



EL BISBE HUG DE LLUPIÀ, LA MARE DE DÉU I JAUME I¹

BISHOP HUG DE LLUPIÀ,
THE VIRGIN AND JAMES I

Francesc Granell Sales^{a}*

Fechas de recepción y aceptación: 1 de febrero de 2022 y 19 de febrero de 2022

DOI: https://doi.org/10.46583/specula_2022.3.1024

Resum: L'article examina la implicació del bisbe Hug de Llupià, àlies Bages (1397-1427), en la promoció del patrimoni artístic de la catedral de València a través de les figures de la Mare de Déu i del rei Jaume I. D'una banda, s'analitza la miniatura del foli 6r del *Liber instrumentorum* (Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162) i els paral·lelismes que aquesta obra estableix amb determinades imatges marianes. La devoció mariana del bisbe es constata en un grup d'obres elaborades per destres artesans, que convé relacionar-les amb la defensa del dogma de la Immaculada Concepció. D'una altra, es comenta el document que certifica l'exposició de les armes de Jaume I –l'escut, l'esperó i el fre del cavall– a la capella major de la catedral. L'exhibició d'aquests objectes en el presbiteri representava la proclamació de la memòria del rei en el context espacial preeminent de la seu.

^a Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art. Universitat de València.

* Correspondència: Universitat de València. Facultat de Geografia i Història. Avenida de Blasco Ibáñez, 13 46010. València. España.

E-mail: francesc.granell@uv.es

¹ L'article s'emmarca en el projecte I+D "Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia" (HAR2017-88707-P), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER, UE. IP: Luis Arciniega García.



Paraules clau: Hug de Llupià, Jaume I, memòria episcopal, memòria reial, Immaculada Concepció, Puríssima, imatge reial, Catedral de València.

Abstract: The paper examines the involvement of Bishop Hug de Llupià (1397-1427) in the promotion of Valencia Cathedral's artistic heritage by means of the Virgin Mary and King James I. On the one hand, it studies the miniature on folio 6r of *Liber instrumentorum* (Valencia Cathedral Archive, Ms. 162) and the parallels between this artwork and certain Mary images. On the other, it discusses the document which proves the exhibition of king's weapons –the shield, spur and the bridle– at the main chapel of the Cathedral. Bishop's Marian devotion is proved by a group of artworks made by skilled artisans and linked to the influence of the dogma of the Immaculate Conception. The exhibition of King James I's weapons at Cathedral presbytery conveyed an exaltation of king's memory in the preeminent spatial context.

Keywords: Hug de Llupià, James I, episcopal memory, royal memory, Immaculate Conception, royal image, Valencia Cathedral.

1. INTRODUCCIÓ

El 30 d'abril del 1458 el canonge Antoni Bou va pronunciar un sermó a la catedral, amb l'objectiu d'incitar 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 neessàries 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. (Miralles, 2011, IV, pp. 242-243)



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 el possible per a conservar “les sues obres, edificis, ornaments, llibres 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”, conformat a partir d'una integració de les arts visuals. 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.

L'article para esment en un grup d'aquests objectes i imatges que estaven destinats a custodiar-se al temple de la comunitat. En concret, examina la implicació del bisbe Hug de Llupià (1397-1427) en la promoció del patrimoni artístic de la catedral de València a través de les figures de la Mare de Déu i del rei Jaume I. D'una banda, s'estudia la miniatura del foli 6r del *Liber instrumentorum* (Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162) i els paral·lelismes que aquesta obra estableix amb determinades imatges marianes. D'una altra, es comenta el document que certifica l'exposició de les armes del rei –l'escut, l'esperó i el fre del cavall– a la capella major de la catedral.

2. EL LIBER INSTRUMENTORUM

2.1 *Jaume I*

El *Liber Instrumentorum* de la catedral de València (Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162) és un compendi d'instruments –documents que provaven donacions, llegats, delmes, amortitzacions, entre d'altres– que incumbien al Capítol i a la Seu de València (Olmos, 1949, p. 104; Lacuesta, 2013, p. 13). Una part notable del total, 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. 1). 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 (1930, p. 124), 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 del 1403. Es pot qüestionar que el document es referira concretament a aquest còdex, sobretot perquè 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 (2013, p. 13) 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. En qualsevol cas, sabem que la major part del cos del text del manuscrit fou acabada el 24 de gener del 1414, tal com indica el pròleg (Villalba, 1964, p. 60; Ramón, 2007a, p. 66; Ramón, 2007b, pp. 520-521; Planas, 2011: 441;



Fig. 1. Liber instrumentorum (amb marca d'aigua digital), atribuïda a Domingo Adzuara, ca. 1414, Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162, fol. 6r. Foto: Arxiu de la Catedral de València.

