden de Nuestra Señora de la Merced. Estudios historicocríticos (1218-1317)*. El Puig: Instituto Histórico P. Faustino D. Gazulla, 1985.
- GENARO, Vicente (ed.). *Guía de la Exposición Regional Valenciana y Catálogo Oficial de Expositores*. València: Agencia Anunciadora de Genaro Vicente, 1909.
- GENET, Jean-Philippe. "La monarchie anglaise: une image brouillée". En: BLANCHARD, J. (ed.). *Representation, pouvoir et royauté à la fin du moyen age*. Paris: Picard, 1995, p. 93-108.
- GIL SAURA, Yolanda. "Les galleries de retrats a la València barroca. La construcció de la memòria". *Afers*, 2011, núm. 70, vol. 26, p. 655-672.
- "Memoria de un espacio montesiano desaparecido: la Iglesia y Colegio de San Jorge de la ciudad de Valencia". En: GIL SAURA, Y.; ALBA, E.; GUINOT, E. (eds.). *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019, p. 45-72.
- GIMENO BLAY, Francisco M.; MANDINGORRA LLAVATA, María Luz (eds.). *Sermonario de Perugia (convento dei dominicani Ms. 477)*. II vols. València: Ajuntament de València, 2006.
- GIMENO BLAY, Francisco M.; GOZALBO, Daniel; TRENCHS, Josep (eds.). *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*. València: Universitat de València, 2009.
- GIMENO BLAY, Francisco M. (coord.) *Iacobi primi instrumenta in archivo Sedis Valentinae asservata*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2017.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés. *Itinerario del Rey Don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*. Saragossa: Mariano Escar, 1909.
- GIRONA ILLAGOSTERA, Daniel. "Itinerari del rey en Martí (1396-1402)". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1911, vol. IV, p. 81-184.
- GIVENS, Jean. *Observation and Image-Making in Gothic Art*. Cambridge: University of Connecticut, 2005.

- GLICK, Thomas F. *Paisajes de conquista: cambio cultura y geográfico en la España medieval*. València: Universitat de València, 2007.
- GOURON, André. “Un assait en deux vagues: la diffusion du droit romain dans l’Europe du XIIe siècle”. En: IGLESIAS, A. (ed.). *El dret comú i Catalunya. Actes del Ier Simposi Internacional*. Barcelona: Fundació Noguera, 1991, p. 46-63.
- GÓMEZ CASAÑ, Rosa (ed.). *La Historia de Xérica de Francisco del Vayo*. Sogorb: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XV”. *Locus Amoenus*, 2011-2012, núm. 11, p. 77-94.
- “Arte mueble de la orden de Montesa en los siglos XV y XVI”. En: GIL SAURA, Y.; ALBA, E.; GUINOT, E. (eds.). *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019, p. 157-180.
- GÓMEZ FRECHINA, José. “El gótico internacional en Valencia”. En: GÓMEZ FRECHINA, J.; ALMIRANTE AZNAR, J.; INEBA, P. *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad. Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia/ Madrid: Conselleria de Cultura/ BBVA, 2004.
- “Pasajes de la Pasión de Cristo y Profetas”. En: BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (coms.). *La Edad de Oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*. València: Generalitat Valenciana, 2009, p. 112-133.
- *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid: Arco-Libros, 2011.
- GÓMEZ MIEDES, Bernardino. *La historia del... Rey Don Iayme de Aragon, primero deste nombre, llamado el Conquistador*. València: viuda de Pedro de Huete, 1584.
- GRANELL SALES, Francesc. “De gloriosa recordació. La imatge mitificada de Jaume I a la València medieval”. *Ars Longa*, 2017a, núm. 26, p. 51-66.
- “La (re)construcció visual i retòrica de Jaume I a la ‘Festa de l’Estendard’ de Mallorca durant l’època foral”. *Scripta*, 2017b, núm. 9, p. 194-207.
- “Rex imago aequitatis: Jaume I in the Vidal Mayor”. En: ANTOLÍ, J. M.; CORTIJO, A. (eds.). *Approaches to New Trends in Research on Catalan Studies*. Bern/ New York: Peter Lang, 2021a, p. 91-106.
- “La historia del (no) retrato de Ausiàs March”. *Medioevi*, 2021b, núm. 7, p. 131-144.
- “Els epítets dels artistes baixmedievals al servei dels poders reial i municipal”. *Caplletra*, 2021c, núm. 70, p. 33-52.
- “Una iconografía del otro en el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”. En: ROCA RICART, Rafael (ed.). *Maginales, marginados y minories*. Saragossa: Pórtico, 2021d, p. 91-106.

- . “El retaule del Centenar de la Ploma i les imatges del sarraí”. En: ESCARTÍ SORIANO, Vicent Josep; ROCA RICART, Rafael (eds.). *Identitats i violència. Documentació i literatura*. Catarroja: Afers, 2021e, p. 139-156.
- . “Commemorating a Providential Conquest in Valencia: The 9 October Feast”. *Religions*, 2022, vol. XIII, núm. 4. En línia: <<https://www.mdpi.com/2077-1444/13/4/301>>.
- . “Beholding Violence in the Centenar de la Ploma Altarpiece of St George”. En: LLINARES, A.; LÓPEZ, Guillermo (eds.). *Violence on the margins: marginalised, religious communities and everyday conflict in Valencia and Catalonia (13th-17th centuries)*. Bern/ New York: Peter Lang (en premsa).
- GRAUTOFF, Gwendolyn Gout. “Vidal Mayor: A Visualisation of the Juridical Manuscript”. *The Medieval History Journal*, 2000, núm. 3, vol. I, p. 68-89.
- GREGORI BOU, Rubén. *Imagen, Conversión y Devoción. Valencia entre finales del siglo XIV y el primer tercio del siglo XVI*. Tesi doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2019.
- GREGORI ROIG, Rosa Maria. *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*. València: Biblioteca Valenciana, 2012.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- GRIZZARD, Mary Faith Mitchell. *Bernardo Martorell, Fifteenth-Century Catalan Artist*. Nova York: Garland, 1985.
- GUDIOL RICART, Josep. *Ars Hispaniae. 9. Pintura gòtica*. Madrid: Plus-Ultra, 1955.
- . *Bernardo Martorell*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1959.
- GUGLIERI NAVARRO, Araceli. *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1974.
- GUICHARD, Pierre. “Los castillos musulmanes del Norte de la provincia de Alicante”. *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 1982, núm. 1, p. 29-46.
- GUIMERÁN, Felipe. *Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de cautivos Christianos y de algunos santos, y personas illustres della*. Valencia: herederos de Juan Navarro, 1591.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric. “L’Horta de València a la baixa Edat Mitjana. De sistema hidràulic andalusí a feudal”. *Afers*, 2005, núm. 51, p. 271-300.
- ; MARTÍ, Javier. “Las villas nuevas medievales valencianas (siglos XIII-XIV)”. *Boletín Arkeolan*, 2006, núm. 14, p. 183-216.

- . “Sobre la génesis del modelo político de la Corona de Aragón en el siglo XIII: Pactismo, Corona y Municipios”. *Res publica*, 2007, vol. XVII, p. 151-174.
- HARRIS, Julie A. “Mosque to Church Conversions in the Spanish Reconquest”. *Medieval Encounters*, 1997, vol. III, núm. 2, p. 158-172.
- HAUF I VALLS, Albert. “Història i literatura: Jaume I i els trobadors”. En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2011, p. 897-920.
- HEDEMAN, Anne D. *The Royal Image: Illustrations of the ‘Grandes Chroniques de France’ (1274-1422)*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- HERNÁNDEZ YÁÑEZ, Vicente. *Còpia dels pregons manats publicar per la illustre Ciutat de València, desde lo any 1338 fins lo present, en los quals se califica la observància inmemorial de haver delliherat la dita ciutat, festes, processons, rogatives, y altres actes*. València, 1670.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón. “Cristianos contra musulmanes: la situación de los mudéjares”. En: IGLESIA DUARTE, J. I. (coord.). *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV. XIV. Semana de Estudios Medievales, Nájera*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 335-392.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 1983.
- HOURIHANE, Colum (ed.). *King David in the Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, María Desamparados. *Documentos de Jaime I de Aragón*. VII vols. València: Anubar, 1976-2017.
- IBÁÑEZ, Javier; ZARAGOZÁ, Arturo. “Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo ibérico entre los siglos XIV y XVI”. En: ALONSO RUIZ, B.; RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (coords.). *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 411-426.
- IBORRA BERNAD, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat Politècnica de València, 2012.
- . “La Sala del Consell del antiguo Ayuntamiento de Valencia”. *Ars Longa*, 2016, núm. 25, p. 81-98.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier. *Moors dressed as moors: clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto: University of Tonto Press, 2017.
- IVARS CARDONA, Andreu. *Dos creuades valenciano-mallorquines a les còstes de Berbería, 1397-1399*. València: Olmos y Juan, 1921.

- . “Orige i significació del drach alat i del rat penat en les insígnies de la ciutat de València”. En: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Valencia, julio de 1923)*. II vols. València: Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1926, vol. II, p. 49-112.
- JACKSON, Richard A. “Le pouvoir monarchique dans la cérémonie du sacre et couronnement des rois de France”. En: BLANCHARD, J. (ed.). *Representation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Age*. Paris: Picard, 1995, p. 237-251.
- JACOB, Robert. *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*. Paris: Le léopard d'or, 1994.
- JACOPO DA VARAZZE, *La Leyenda Dorada* (traducció de José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982).
- JASPERT, Nikolas. “El perfil trascendental de los reyes aragoneses, siglos XIII al XV. Santidad, franciscanismo y profecías”. En: SESMA MUÑOZ, J. Á. (coord.). *La Corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: la monarquía aragonesa y los reinos de la corona*. Saragossa: CEMA/ Universidad de Zaragoza, 2010, p. 185-220.
- JAUME I. *Llibre dels feits del rei en Jaume I* (edició a cura d'A. Ferrando Francés i V. J. Escartí Soriano. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010).
- JOHN, Simon. “The ‘Feast of the Liberation of Jerusalem’: Remembering and Reconstructing the First Crusade in the Holy City, 1099-1187”. *Journal of Medieval History*, 2015, vol. IV, núm. 41, p. 1-23.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni. “Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV”. En: *Imatge i paraula als segles XIV-XV (catàleg d'exposició)*. València: Diputació de València, 1985.
- . “Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques”. En: LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (coords.). *Història de l'art del país valencià*. València: Tres i Quatre, 1986, p. 165-239.
- KANTOROWICZ, Ernst Harwig. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza, 1985.
- KAUFFMANN, Claus Michael. “Vidal Mayor, un código español del siglo XIII, hoy de propiedad particular en Aquisgrán”. *Anuario de Derecho Aragonés*, 1963-1964, núm. 12, p. 297-325.
- . “The Altar-Piece of St. George from Valencia”. *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 1970, núm. 2, p. 65-100.
- KIPLING, Gordon. *Enter the King Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KNIAZZEH, Charlotte S. Maneikis; NEUGAARD, Edward J. (eds.). *Vides de sants rosselloneses*. III vols. Barcelona: Rafael Dalmau, 1977.

- KOHLER, Charles. “Un rituel et un bréviaire du Saint Sépulcre de Jérusalem (XIIe–XIIIe siècle)”. *Revue de l’Orient Latin*, 1900-1901, núm. 8, p. 383-500.
- KREN, Thomas; VON EUW, Anton; KRAUS, Hans Peter. *Obras maestras del J. Paul Getty Museum. Manuscritos iluminados*. Thames and Hudson: Londres, 1997.
- KROESEN, Justin E. A. “From Mosques to Cathedrals: Converting Sacred Space During the Spanish Reconquest”. *Mediaevistik*, 2008, núm. 21, p. 113-137.
- *Staging the liturgy. The Medieval Altarpiece in the Iberian península*. Leuven: Peeters, 2009.
- KUBISKI, Joyce. “Orientalizing Costume in Early Fifteenth-Century French Manuscript Painting (Cité des Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master)”. *Gesta*, 2001, vol. XL, núm. 2, p. 161-180.
- KUTTNER, Stephan. “The Revival of Jurisprudence”. En: BENSON, R. L.; CONSTABLE, G. (eds.). *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University, 1982, p. 299-323.
- LA BÍBLIA (criteris d’edició i procés d’adaptació a càrrec de Pasqual Chabrera, Avel·lí Flors i Antoni López, amb l’assessorament d’Antoni Ferrando i Germà Colón. València: Saó, 1996).
- LACARRA, José María. *El juramento de los reyes de Navarra (1234-1329)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1972.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. “Informe histórico, artístico”. En: LACARRA DUCAY, M. C.; MORTE GARCÍA, C. (eds.). *Joyas de un patrimonio. Retablo de San Salvador. Ejea de los Caballeros*. Saragossa: Diputación de Zaragoza/ Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1990, p. 17-68.
- “El manuscrito del Vidal Mayor. Estudio histórico-artístico de sus miniaturas”. En: LACARRA DUCAY, M. C. (ed.). *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2012, p. 7-44.
- LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena. *Liber instrumentorum de la Catedral de Valencia. Edición crítica y estudio*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2013.
- LAMARCA, Luis. *Noticia histórica de la conquista de Valencia por el Rei d. Jaime I de Aragón*. València: José Ferrer de Orga, 1838.
- LAZAREV, Viktor N. *Studies in Byzantine Painting*. Londres: The Pindar Press, 1995.
- LESCHOT, Elodie. “The Abbey of Saint-Denis and the Coronation of the King of France”. *Arts*, 2020, núm. 111, vol. IX, p. 87-101.

- LLAÑO, Emma. "Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV". *Locus Amoenus*, 2013-2014, núm. 12, p. 29-53.
- LINARES, Lidwine. *Les saints Matamores en Espagne, au Moyen Âge et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème siècles)*. Tesi doctoral inèdita. Toulouse, Université Toulouse le Mirail, 2008.
- LLABRÉS, Gabriel. "Asalto a la ciutat de Mallorca en 1229". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1901-1902, núm. 9, p. 237-241.
- LLANES DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- LLIBRER ESCRIG, Antoni. "De la mesquita a l'església: la construcció de l'església de la Sang de Llúria". *Archivo de arte valenciano*, 2003, núm. 84, p. 5-17.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel. "Cortejos luctuosos y patrióticos en la Mallorca medieval". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1968-1972, vol. XXIII, p. 314-331.
- "La Festa de l'Estandart d'Aragó, una liturgia municipal europea en Mallorca". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 1980, núm. 37-38, p. 7-34.
- "País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard". En: LLOMPART, G.; RUIZ I QUESADA, F. (eds.). *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, 2001, p. 58-63.
- "La ciudad de Palma de Mallorca, 1468: una ciudad en un cuadro o el alarde de Pere Nisard". En: LACARRA DUCAY, C. (coord.). *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Saragossa: Fernando el Católico, 2007, p. 73-86.
- "El relleu de la Verge amb l'Infant de l'església de Santa Fe". En: SABATER REBASSA, S. M., CARRERO SANTAMARÍA, E. (coords.). *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic. XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, 2010, p. 189-194.
- LLOORCA, Fernando. *San Juan del Hospital de Valencia: una fundación del siglo XIII*. València: París-Valencia, 1930 (1995).
- LLORENS RAGA, Peregrín-Luis. *Relicario de la catedral de Valencia*. València: Institució Alfons el Magnànim/ Servicio de Estudios Artísticos/ Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1964.
- LLORENTE, Teodoro. *Valencia*. II vols. Barcelona: Daniel Cortezo, 1887-1889.
- LÓPEZ ELUM, Pedro. *Los orígenes de los Furs de València y de las Cortes en el siglo XIII*. València: Conselleria de Cultura i Educació/ Biblioteca Valenciana, 2001.

- MACÍAS PRIETO, Guadaira; CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael. “Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi. Del retaule als brodats”. *Locus amoenus*, 2011-2012, núm. 11, p. 19-53.
- MADURELL I MARIMÓN, Josep Maria. “El palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia”. *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1937-1940, vol. XIII, p. 89-112.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. *Capilla de los corporales. Iglesia Colegial de Santa María, Daroca*. Daroca: Centro de Estudios Darocenses, 2006.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. París: Minuit, 1981.
- MARÍAS, Fernando. “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: lo moderno, lo antiguo y lo romano”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2000, núm. 12, p. 25-38.
- MARTÍ DE BARCELONA. “Nous documents per a la biografia de Ramon Muntaner”. *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 1937, vol. VI, p. 310-326.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (ed.). *Libre de antiquitats de la seu de València*. València/ Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- ; SERRA, Xavier. *La consuetud de la seu de València dels segles XVI-XVII. Estudi i edició del Ms. 405 de l'ACV*. II vols. València: Facultat de Teologia de Sant Vicent Ferrer, 2009.
- MARTINDALE, Andrew. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Maarssen: Gary Schwartz, 1988.
- MARTINES PERES, Vicent. “Sant Jordi en sant Vicent Ferrer. Reutilització d'elements tradicionals, decadència i redreçament de la cavalleria”. En: GELABERT, M. (dir.). *Actes del Congrés Sant Vicent Ferrer i el seu temps*. València: Saó, 1997, p. 97-108.
- MARTÍNEZ, Francisco. *Historia de la imagen sagrada de la Virgen SSma. del Puig, primera y principal patrona de la ciudad y reyno de Valencia*. València: Joseph Thomás Lucas, 1760.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. *Arte y monarquía en Navarra: 1328-1425*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1987.
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. Ernest. *El Puig de Santa Maria. Una evocació de la reconquesta* (edició a cura de Santi Cortés. El Puig: Ajuntament del Puig, 1995).
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs. “Expressions, gestos i textos: teatralitat en els sermons de Vicent Ferrer”. En: SIRERA, J. Ll. (ed.). *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema: Actes del VI*

- Seminari de Teatre i Música medievals d'Elx*. Elx: Institut Municipal de Cultura/ Ajuntament d'Elx, 2002, p. 211-229.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual. “Ideología y práctica en las políticas pobladoras de los reyes hispanos (circa 1180-1230)”. En: *1212-1214. El trienio que hizo a Europa. XXXVII Semana de Estudios Medievales, (Estella, 19-23 de julio de 2010)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011, p. 155-182.
- MARTÍNEZ VINAT, Juan. “Estructura social y redes de sociabilidad en el movimiento confraternal valenciano: la cofradía de San Jaime de Valencia (1377-1441)”. *Medievalismo*, 2014, núm. 24, p. 241-280.
- . *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516)*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2018.
- MAS I FORNERS, Antoni. *Llengua, terra, pàtria i nació: l'evolució de la consciència lingüística i etnocultural entre els cristians de l'illa de Mallorca (segles XIV-XVII)*. Palma: Edicions Documenta Balear, 2020.
- MASSIP BONET, Francesc. *La monarquía en escena: teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al príncipe Carlos*. Madrid: Dirección General de Promoción Cultural, 2003.
- . “L'entrada valenciana dels primers Trastàmars”. *Locus Amoenus*, 2013-2014, núm. 12, p. 55-65.
- MASSÓ TORRENTS, Jaume. “La llegenda de sant Jordi”. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1916, vol. XXVI, núm. 256, p. 125-129.
- MATEU I LLOPIS, Felipe. *La Ceca de Valencia y las acuñaciones valencianas de los siglos XIII al XVIII: ensayo sobre una Casa Real de Moneda de uno de los Estados de la Corona de Aragón*. València: Viuda de Miguel Sanchis, 1929.
- . *Les relacions del Principat de Catalunya i els Regnes de València i Mallorca amb Anglaterra i el paral·lelisme monetari d'aquests països durant els segles XIII, XIV i XV*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca, 1934.
- MCKENZIE, Allan Dean. *The Virgin Mary as the Throne of Solomon in medieval art*. Nova York: New York University, 1965.
- MCPHEETERS, Dean William. *El humanista español Alonso de Proaza*. València: Castalia, 1961.
- MELERO, María Luisa. “La Virgen y el Rey”. En: BANGO TORVISO, I. (coord.). *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, p. 419-431.
- MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Middle Ages*. Berkeley: University of California, 1993.

- MENÉNDEZ PIDAL, Juan. *Sellos españoles de la Edad Media*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.
- MESTRE, Antonio. *El mundo intelectual de Mayans*. Oliva: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1978.
- MIQUEL, Marina; SAROBE, Ramon; SUBIRANAS, Carme (dirs.). *El panteó reial de Santes Creus. Estudi i restauració de les tombes de Pere el Gran, Jaume II i Blanca d'Anjou i de l'almirall Roger de Llúria*. Barcelona: EADOP/ Museu d'Història de Catalunya, 2009-2015.
- MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- . "El gótico internacional en la ciudad de Valencia: el retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma". *Goya*, 2011, núm. 336, p. 191-213.
- . "La capilla real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración". *Anuario de Estudios Medievales*, 2017, vol. XLVII, núm. 2, p. 737-768.
- MIRALLES, Melcior. *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (edició a cura de Mateu Rodrigo Lizondo. València: Publicacions de la Universitat de València, 2011).
- MIRALLES SBERT, José. *Las reliquias y relicarios de la catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca: Monumenta Maioricensia, 1961.
- MIRAVALL DOLÇ, Ramon. *Episcopologi dertosense. Introducció a la història de la societat i de l'Església de Tortosa*. Tortosa: UNED, 2016.
- MIRET I SANS, Joaquim. "La cabeza del rey Jaime I de Aragón". *Revue Hispanique*, 1902, núm. 9, p. 216-219.
- . *Itinerari de Jaume I El Conqueridor*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1918.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira. "Imagen-relicario de la Virgen y el Niño". En: COMPANY, X.; PONS ALÓS, V.; ALIAGA MORELL, J. (coms.). *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007: catàlogo*. València: Generalitat Valenciana, 2007, p. 266-269.
- . *Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana medieval*. Tesis doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2016.
- MOLINA, Tirso de. *El monasterio de El Puig y su virgen*. València: Ajuntament de València, 1968.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)". *Locus amoenus*, 1996, núm. 2, p. 125-139.
- . "La ilustración de leyendas autoctónas: el santo y el territorio". *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 1997a, núm. 70, p. 5-24.

- “Modos y fórmulas de traducción visual de la Leyenda áurea en la pintura gótica catalana”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1997b, núm. 70, p. 261-300.
- *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- “Contra turcos. Alfonso d’Aragona e la retorica visiva della crociata”. En: ABBAMONTE, G. (ed.). *La battaglia nel Rinascimento meridionale*. Roma: Viella, 2011, p. 97-110.
- “La memoria visual de una dinastía. Pedro IV El Ceremonioso y la retórica de las imágenes en la Corona de Aragón (1336-1387)”. *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. XXIII, núm. especial 2, p. 219-241.
- “Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV)”. *Hortus Artium Medievalium*, 2014, vol. XX, núm. 2, p. 209-217.
- “Légende et image. Jacques Ier d’Aragon et la création d’un mythe historiographique et visuel de la monarchie (13e-14e siècles)”. En: CORTIJO OCAÑA, A. (ed.). *Chivalry, the Mediterranean, and the Crown of Aragon*. Newark: Juan de la Cuesta, 2018a, p. 131-150.
- *La memòria de Carlemany. Culte, litúrgia i imatges a la catedral de Girona*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2018b.
- MOLINS, Elías de. *Catálogo del Museo provincial de antigüedades de Barcelona*. Barcelona: Barcelonesa, 1888.
- MOMPÓ NAVARRO, Jacob. *Crònica universal de 1427. Estudi i edició*. Tesi doctoral inèdita. València: Universitat de València, 2019.
- MONTAGUD PIERA, Bernardo. *Arte alzireño: aproximación histórica*. Alzira: Germania, 1994.
- MONTEIRA ARIAS, Inés. “Los musulmanes como verdugos de los personajes sagrados en la iconografía románica. Una interpretación actualizada de las Escrituras para combatir el islam en la Edad Media”. *Codex aquilarensis*, 2007, núm. 23, p. 64-87.
- “El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el islam: nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispánico”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 2012, núm. 25, p. 39-66.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Tesi doctoral inèdita. II vols. València: Universitat de València, 2013.
- “París 1864. La compra del retablo del Centenar de la Ploma por el South Kensington Museum”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L.; SERRA DESFILIS, A. (eds.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Universitat de València, 2018, p. 367-392.

- MOURIKI, Doula. "A Thirteenth-Century Icon with A Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens". *Dumbarton Oaks Papers*, 1987, núm. 41, p. 403-414.
- "Variants of the Hodegetria on two thirteenth-century Sinai icons". *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, 1991, núm. 39, p. 153-182.
- "Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinai". *Etudes balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, 1995, núm. 2, p. 103-135.
- MORENO COLL, Araceli. "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, 2018, núm. 6, p. 237-258.
- MORENO BASCUÑANA, Mar. "El vestido musulmán medieval, ¿una moda o un elemento de discriminación?". En: GARCÍA MAHÍQUES, R.; ZURIAGA SENENT, V. (eds.). *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*. II vols. València: Biblioteca Valenciana, 2008, vol. II, p. 1159-1168.
- MORTE GARCÍA, Carmen. "Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (II)". *Boletín del Museo del Prado*, 1991, núm. 30, vol. 12, p. 13-26.
- MUNTANER, Juan. "La primera consueta de los jurados de Mallorca". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1964, vol. XXXIII, núm. 798-800, p. 272-274.
- MUNTANER, Ramon. *Crònica de Ramon Muntaner* (edició a cura de Ferran Soldevila; revisió filològica de Jordi Bruguera; i revisió històrica de Maria Teresa Ferrer i Mallol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007-2014).
- MÜNZER, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo, 1991.
- MUÑOZ POMER, Rosa. "Las cortes a través de la ciudad: Valencia en las cortes de don Martín". *Saitabi*, 2001-2002, núms. 51-52, p. 137-159.
- NAGEL, Alexander. "Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art". *RES*, 2011, núm. 59-60, p. 228-248.
- ; WOOD, Christopher S. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana: siglos XIV-XX". *Revista d'història medieval*, 1994, núm. 5, p. 231-290.

- "Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1996, vol. XLVI, p. 293-320.
- *El nou d'octubre: ressenya històrica d'una festa valenciana (segles XIV-XX)*. València: Generalitat Valenciana, 1997.
- *Memorias de la ciudad: ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. València: Ajuntament de València/ Acció Cultural/ Delegació de Cultura, 2003.
- "La milicia ciudadana de la Valencia medieval". *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 2006, núm. 3, p. 305-332.
- *Privilegios y pergaminos de Jaime I en el Archivo Municipal de Valencia*. València: Ajuntament de València, 2008a.
- *Jaume I Legislador [catàleg d'exposició]*. València: Generalitat Valenciana, 2008b.
- "Ritos y gestos de la realeza en las cuatro grandes crónicas". En: SESMA MUÑOZ, J. Á. (dir.). *La Corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: la monarquía aragonesa y los reinos de la corona*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2010, p. 285-326.
- "La memoria de la conquista de la ciudad de Valencia (siglos XIII-XVI)". En: LAMAZOU-DUPLAN, V. (coord.). *Ab urbe condita. Fonder et refonder la ville: récits et représentations (second Moyen Âge – premier XVIe siècle)*. Pau: Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2011, p. 445-462.
- "El rey y la ciudad. Sinergia entre el Magnánimo y Valencia". *eHumanista/IVITRA*, 2015, núm. 7, p. 193-210.
- *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid: Síntesis, 2017.
- "Política i ciutadania a la València de sant Vicent Ferrer". *Afers*, 2018, vol. XXXIII, núm. 90-91, p. 425-450.
- NAVARRO SORNÍ, Miguel. "Pignora sanctorum. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo". En: GAVARA PRIOR, J. J.; MIRA, E.; NAVARRO, M. (eds.). *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona: il Tesoro della Cattedrale di Valenza*. València: Generalitat Valenciana, 1998, p. 95-133.
- "Mandato del Cardenal Alfonso de Borja". En: COMPANY, X.; PONS ALÓS, V.; ALIAGA MORELL, J. (coms.). *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007: catàlego*. València: Generalitat Valenciana, 2007, p. 146-149.
- NEDERMAN, Cary J. *Lineages of European political thought: explorations along the medieval/modern divide from John of Salisbury to Hegel*. Washington D.C: Catholic University of America Press, 2009.

- NIETO SORIA, José Manuel. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema, 1988.
- , *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.
- NIRENBERG, David. *Comunidades de violencia: la persecución de las minorías en la edad media*. Barcelona: Península, 2001.
- , *Neighboring Faiths: Christianity, Islam, and Judaism in the Middle Ages and Today*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2014.
- NOGALES RINCÓN, David. “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV). *En la España Medieval*, 2007, núm. extra 1, p. 81-112
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. III vols. París: Gallimard, 1997.
- NUTI, Lucia. “La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi”. En: CALABI, D.; SVALDUZ, E. (eds.). *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Luoghi, spazi, architetture*. VI vols. Treviso: Fondazione Casamarca, 2010, vol. VI, p. 3-16.
- OLARIU, Dominic. *Le portrait individuel: réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*. Bern/ New York: Peter Lang, 2009.
- OLIVARES TORRES, Enric. *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2015.
- , “Estereotipos y convencionalismos en batallas. El caso del retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”. En: GIL SAURA, Y.; ALBA, E.; GUINOT, E. (eds.). *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019, p. 243-266.
- OLMOS CANALDA, Elías. *Los preladados valentinos*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, 1949.
- OÑATE OJEDA, Juan Ángel. *La Catedral de Valencia*. València: Universitat de València/ Fundación Canónica Juan Ángel Oñate, 2012.
- ORCÁSTEGUI GROS, Carmen (ed.). *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1986.
- ORELLANA, Marcos Antonio de. *Valencia antigua y moderna*. II vols. Valencia: Librerías París-Valencia, 1923-1924.
- ORTÍ I MAYOR, José Vicente. *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre*. València: Antonio Bordazar, 1740.
- ORTS I BOSCH, Pere Maria. *Història de la senyera del País Valencià*. València: Eliseu Climent, 1979.

- OS, Hendrik W. van. *Sieneese altarpieces, 1215-1460: form, content, function*. II vols. Groningen: Bouma, 1984-1990.
- PALACIOS MARTÍN, Bonifacio. *La coronación de los Reyes de Aragón. 1204-1410: aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*. València: Anubar, 1975.
- , “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media. El simbolismo de la espada”. En: GONZÁLEZ, J. et al. *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1976, p. 273-296.
- PALAZZO, Éric. *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols, 1999.
- , *Liturgie et Société au Moyen Age*. París: Aubier, 2000.
- , *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. París: Cerf, 2014.
- PASCUAL, José. “La vivienda islámica en la ciudad de Valencia: una aproximación de conjunto”. En: BERMÚDEZ LÓPEZ, J.; BAZZANA, A. (coords.). *La casa hispano-musulmana: Aportaciones de la Arqueología*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1990, p. 305-318.
- PASTOUREAU, Michel. *L'art héraldique au Moyen Âge*. París: Seuil, 2018.
- PAVÓN RAMÍREZ, Marta. “Manuscritos iluminados”. En: GARCÍA GARCÍA, A. (dir.). *Catálogo de los manuscritos jurídicos de la Biblioteca Capitular de la Seu d'Urgell*. La Seu d'Urgell: Bisbat d'Urgell, 2009, p. 473-477.
- PELAZ FLORES, Diana. “La imagen de la reina consorte como muestra del poder en el reino de Castilla durante el siglo XV. Construcción y significado”. *Medievalismo*, 2013, núm. 23, p. 265-290.
- PENNINGTON, Kenneth. *The Prince and the Law, 1200-1600: Sovereignty and Rights in the Western Legal Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- PERE EL CERIMONIÓS, *Crònica del rei Pere el Cerimoniós* (edició a cura de Ferran Soldevila; revisió filològica de Jordi Bruguera; i revisió històrica de Maria Teresa Ferrer i Mallol. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007-2014).
- PEREDA, Felipe. “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2001, núm. 13, p. 53-86.
- PERKINSON, Stephen. *The Likeness of the King: a Prehistory of Portraiture in Late Medieval*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2009.

- PERPIÑÁ, Candela. “Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación”. *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2013, núm. 1, p. 29-49.
- . *Los ángeles músicos. Estudio iconográfico*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2017.
- PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, Ignacio. *Sínodos medievales de Valencia*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1994.
- PÉREZ MARTÍN, Antonio. “La producción de códices jurídicos en España: ius commune y iure propria”. En: COLLI, V. (ed.). *Juristische Buchproduktion im Mittelalter*. Klostermann: Frankfurt, 2002, p. 567-298.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. “Heráldica versus imagen”. En: BANGO TORVISO, I (com.). *Alfonso X el Sabio*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009, p. 94-101.
- . “Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado ‘Libro de la coronación de los reyes de Castilla y Aragón’”. *Archivo Español de Arte*, 2010, núm. 332, vol. LXXXIII, p. 317-334.
- PÉREZ PUCHE, Francisco. *Valencia 1909: la Exposición Regional Valenciana*. València: Ajuntament de València, 2009.
- PIERA, Josep. *El paradís de les paraules. Història i poesia a l’Orient d’Al-Àndalus, s. XI-XIII*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- PIJOAN, Josep. “Un nou viatge a Terra Santa en català [1323]”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1907, núm. 1, p. 370-384.
- PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando. “El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia”. *Ars Longa*, 2011, núm. 20, p. 139-152.
- PLA BALLESTER, Enrique. “Los cronistas de Valencia y la fundación de la ciudad”. *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 1962, núm. 1, p. 61-88.
- PLANAS BADENAS, Josefina. “Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana del estilo internacional y su proyección en el reino de Valencia”. En: LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (dir.). *VIII Congreso del CEHA*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992, p. 119-127.
- . *El Breviario de Martín el Humano: un códice de lujo para el Monasterio de Poblet*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- . “El poder religiós: llibres il·luminats per als bisbes catalans baixmedievals (segles XIV-XV)”. *Ars Longa*, 2011, núm. 20, p. 37-48.

- POBLADOR MUGA, María Pilar. “El neogótico y lo neomedieval: nostalgias del pasado en la era de la industrialización”. En: LOMBA SERRANO, C.; LOZANO LÓPEZ, J. C., ARCE OLIVA, E.; CASTÁN CHOCARRO, A. (coords.). *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2014, p. 119-144.
- PONS I FÀBREGUES, Benito. “La fiesta de la conquista de Mallorca”. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1897, vol. XIII, p. 213-217.
- POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting*. XII vols. Cambridge: Harvard University Press, 1930-1958.
- PRODI, Paolo. *Il sacramento del potere: il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*. Bolonya: Il Mulino, 1992.
- PUIG I OLIVER, Jaume. “Nicolau Eimeric i Ramon Astruc de Cortielles. Noves dades a propòsit de la controvèrsia entorn de 1395”. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 1979, núm. 25, p. 309-331.
- PUJADES BATALLER, Ramon. “Memòries d'una mar solcada. El dibuix i l'escripturació del litoral valencià en la cartografia portolana medieval”. *Afers*, 2001, núm. 40, p. 625-639.
- “Els coneixements geogràfics i cartogràfics a la Mediterrània occidental del segle XIII: reflexions contra alguns llocs comuns historiogràfics”. En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 863-871.
- QUADRADO, José María. *Historia de la conquista de Mallorca. Crónicas inéditas de Marsilio y de Desclot*. Palma: Estevan Trías, 1850.
- “El Códice de los Reyes, o sea, el Rey de los Códices en el Archivo de Mallorca”. *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Artes*, 1886, vol. III, núm. 10, p. 361-392.
- QUEROL Y ROSO, Luis. *Las milicias valencianas desde el siglo XIII al XV: contribución al estudio de la organización militar del antiguo Reino de Valencia*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 1935.
- QUINTANA TORRES, Antoni. *La Festa de l'Estendard. Cultura i cerimonial a Mallorca (segles XIV-XX)*. Catarroja/ Barcelona: Afers, 1998.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*. Sogorb: Artes Gráficas Manuel Tenas, 2002.
- *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V El Magnánimo*. II vols. Tesi doctoral inèdita. València, Universitat de València, 2005.
- *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport/ Biblioteca Valenciana, 2007a.

- “Fori et privilegia Valentiae”. En: COMPANY, X.; PONS ALÓS, V.; ALIAGA MORELL, J. (coms.). *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007: catàlogo*. València: Generalitat Valenciana, 2007b, p. 408-409.
- “Libro de privilegios (Aureum Opus Privilegiorum Regni Valencie)”. En: COMPANY, X.; PONS ALÓS, V.; ALIAGA MORELL, J. (coms.). *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007: catàlogo*. València: Generalitat Valenciana, 2007c, p. 410-413.
- “Imágenes de devoción en la miniatura valenciana del siglo XV”. En: COMPANY, X.; PONS ALÓS, V.; ALIAGA MORELL, J. (coms.). *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007: catàlogo*. València: Generalitat Valenciana, 2007d, p. 513-535.
- “El poder a través de la imatge. La representació de los reyes de la Corona de Aragón en el Libro de privilegios de la villa de Alzira (Valencia) c. 1380-1391”. *Clio Themis*, 2021, núm. 21. En línia: <<https://publicacions-prairial.fr/cliiothemis/index.php?id=1822>>
- RAUFAST CHICO, Miguel. “¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2006, vol. XXXVI, núm. 1, p. 295-333.
- RECHT, Roland. *Le croire et le voir: l'art des cathédrales XIIIe-XVe siècle*. Paris: Gallimard, 1999.
- REID, Jessica. *The Fortunes of a King: Images of Edward the Confessor in 12th to 14th century England*. Treball de fi de màster. Ottawa, University of Ottawa, 2016.
- RESSORT, Claudie. “Bernat Martorell: Quatre scenes de la légende de saint Georges”. En: GERARD-POWELL, V.; RESSORT, C. (eds.). *Écoles espagnole et portugaise. Musée du Louvre-Catalogue*. París: Louvre, 2002, p. 96-101.
- RIERA I SANS, Jaume. “Los tumultos contra las juderías de la Corona de Aragón en 1391”. *Cuadernos de Historia*, 1977, núm. 8, p. 214-225.
- RIERA MELIS, Antoni. “El comerç internacional a la Corona catalano-aragonesa durant el segon terç del segle XIII”. En: DURAN I DUELT, D. (com.). *Un mar de lleis. De Jaume I a Lepant*. Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, 2008, p. 41-62.
- RIQUER, Martí de (ed.). *Poesies. Andreu Febrer*. Barcelona: Barcino, 1951.
- *Història de la literatura catalana*. XI vols. Barcelona: Ariel, 1964.
- *Heràldica catalana: des de l'any 1150 al 1550*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983.
- RIVERO MATAS, Núria. “Pau Milà i Fontanals i la seva influència”. En: FONTBONA, F.; JORBA, M. (eds.). *El romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1999, p. 87-89.
- ROCA RICART, Rafael. “La mitificació vuitcentista del passat medieval: la figura de Jaume I, rei d’Aragó”. *eHumanista/ IVITRA*, 2012, núm. 2, p. 271-285.

- ROCA TRAVER, Francisco. *Alfonso III El Benigno, Rey de Valencia*. València: Diputació de València, 2003.
- RODRIGO LIZONDO, Mateu. “La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2013, núm. 94, p. 17-28.
- “Ramon Muntaner i la ciutat de València”. En: AGUILAR, J. A.; MARTÍ, S.; RENEDO, X. (eds.). *Dits, fets i veres veritats. Estudis sobre Ramon Muntaner i el seu temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019, p. 11-38.
- RODRIGO PERTEGÁS, José. “La urbe valenciana en el siglo XIV”. En: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Valencia, julio de 1923)*. II vols. València: Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. I, p. 279-374.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen. “Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1984, núm. 64, p. 24-28.
- RODRÍGUEZ, Josef; SAVALLS, Ignacio. *Biblioteca valentina y catálogo de los insignes escritores naturales de la ciudad y del reyno de Valencia*. València: Joseph Tomás Lucas, 1747.
- *Biblioteca valentina y catálogo de los insignes escritores naturales de la ciudad y del reyno de Valencia* (pròleg de Joan Fuster). València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1977.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel. “Historiografía de las Cruzadas”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 2000, núm. 13, p. 341-395.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana”. En: MIQUEL JUAN, M.; PÉREZ MONZÓN, O.; MARTÍNEZ TABOADA, P. (eds.). *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid: Ed. Complutense, 2017, p. 283-304.
- ROIG, Jaume. *Espill* (edició, traducció i comentaris d'Antònia Carrés. Barcelona: Quaderns Crema, 2006).
- ROMEU, Sylvia. “Catálogo de Cortes valencianas hasta 1410”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1970, núm. 40, p. 581-607.
- ROSARIO, Iva. *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia, 1346-1378*. Woodbridge/ Rochester: Boydell and Brewer, 2000.
- ROSSELLÓ VERGER, Vicenç Maria. “Villas planificadas medievales del País Valenciano”. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, 1987, núm. 7, p. 509-525.
- “Les cartes portolanes mallorquines”. En: MONTANER I GARCIA, C.; GALERA I MONEGAL, M.; ROSSELLÓ VERGER, V. (eds.). *La Cartografia catalana. Cicle de conferències sobre Història de la Cartografia, 10è curs*, 1999. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 17-115.

- RUBIO MIFSUD, Aurora I.; ZALBIDEA MUÑOZ, Antonia. “Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, núm. 99, p. 9-22.
- RUBIO VELA, Agustín. “L’escrivania municipal de València en els segles XIV i XV. Notes i documents”. *Caplletra*, 1993, núm. 15, p. 127-162.
- . *Epistolari de la València medieval*. II vols. València: Institut de Filologia Valenciana, 1998.
- . “Jaime I. La imagen del monarca en la Valencia de los siglos XIV-XV”. En: COLÓN, G.; MARTÍNEZ ROMERO, T. (eds.). *El rei Jaume I. Fets, actes i paraules*. Castelló de la Plana: Fundació Germà Colón Domènech, 2008, p. 129-155.
- . *El patriciat i la nació: sobre el particularisme dels valencians en els segles XIV i XV*. Castelló de la Plana: Fundació Germà Colón Domènech, 2012.
- . “El Justicia de Aragón frente a la ciudad de Valencia. Un conflicto entre oligarquías territoriales (1395-1404)”. *Aragón en la Edad Media*, 2014, núm. 25, p. 273-322.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni. *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*. II vols. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2000 (1908-1921).
- RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, José María (baró d’Alcahalí). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. València: Federico Doménech, 1897.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. “Gonçal Peris Sarrià e Jaume Mateu. Supposto ritratto del re Giacomo I”. En: MANOTE I CLIVILLES, M. R. (ed.). *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Milà: Leonardo Arte, 1999, p. 116-119.
- . *Lluís Borrassà i el seu taller*. Tesi doctoral inèdita. II vols. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999b.
- . “Lluís Borrassà”. En: PLADEVALL I FONT, A. (dir.). *L’art gòtic a Catalunya. 2. Pintura. II: El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 53-73.
- . “Muerte de San Vicente”. En: MONTOLÍO TORÁN, D. et al. *Espais de llum: Borriana, Vila-real, Castelló 2008-2009*. València: Generalitat Valenciana, 2008, p. 232-237.
- . “Els primers Trastàmara: la legitimació mariana d’un llinatge”. En: TERÉS I TOMÁS, M. R. (coord.). *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània, 2011, p. 71-112.
- . “Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico”. *Retrotabulum*, 2016, núm. 18, p. 1-88.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos. “Botín de guerra y tesoro sagrado”. En: BANGO TORVISO, I. G. (dir.). *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, vol. I, p. 31-40.

- “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2006, núm. 18, p. 9-30.
- “Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder”. *Alcanate*, 2012-2013, núm. 8, p. 221-259.
- “‘Oh lugar en que se manifiesta el rey heroico’. Castilla, Granada y la cultura visual del poder en la Génesis del Estado Moderno”. En: MÍNGUEZ, V. (dir.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013.
- RUIZ VILA, José Manuel. “‘Oratio luculenta de laudibus Valentie’ de Alonso de Proaza. Introducción, Edición Crítica y Traducción”. *Liburna*, 2012, núm. 5, p. 175-224.
- RUZAFÀ GARCÍA, Manuel. “Façen-se cristians los moros o muyren!”. *Revista d’història medieval*, 1990, núm. 1, p. 87-110.
- “La familia Xupió en la morería de Valencia (1362-1463)”. En: ECHEVARRÍA ARSUAGA, A. (coord.). *Biografías mudéjares o La experiencia de ser minoría: biografías islámicas en la España Cristiana*. Madrid: CSIC, 2008, p. 233-290.
- “Els musulmans de València i la conquesta de Jaume I: el destí dels vençuts”. En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2011, p. 565-577.
- SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de. *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. III vols. Barcelona: Estampa d’Henrich, 1916-1932.
- SALAS BOSCH, Xavier de. “Una obra de Bartomeu Coscollà, argenter. La Verònica de la Verge a la catedral de València”. En: *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: miscel·lània d’estudis, literaris, històrics i lingüístics*. Barcelona, 1936, vol. II, p. 425-439.
- SALRACH, Josep M.; DURAN, Eulàlia. *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*. II vols. Barcelona: Edhasa, 1980.
- SALVADÓ, Sebastián. “The Liturgy of the Holy Sepulchre and the Templar Rite: Edition and Analysis of the Jerusalem Ordinal (Rome, Bib. Vat., Barb. Lat. 659) with a Comparative Analysis of the Acre Breviary (Paris, Bib. Nat., Ms. Latin 10478)”. Tesis doctoral inèdita. Stanford: Stanford University, 2011.
- SANCHIS FRANCÉS, Raül. *La festa i la dansa en les fonts historiogràfiques de la memòria. Corpus documental de la ciutat de València (segles XIII-XVII)*. Barcelona: Esbart Català de Dansaires, 2020.
- SANCHIS GUARNER, Manuel. *La ciutat de València. Síntesi d’història i de geografia urbana*. València: Ajuntament de València, 1972.

- SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. València: París Valencia, 1909.
- *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia: monografía histórico-descriptiva*. València: Hijos de F. Vives Mora, 1913.
- *La diócesis valentina: nuevos estudios históricos*. València: Huici, 1921.
- *Quaresma de Sant Vicent Ferrer: predicada a València l'any 1413*. Barcelona: Institució Patxot, 1927.
- "Bibliología valenciana". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930, núm. 6, p. 81-132.
- "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-1931, núm. 16-17, p. 3-116.
- *Estudis d'història cultural* (edició, introducció, bibliografia i notes a cura de Mateu Rodrigo Lizondo. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1999).
- SANPONS Y CARBÓ, Carlos (ed.). "Nostres grabats. Jaume I, lo Conqueridor". *La Il·lustració Catalana*, 1881a, any II, núm. 19, p. 146-147.
- "Nostres grabats. Don Alfons III, lo Lliberal". *La Il·lustració Catalana*, 1881b, any II, núm. 22, p. 170.
- "Nostres grabats. Don Pere IV d'Aragó, lo Cerimoniós". *La Il·lustració Catalana*, 1881c, any II, núm. 39, p. 314.
- "Nostres grabats. Alfons V, lo Savi, rey d'Aragó". *La Il·lustració Catalana*, 1881d, any II, núm. 48, p. 386.
- SARALEGUI, Leandro de. "La pintura valenciana medieval: Lorenzo Zaragoza". *Archivo de Arte Valenciano*, 1936, núm. 22, p. 3-39.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte. "Saracens: Opponents to the Body of Christianity". *The Medieval History Journal*, 2010, vol. XIII, núm. 1, p. 55-95.
- SAYRACH I FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís. *El patró sant Jordi. Història, llegenda, art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996.
- SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Regina. *La Orden de San Jorge de Alfama. Aproximación a su historia*. Barcelona: CSIC, 1990.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte*, 1941, vol. XIV, núm. 45, p. 272-278.
- SANFRAN, Linda. "Deconstructing Donors in Medieval Southern Italy". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, núm. 60-61, 2014, p. 135-151.
- SARTHOU CARRERES, Carlos. *Guía oficial de Játiva*. Xàtiva: Imprenta Editorial Econòmica, 1925.

- SERVERA, Jaime. *Las tres púrpuras de Alzira, Bernardo, María y Gracia: vida y martirio de los tres santos mártires* (edició a cura d'Antonio Benlloch Poveda. Alzira: Archicofradía de los Santos Patronos, Bernardo, María y Gracia, 1985 [1707]).
- SCHULZ, Vera-Simone. "From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks". En: FAIETTI, M.; GERHARD, W. (eds.). *The Power of Line*. Munic: Hirmer, 2015, p. 144-161.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410". *Ars longa*, 1991, núm. 2, p. 73-80.
- ; SORIANO GONZALVO, Francisco J. "La portada tardorrománica de San Vicente Mártir de Valencia". *Ars longa*, 1992, núm. 3, p. 141-148.
- ; -----. *San Vicente de la Roqueta: historia de la Real Basílica y Monasterio de San Vicente Mártir de Valencia*. València: Iglesia en Valencia, 1993.
- . "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)". *Ars Longa*, 1994, núm. 5, p. 111-119.
- . "La imagen de la ciudad: prestigio e identidad urbana en Valencia (1350-1480)". *Sociedad Urbana. Revista de estudios urbanos*, 1995, núm. 2, p. 69-85.
- . "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó". *Afers*, 2002, vol. XVII, núm. 41, p. 15-35.
- . "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón". *Locus Amoenus*, 2002-2003, núm. 6, p. 57-74.
- . "El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV". En: RIBERA I LACOMBA, A., et al. *Historia de la Ciudad. III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. València: COACV/ CTAV/ Universitat de València, 2004, p. 73-99.
- . "L'espill trencat. Les imatges del cavaller: del Tirant al Quixot". En: BELTRÁN, R.; SIRERA, J. Ll.; SERRA DESFILIS, A. (coms.). *Del Tirant al Quixot: la imatge del cavaller*. València: Universitat de València, 2005, p. 19-54.
- ; MIQUEL JUAN, Matilde. "Pere Balaguer y la arquitectura valenciana de los siglos XIV y XV". En: *Historia de la ciudad. IV*. València: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana/ Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2005, p. 89-111.
- . "En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media". En: MÍNGUEZ CORNELLES, V. (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007a, p. 321-348.
- . "La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia". *Res publica*, 2007b, núm. 18, p. 35-57.

- “Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el siglo XIV”. En: ARENILLAS, M.; SEGURA, C.; BUENO, F.; HUERTA, S. (eds.). *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2007c, p. 883-894
- “An Embarrassing Legacy and a Booty of Luxury: Christian Attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of Valencia”. En: HARRIS, M. N. *et al.* (eds.). *Global Encounters. European Identities*. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2010, p. 77-91.
- “Promotores, tradición e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV”. *Goya*, 2011, núm. 334, p. 58-73.
- “Nova sint omnia more christiano: imatges i espais per al nou regne de Jaume I”. En: NARBONA VIZCAÍNO, R. (ed.). *Jaume I i el seu temps 800 anys després*. València: Universitat de València/ Fundació Jaume II El Just, 2012, p. 673-686.
- “Las ciudades nuevas del Reino de Valencia en tiempos de Jaime I (1232-1276)”. En: CASAMENTO, A. (ed.). *Fondazioni urbane: città nuove europee dal Medioevo al Novecento*, 2013a, p. 33-56.
- “Convivencia, asimilación y rechazo. El arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.). *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. València: Universitat de València, 2013b, p. 33-60.
- ; CALVÉ MASCARELL, “Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de Casa de la Ciudad de Valencia”. En: BUTTÀ, L. (ed.). *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, p. 187-239.
- “A Brave New Kingdom: Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)”. En: BACCI, M.; ROHDE, M. (eds.). *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*. Berlin/ Munic/ Nova York: De Gruyter, 2014a, p. 283-306.
- “Gli ordini mendicanti e la città: localizzazioni conventuali e urbanizzazione a Valencia (secoli XIII – XV)”. En: VILLA, G. (ed.). *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*. Roma: Kappa, 2014b, p. 95-112.
- “Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400. El retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia”. En: FRANCO, B.; POMARA, B.; LOMAS, M.; BEJARANO, B. (eds.). *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. València: Universitat de València, 2016, p. 301-320.
- “La piedra foral. La arquitectura gótica en Valencia como vestigio”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L.; SERRA DESFILIS, A. (coords.). *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. València: Universitat de València, 2018a, p. 265-292.
- “Memorias de reyes y memorias de la ciudad. Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)”. *Codex aquilarensis*, 2018b, núm. 34, p. 143-168.

- "A Search for the Hidden King: Messianism, Prophecies and Royal Epiphanies of the Kings of Aragon (circa 1250-1520)". *Arts*, 2019, vol. VIII, núm. 143, p. 29-55.
- "Fiestas móviles, escenario fijo: la Catedral de Valencia en los siglos XIV y XV y las fiestas urbanas". En: LUCHERINI, V.; BOTO VARELA, G. (eds.). *La cattedrale nella città medievale: i rituali*. Roma: Viella, 2020, p. 353-373.
- SERRANO COLL, Marta. *Jaime I el Conquistador: imágenes medievales de un reinado*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2008.
- "Influencias artísticas europeas en la cancillería de la Corona de Aragón: algunos ejemplos de sigilografía". En: COSMEN, M. C.; HERRÁEZ, M. V.; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, p. 295-308.
- "Falsas historias, proposiciones certeras. Dominio visual e imágenes persuasivas en el entorno áulico de la Corona de Aragón". *Codex Aquilarensis*, 2011a, núm. 27, p. 191-212.
- "Los signos del poder: regalías como complemento a los emblemas de uso inmediato". *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2011b, núm. 17, p. 129-154.
- "Art as a Means of Legitimization in the Kingdom of Aragon. Coronation Problems and Their Artistic Echoes During the Reigns of James I and Peter IV". *Ikon*, 2012, núm. 5, p. 161-172.
- '*Effigies Regis Aragonum*'. La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2015.
- "Los espacios de la muerte en la Corona de Aragón. Exequias y enterramiento del Senyor Rei: del Planctus al Offici de defunctis". En: ARIAS GUILLÉN, F.; MARTÍNEZ SOPENA, P. (eds.). *Los espacios del rey: poder y territorio en las monarquías hispánicas (siglos XII-XIV)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2018, p. 491-515.
- "De Modo Qualiter Reges Aragonum Coronabuntur. Visual, Material and Textual Evidence during the Middle Ages". *Arts*, 2020, núm. 25, vol. I, p. 57-74.
- SESMA MUÑOZ, José Ángel. *La Corona de Aragón: una introducción crítica*. Saragossa: CAI, 2000.
- ŠEVČENKO, Nancy P. "Icons in Liturgy". *Dumbarton Oaks Papers*, 1991, vol. XLV, p. 45-57.
- SEVILLANO COLOM, Francisco. *El 'Centenar de la Ploma' de la ciutat de València: 1365-1711*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966.
- SMITH, Damian J. "La guerra contra los musulmanes en España 'en palabras' del papa Inocencio III". En: MARTÍNEZ, A.; HENRIET, P.; PALACIOS ONTALVA, J. S. (dirs.). *Orígenes y desarrollo de*

- la guerra santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)*. Madrid: Casa Velázquez, 2016. En línia: < <https://books.openedition.org/cvz/317?lang=es>>.
- SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu-Jesús (ed.). *Crònica General de Pere III el Cerimoniós: dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya*. Barcelona: Alpha, 1961.
- SOBRÉ, Josep Miquel. *L'èpica de la realitat. L'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*. Barcelona: Curial, 1978.
- SOLER, Abel. "Un país de set jornades de llong. Aspectes de la reordenació del territori colonial de València per Jaume I". *Cuadernos de geografía*, 1998, núm. 63, p. 217-244.
- SOLER, Iván; CARRASCOSA, Begoña. "Sellos de prelados valentinos medievales en la catedral metropolitana de Valencia". En: *Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. València: Universitat Politècnica de València, 2014, p. 383-390.
- SÒRIA, Jeroni. *Dietari* (edició i pròleg a cura de Francisco de Paula Momblanch. València: Acció Bibliogràfica Valenciana, 1960).
- STEGER, Hugo. *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*. Núrnberg: H. Carl, 1961.
- STOICHITA, Victor I. *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* (traducció d'Anna Maria Coderch). Madrid: Càtedra, 2016.
- STRATTON, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español". *Cuadernos de arte e iconografía*, 1988, vol. I, núm. 2, p. 3-128.
- STRICKLAND, Debra Higgs. *Saracens, demons and jews: making monsters in medieval art*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- SUREDA JUBANY, Marc; BOTO VARELA, Gerardo. "Los lugares y los protocolos del Domingo de Ramos en la Tarragona medieval: liturgia, ciudad e imagen". En: LUCHERINI, V.; BOTO VARELA, G. (eds.). *La cattedrale nella città medievale: i rituali*. Roma: Viella, 2020, p. 247-284.
- TASIS, Rafael. *Pere el Cerimoniós i els seus fills*. Barcelona: Vicens-Vives, 1980.
- TEIXIDOR, Josef. *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. II vols. València: Francisco Vives Mora, 1895.
- THÉREL, Marie-Louise. *Le triomphe de la Vierge-Eglise: à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: sources historiques, littéraires et iconographiques*. París: CNRS, 1984.
- TOMIC, Pere. *Històries e conquestes del realme d'Aragó e Principat de Catalunya* (introducció, transcripció, notes i índex a cura de Joan Iborra. Catarroja: Afers, 2009).

- TORMO, Elías. *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid: Blass, 1917.
- *Levante (provincias valencianas y murcianas)*, Calpe, Madrid: 1923.
- “La Catedral gótica de Valencia”. En: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Valencia, julio de 1923)*. II vols. València: Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. I, p. 1-36.
- TORRA PÉREZ, Alberto. “Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa”. En: FALCÓN PÉREZ, Isabel (coord.). *XVº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. III vols. Saragossa: Diputación General de Aragón, 1993, vol. III, p. 493-517.
- TORRALBA SORIANO, Federico. *Iglesia Colegial de Daroca*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, CSIC, 1974.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la. “La colección sigilográfica del Archivo de la Catedral de Valencia (continuación)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1920, núm. 6, p. 50-64.
- TORRES, José María. “Espada del rey don Jaime de Aragón”. *Revista de Valencia*, 1881-1882, núm 2, p. 163-167.
- TORRÓ, Josep. “El urbanismo mudéjar como forma de resistencia. Alquilerías y morerías en el reino de Valencia (siglos XIII-XVI)”. En: ÁLVARO ZAMORA, M. I., et al. *VI Simposio Internacional del Mudéjarismo*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 535-598.
- *El naixement d’una colònia. Dominació i resistència a la frontera valenciana (1238-1276)*. València: Universitat de València, 2006.
- “Tierras ganadas. Aterrazamiento de pendientes y desecación de marjales en la colonización cristiana del territorio valenciano”. En: KIRCHNER, H. (ed.). *Por una arqueología agraria. Perspectivas de investigación sobre espacios de cultivo en las sociedades medievales hispánicas*. Oxford: British Archaeological Reports, 2010, p. 157-172.
- “La conquista del reino de Valencia. Un proceso de colonización medieval desde la arqueología del territorio”. En: EIROA RODRÍGUEZ, J. (ed.). *La conquista de Al-Andalus en el siglo XIII*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, p. 9-40.
- TOURTOULON, Charles de. *Don Jaime I El Conquistador, Rey de Aragón, Conde de Barcelona, Señor de Montpellier: según la crónicas y documentos inéditos* (traducción a cura de Teodoro Llorente). II vols. València: José Doménech, 1874 (Montpeller, 1863).
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. “Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia: notas para la historia de la escultura decorativa en España”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, núm. 3, vol. I, p. 31-71.

- TRENCHS ÒDENA, Josep, *et al.* *Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011.
- URGELL HERNÁNDEZ, Ricard. "El Llibre dels Reis: mite i realitat". *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 2008, vol. XVIII, p. 7-15.
- (dir.). *Llibre dels reis. Llibre de franqueses i privilegis del regne de Mallorca: còdex número 1 de l'Arxiu del Regne de Mallorca: estudis i transcripcions*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2010.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Historiografía del arte*. Madrid: Ramon Areces, 2017.
- VAGNONI, Mirko. "Lex animata in terris. Sulla sacralità di Federico II di Svevia". *Mediaeval Sophia*, 2009, núm. 5, p. 101-118.
- VALERO MOLINA, Joan. "Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1999, núm. 11, p. 59-76.
- VALRIU LLINÀS, Caterina. "L'arrelament popular de la figura de Jaume I". En: FERRER I MALLOL, M. T. (ed.). *Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, p. 623-630.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Novetats del mercat de l'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)". En: VERRIÉ, F. P. *et al.* *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. Barcelona: Retrotabulum Maior, 2015, p. 161-171.
- VARELA FERNANDES, Carla. "Between Silences: The Coronation of Portuguese Medieval Kings (12th-14th Centuries)". *Arts*, 2020, núm. 109, vol. IX, p. 75-86.
- VERRIÉ, Frederic-Pau, "La trajectòria artística de Bernat Martorell". En: MOLINA I FIGUERAS, J. (com.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003, p. 5-42.
- VICIANO, Pau. *Barres i corones. La bandera de la ciutat de València (segles XIV-XIX)*. Catarroja: Afers, 2008.
- VILLACAÑAS, José Luis. *Jaume I El Conquistador*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1964.
- VILLANUEVA, Jaime; VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. *Viaje literario á las iglesias de España*. XXI vols. Madrid, 1851.

- VIVES Y LIERN, Vicente. *Lo rat penat en el escudo de armas de Valencia*. València: Emilio Pascual, 1900.
- WALTER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002.
- WEITZMANN, Kurt. "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai". *The Art Bulletin*, 1963, vol. XLV, núm. 3, p. 179-203.
- "Crusader icons and la manera greca". En: BELTING, Hans (ed.). *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Bolonya: CLUEB, 1982, p. 71-77.
- YARZA, Joaquín. "Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario". En: BONET CORREA, Y. *et al. Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 149-160.
- "La pintura española medieval. El mundo gótico". En: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.). *La pintura española*. Milán: Electa, 1995, p. 71-184.
- "Pere Nisart, un pintor del sud de França a Mallorca". En: *Mallorca gòtica*. Barcelona: MNAC/ Govern Balear, 1998-1999, p. 45-50.
- "El retrato medieval: la presencia del donante". En: GARÍN ARGULLOL, R. (ed.). *El retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2004a, p. 55-89.
- "La il·lustració". En: SOBREQÜÉS I CALLICÓ, J. *et al. Llibre Verd de Barcelona*. Barcelona: Base, 2004b, p. 99-159.
- "Manuscritos iluminados boloñeses en España". En: COLOMER, J. L.; SERRA DESFILIS, A. (eds.). *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2006, p. 31-48.
- ZACARÉS VELÁZQUEZ José María. *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. València: París-Valencia, 1856 (1980).
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura gòtica valenciana (siglos XIII-XV)*. València: Generalitat Valenciana, 2000.
- (com.). *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*. València: Generalitat Valenciana, 2008.
- ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. "El rey fundador: Jaime I en la iconografía mercedaria". *Potestas*, 2019, núm. 15, p. 7-32.
- ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*. VIII vols. (edició a cura d'Àngel Canellas López. Saragossa: Institución Fernando el Catòlico, 1977).

ABREVIATURES

ACV: Arxiu de la Catedral de València

AHMV: Arxiu Històric Municipal de València

AMA: Arxiu Municipal d'Alzira

ARM: Arxiu del Regne de Mallorca

ARV: Arxiu del Regne de València

BHUV: Biblioteca Històrica de la Universitat de València

BVNP: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu

HMV: Hemeroteca Municipal de València

ANNEXOS

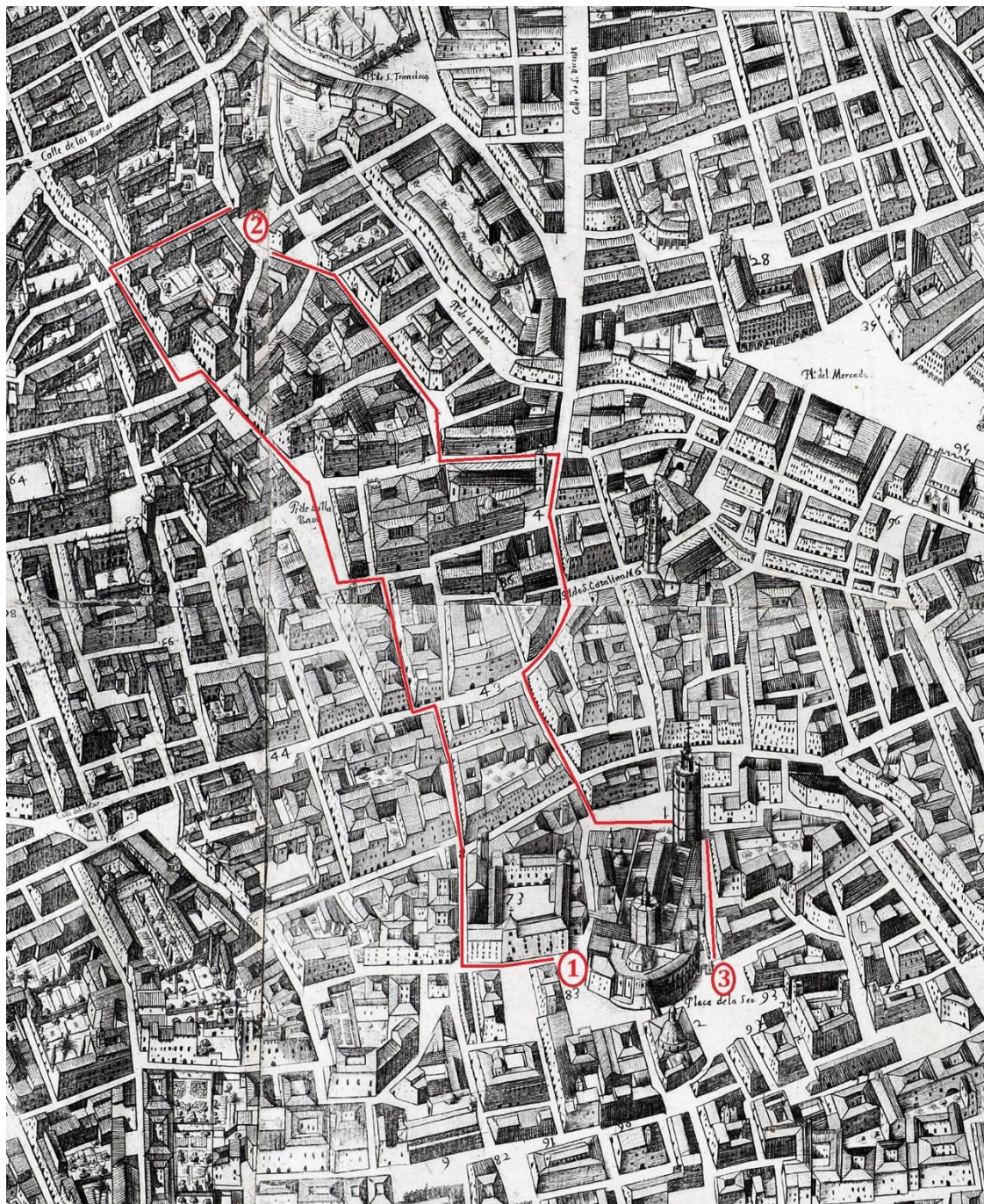


Figura 1. Mapa de València amb la ruta processional del 9 d'Octubre i de Sant Jordi assenyalada, Tomás Vicente Tosca, 1704, Real Academia de la Historia, C-011-002-30. Portal del Palau (1), església de Sant Jordi (2) i portal dels Apòstols (3). Basat en: AHMV, *Manuales de Consells*, A-30, 22-IV-1435, fols. 275v–276r.



Figura 2. Portal del Palau de la catedral de València, ca. 1262. Foto: Francisco J. Colomer.



Figura 3. Maredeu de les Victòries o de les Batalles, segle XIII (restaurada el 2011), parròquia de Sant Andreu de València. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 4. Retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 5. Batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 6. Relíquia i reliquiari del braç de sant Jordi, catedral de València. © Catedral de València



Figura 7. Detall de la batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 8. Mare de Déu de la Llet amb el Xiquet, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 9. Batalla a *bab al-kofol*, predel·la del retaule de sant Jordi, Pere Niçard i Rafel Mòger, 1468-1470, Museu Diocesà de Palma. Foto: monestirs.cat.

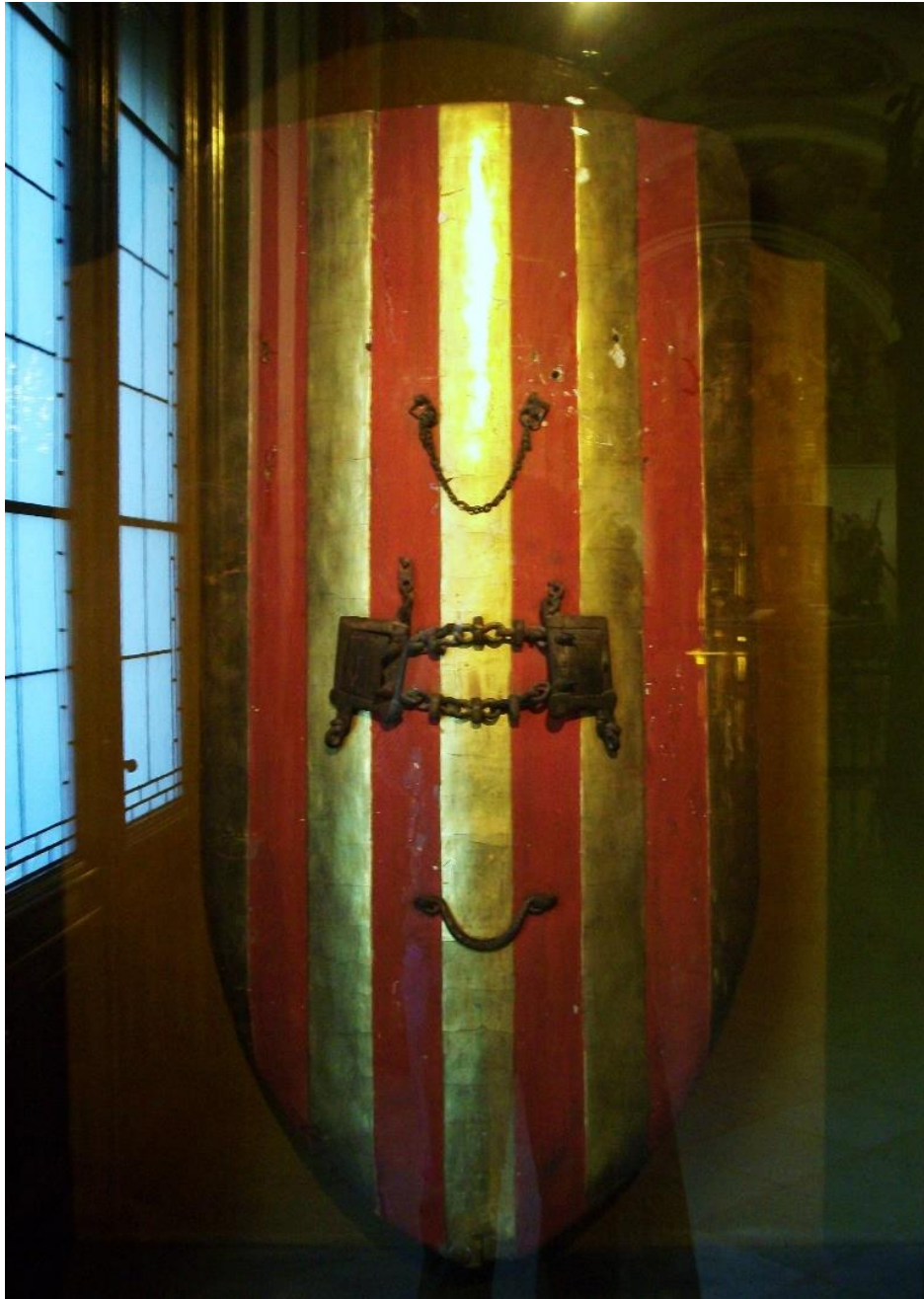


Figura 10. Escut, cadeneta, fre i brocat del cavall atribuïts a Jaume I, Museu Històric Municipal de València. Extreta de: Wikipedia Creative Commons.



Figura 11. Fotografia del púlpit de sant Vicent Ferrer (al pilar de la capella major s'hi observen les armes de Jaume I), fi del segle XIX. Foto: J. Martínez Aloy.



Figura 12. Fotografia de la capella major de la catedral, 1888, Col·lecció J. Huguet de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Foto: Antonio Esplugas.



Figura 13. Insígnies de la polsera, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 14. Bustos no identificats damunt de la predel·la, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 15. Fotografia infraroja de la batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

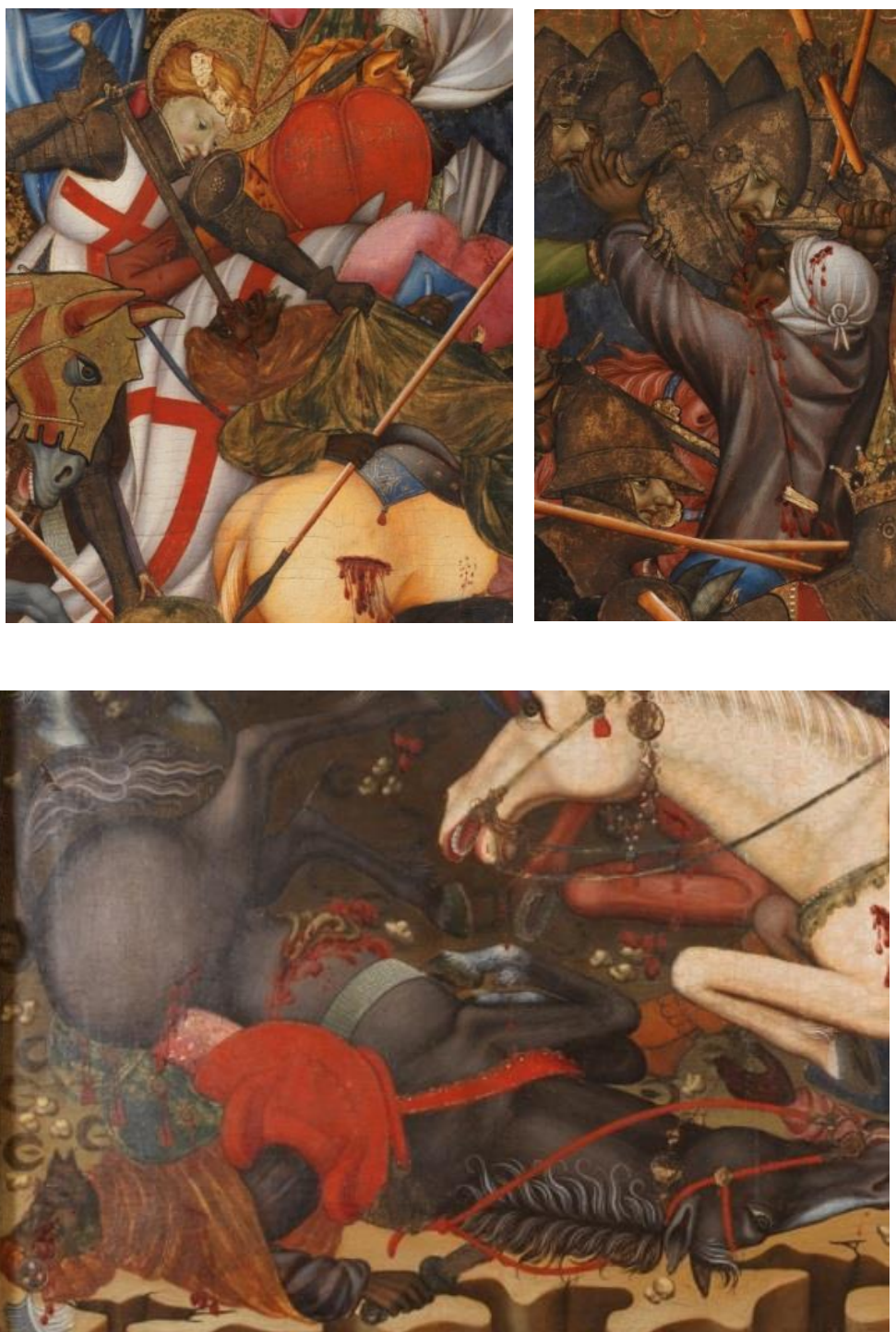


Figura 16. Detalls de la batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 17. Sant Jordi i el drac, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 18. Batalla entre musulmans i cristians de la Corona d'Aragó, ca. 1418, capella dels Sants Corporals de la col·legiata de Santa Maria de Daroca. Foto: <http://xiloca.org/xilocapedia>.



Figura 19. Batalla contra els turcs, salteri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim, Leonard Crespí, ca. 1437-1442, British Library, Ms. 28962, f. 78r. © British Library.



Figura 20. Visió de sant Miquel a la batalla de Manfredònia, retaule de sant Miquel de Cruïlles, ca. 1416, Museu d'art de Girona. © Bisbat de Girona – Tots els drets reservats.



Figura 21. Visió de sant Miquel a la batalla de Manfredònia, retaule de sant Miquel, ca. 1435, Museu diocesà de Tarragona. Foto: Enric Olivares Torres.



Figura 22. Crida de la Verge, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 23. Entrega d'un xiquet al drac, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 24. El rei parlamenta amb el poble, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 25. Sant Jordi lliga el drac amb la cinta de la princesa, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 26. Conversió dels habitants de Silena, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 27. Dacià interroga sant Jordi, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 28. Martiri a la creu en forma d'aspa, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 29. Cremada de les entranyes, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 30. Crist assisteix a sant Jordi, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 31. Ingesta d'una beguda verinosa, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 32. Fotografia del retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma el 1969. En blau: les taules aparellades. Extreta de: KAUFFMANN, Claus M., 1970, p. 66.



Figura 33. Turment entre dues rodes, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

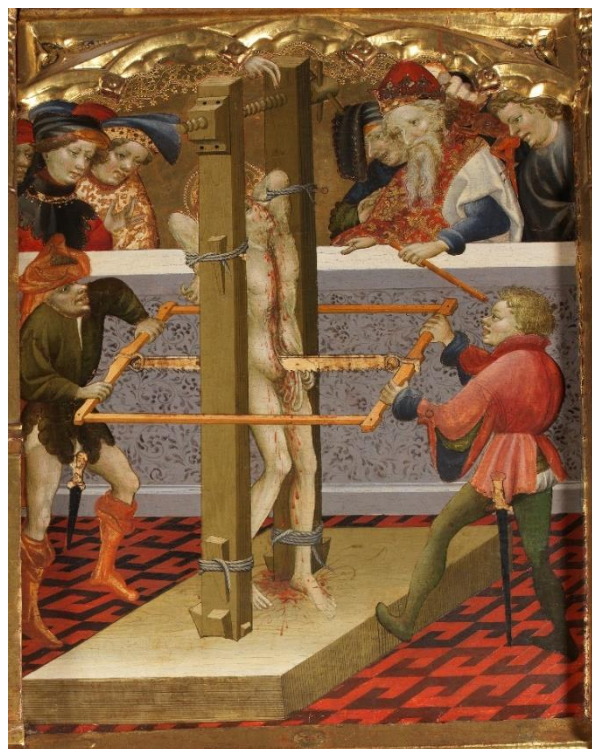


Figura 34. El cos de sant Jordi és serrat pel mig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 35. Sant Jordi és ficat dins d'una olla amb plom fos, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

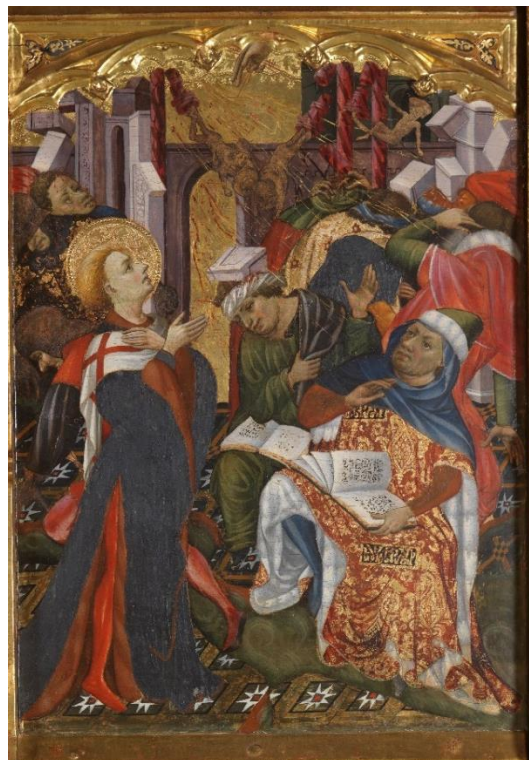


Figura 36. Destrucció del temple i dels ídols, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 37. Sant Jordi és arrastrat, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 38. Decapitació de sant Jordi, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 39. Dacià i un dels seus ministres, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 40. Dacià i els seus ministres, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 41. Sacerdot pagà, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

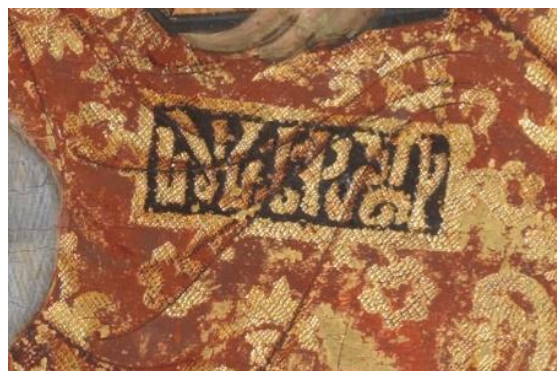


Figura 42. Detall del vestit del sacerdot pagà, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 43. Escuts dels musulmans en la batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 44. Fotografia infraroja de la batalla del Puig, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 45. Detall de l'Arrest de Crist, retaule del Salvador, ca. 1438, església del Salvador d'Ejea de los Caballeros. Extreta de: RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2008.



Figura 46. Arrest de Crist, retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma, ca. 1400, Victoria and Albert Museum. © Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



Figura 47. Batalla del Puig, retaule de sant Jordi, ca. 1430. Museu Municipal de Xèrica. Extreta de: ALIAGA MORELL, Joan; RUSCONI, Stefania, 2016.



Figura 48. Llibre Verd, 1342-1352, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1/1G-10, fol. 75r.



Figura 49. Jaume I en els Furs de la ciutat e regne de València, Arxiu Històric Municipal de València, sign. 1, fol. 1r. Foto: Francesc Granell Sales.



Figura 50. Fori et privilegia Valentie, Arxiu de la Catedral de València, ms. 146, ca. 1301-1341, fol. 1r.

© Arxiu de la Catedral de València.



Figura 52. Detall dels Fori et privilegia Valentie, Arxiu de la Catedral de València, ms. 146, ca. 1301-1341, fol. 1r. © Arxiu de la Catedral de València.

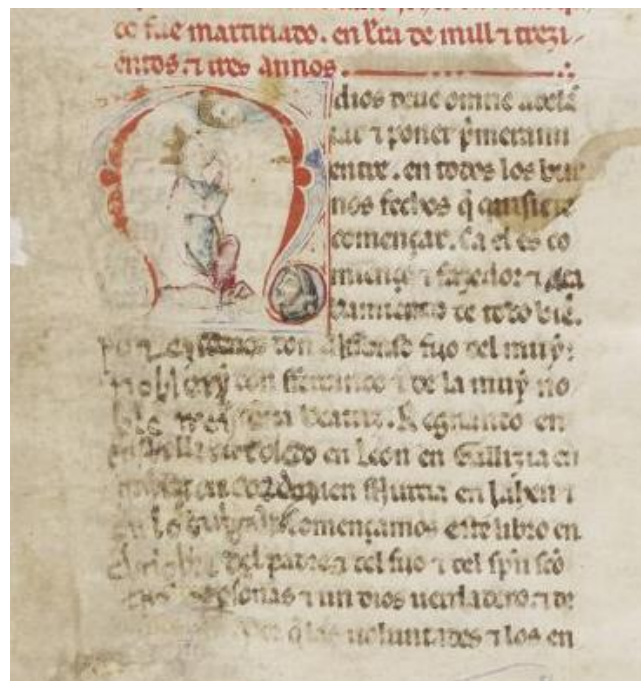


Figura 53. Detall de la Primera Partida d'Alfons X el Savi, British Library, Add. Ms. 20787, darrer quart del segle XIII, fol. 1r. © British Library.



Figura 54. Furs de la ciutat e regne de València, Arxiu Històric Municipal de València, sign. 1, fol. 113r. Foto: Francesc Granell Sales.



Figura 55. Alfons IV, Furs de la ciutat e regne de València, Arxiu Històric Municipal de València, sign. 1, fol. 113r. Foto: Francesc Granell Sales.



Figura 56. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 1r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 57. Jaume I en el Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 1r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 58. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 42r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 59. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 61r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 60. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 69r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 61. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 120r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 62. Llibre de privilegis, Arxiu Municipal d'Alzira, cod. esp. 0.0-3, fol. 176r. © Arxiu Municipal d'Alzira.



Figura 63. David músic, Breviari de Martí l'Humà, Biblioteca Nacional de França, Ms. Rothschild 2529, fol. 18r. © Gallica (BNF).



Figura 64. David músic, Salteri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim, Lleonard Crespí, ca. 1437-1442, British Library, Ms. 28962, fol. 82r. © British Library.



Figura 65. Aureum opus, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, sign. XVI/ 598, fol. 1r. © Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.



Inscias ego sum Rex Jacobus ille primus / cognomen
to bonus: qui tribus infidelium sarracenorum regnis Balearico primum
Valentino deinde: Aburcie postremo vi armorum a me subactis: et duobus
ibidem edicularum milibus: quas sarraceni mezquitas appellant: in eccle-
sias catholice venerationis conuersis et xpiano nomini restitutis / sequentem hanc de
me historiam. Et cesaris exemplo proprio calamo sicut ense et depinxi et contexui.

Esta reproducció ha sido obtenida exclusivamente con fines de investigaci3n y de estudio.
Esta r3producci3n ha sigut obtinguda exclusivament amb fins d'investigaci3 i estudi.

Figura 66. Aureum opus, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, sign. XVI/
598, fol. 6v. © Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.



Figura 67. Anvers i revers d'una butlla de Jaume I, 1255, Arxiu de la Corona d'Aragó, pergamins de Jaume I, núm. 1427. Extreta: SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de, 1916-1932, vol. I.



Figura 68. Llibre de privilegis i franqueses del regne de Mallorca, Arxiu del Regne de Mallorca, cod. 1, fol. 13v. © Arxiu del Regne de Mallorca.



Figura 69. Llibre de privilegis i franqueses del regne de Mallorca, Arxiu del Regne de Mallorca, cod. 1, fol. 222v. © Arxiu del Regne de Mallorca.



Figura 70. Liber instrumentorum (amb marca d'aigua digital), ca. 1414, Arxiu de la Catedral de València, ms. 162, fol. 6r. © Arxiu de la Catedral de València.



Figura 71. Escut d'Hug de Llupià-Bages en el frontispici del Liber instrumentorum, ca. 1414, Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162, fol. 6r. © Arxiu de la Catedral de València.



Figura 72. Miniatura del frontispici del Liber instrumentorum, ca. 1414, Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162, fol. 6r. © Arxiu de la Catedral de València.



Figura 73. Verònica de la Mare de Déu, ca. 1398, Museu de la Catedral de València. © Catedral de València.



Figura 74. Reliquiari de la Mare de Déu i el Xiquet, ca. 1411, Museu de la Catedral de València. © Catedral de València.



Figura 75. Segell d'Hug de Llupià, Arxiu de la col·legiata de Xàtiva. Foto: Alfred Garcia Femenia.



Figura 76. Mare de Déu de la Seu (desapareguda), segle XIII. Extreta de: FERRI CHULIO, Andrés de Sales.



Figura 77. Mare de Déu de la Seu (desapareguda), segle XIII.
Extreta de: ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, 1923.



Figura 78. Madonna della Madia, segle XIII, catedral de Monopoli. © Wikipedia Creative Commons.



Figura 79. Díptic de la Mare de Déu amb el Xiquet i Crist Varó de Dolors, ca. 1250-1260, National Gallery, NG 6572 i NG 6573. © National Gallery.



Figura 80. Mare de Déu de Lucca, ca. 1230, Cleveland Museum of Art, núm. 1966.237. © Cleveland Museum of Art.



Figura 81. Entrada del convent de la Puritat i de Sant Jaume, carrer del Convent de la Puritat de València. Foto: <http://www.jdiezarnal.com/>.



Figura 82. Dossieret de la façana del convent de la Puritat i de Sant Jaume, carrer del Convent de la Puritat de València. Foto: Francesc Granell Sales.



Figura 83. Dosseret i estàtua de la façana de la casa de la confraria de Santa Maria de la Seu, carrer del Trinquet de Cavallers. Foto: Francesc Granell Sales.



Figura 84. Retaule de Sant Jaume, Nicolau Falcó, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 064044-000. © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Figura 85. Sant Ildefons, mestre de Bonastre, Museu de la Catedral de València. © Catedral de València.

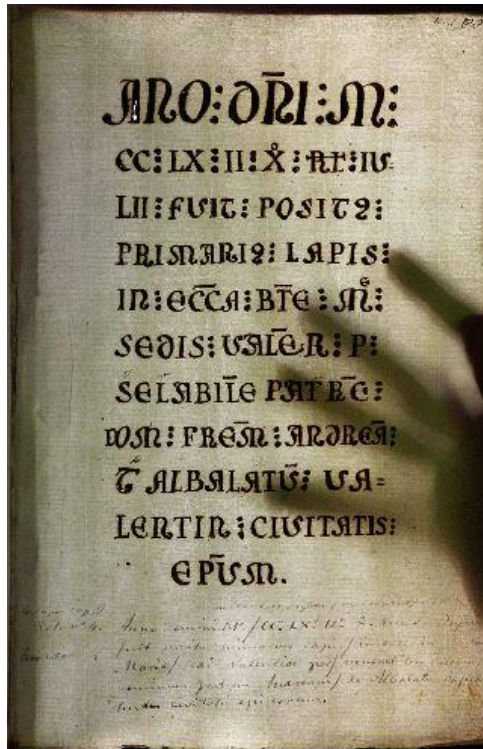


Figura 86. Còpia de la inscripció de la làpida que indica l'any d'inici de les obres de la catedral, 1756, *Especies perdidas* de Juan Pahoner. Foto: BÉRCHEZ, Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2008.

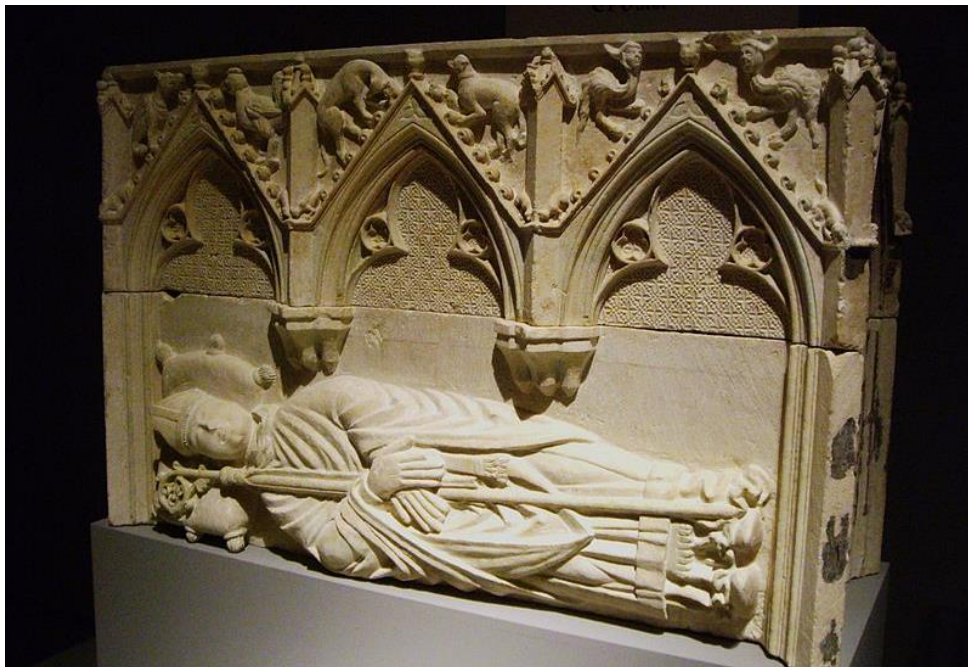


Figura 87. Sepulcre d'Andreu d'Albalat, ca. 1277, catedral de València. © Wikipedia Creative Commons.

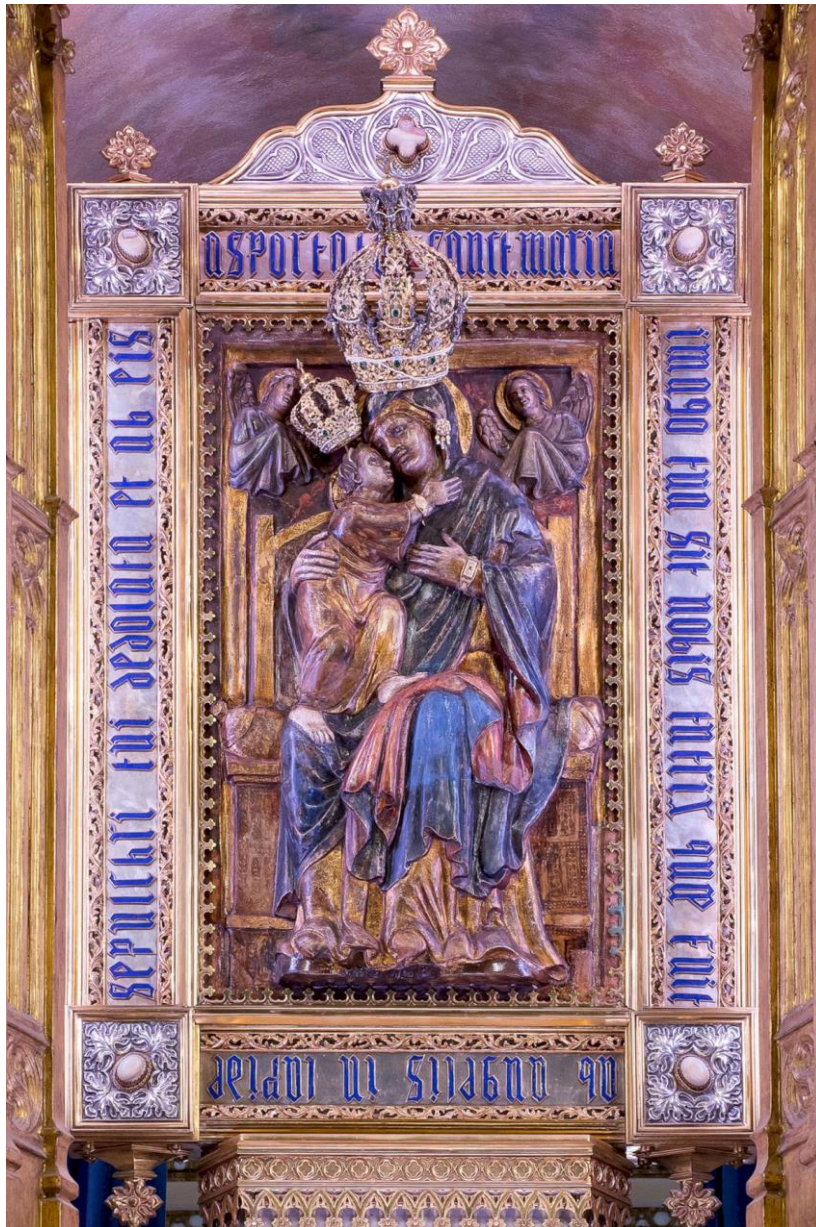


Figura 88. Mare de Déu amb el Xiquet, església de Santa Maria del Puig.
Foto: <https://www.monasteriodelpuig.org/>.



Figura 89. Mare de Déu amb el Xiquet, Pere de Guines, ca. 1325, Museu de Mallorca. Foto: Red Digital de Colecciones de Museos de España.



Figura 90. Sant Joan evangelista, retaule de l'antic Hospital General de València, Joan Reixac. © Wikipedia Creative Commons.



Figura 91. Vista de la ciutat de València, entalladura, ca. 1500, plec de cordell (Valladolid, 1666), Hispanic Society. Foto: Alejandro Llinares Planells.

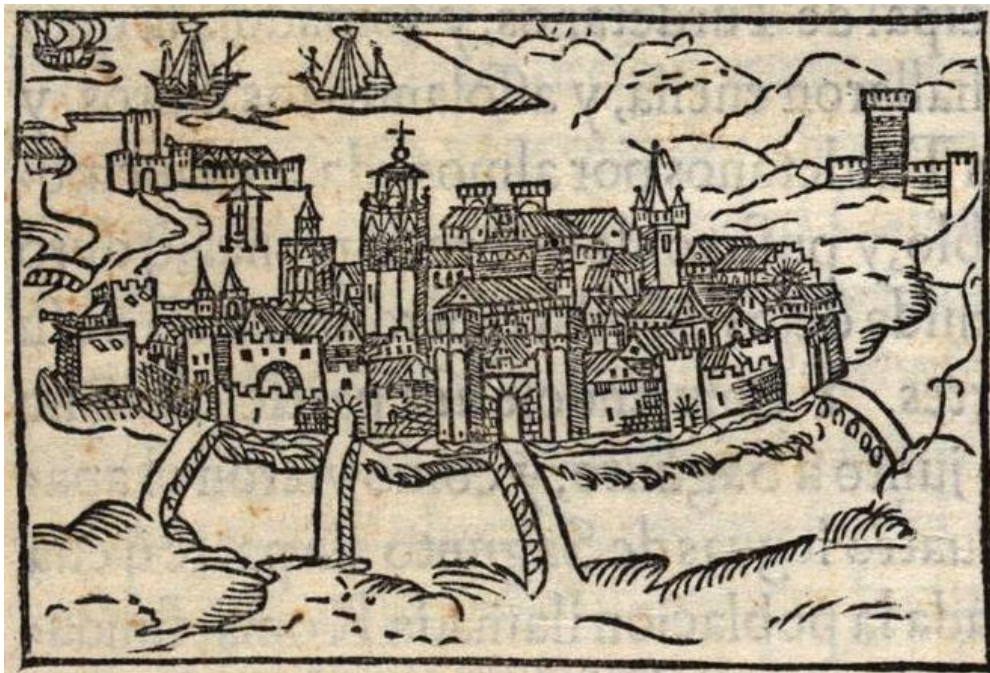


Figura 92. Vista de la ciutat de València, 1546, Primera parte de la Corónica general de toda España, y especialmente del Reino de Valencia de Pere Antoni Beuter, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, sign. XVI/11.



Figura 93. Escut antic de la ciutat de València, segon quart del segle XIV, portal dels Apòstols de la catedral de València. Foto: Wikipedia Creative Commons.