Gimeno, 2017, pp. 68-69). Per tant, l'escena de la miniatura abans descrita degué representar-se poc de temps després².

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 de luxe. 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 (Villalba, 1964, pp. 59-61; Bohigas, 1980; Planas, 1992, p. 122)³. Aquestes característiques codicològiques i artístiques contribuïen a singularitzar-lo entre les compilacions documentals que es custodiaven a la biblioteca de la catedral o al palau del bisbe⁴.

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 (Pons, 2000). En els manuscrits il·luminats encarregats per bisbes de la Corona d'Aragó baix-medieval era habitual que els prelats manaren representar-se a través de la seua efígie o de la seua insígnia personal (Planas, 2011). Aquestes figuracions confirmaven a qui pertanyia el còdex i, alhora, podien significar més que això. Per 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

² Com era norma en la tasca d'il·luminar manuscrits, la miniatura es pintaria després que la redacció haguera finalitzat. Bohigas (1968, p. 54) la va datar vers el 1420, tenint en compte l'estil.

³ Quant a la nissaga dels Crespí, de què en formava part Adzuara, vegeu Ramón (2002). De la qualitat material del còdex en fa referència Lacuesta (2013, pp. 32-33).

⁴ El còdex no està registrat en l'inventari de la biblioteca de la catedral del 27 d'octubre del 1418 (Sanchis Sivera, 1930, pp. 110-112).



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 (Planas, 2011, p. 46). 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. 2). 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 els privilegis continguts 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 per ell atorgats prèviament (Granell, 2017, p. 57; Serra, 2018, p. 158).



Fig. 2. Miniatura en el frontispici del *Liber instrumentorum*, atribuïda a Domingo Adzuara, ca. 1414, Arxiu de la Catedral de València, Ms. 162, fol. 6r.

Foto: Vicent Pons Alòs

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. Quan era bisbe de Tortosa, a l'any 1388, va instituir la festa de la

Immaculada Concepció, un dogma especialment recolzat pels reis de la Corona d'Aragó (Gazulla, 1905). 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 peninsulars⁵. 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 (Martí, 1994: I, p. 49), 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-Bages, fou camarlenc i conseller de Martí I i, a més, 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 (Navarro, 1998, p. 121). 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 Adzuara, pareix estar individualitzat en els detalls de les arrugues, sobretot si es comparen amb les de la resta dels personatges de l'escena⁶. 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. Al capdavant, la rememoració d'un prelat en la Baixa Edat Mitjana era anàloga a la d'un rei, com així ho adverava l'ús de les mateixes aposicions explicatives per a referir-se tant a monarques com a bisbes que ja havien mort: “de bona memòria”⁷.

⁵ Pel que fa als aspectes biogràfics d'Hug de Llupià, vegeu Miravall (2016, pp. 190-192).

⁶ Barrientos (2012, pp. 36-37) ha subratllat les línies del nas a la barbeta.

⁷ Vegeu, per exemple, Pérez de Heredia y Valle (1994, pp. 210, 229, 246, 251 i 256).



2.2 La Mare de Déu

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 (Pérez de Heredia, 1993, pp. 333-334). 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, quelcom s'està esdevenint 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 dossier. Constitueix, així, una imatge prototípica de la Mare de Déu a la nau d'un temple gòtic (Thérel, 1984, pp. 73-80.). 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'Església⁸. Ho corrobora el filacteri que Hug de Llupià sosté entre les mans, en convidar a venerar-la: "Orate Deo (et) b(ea) te Marie q(u)j retribuati 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"⁹.

Però l'epifania de la Mare de Déu potser també fora significativa en un altre sentit. L'escena evidenciaria, 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 se'n 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 (Gazulla, 1905, pp.

⁸ El fonament teològic consisteix a reconèixer, en la figura de Maria, el començament i l'assoliment del misteri de l'Església (Thérel, 1984, p. 339). Quant a la iconografia del bisbe suplicant, que fa referència a determinats misteris, vegeu Alcoy (2017, pp. 179 i ss). 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.

⁹ Els filacteris han estat transcrits per Gimeno (2017, p. 69).



17-27; Puig, 1979). 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 del 1438, ja s'havia festejat el dia de la Concepció de Maria a la ciutat de València (Gazulla, 1905, pp. 27-39; Llorens, 2007, pp. 51-52)¹⁰.

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 en establir la festa de la Immaculada Concepció a Tortosa el 1388. 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 s'hi 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 (Molina, 1999, p. 203) (fig. 3). 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 (Molina, 1999).

A tall de mostra, la Verònica de la catedral de València, pintada sobre pergamí 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 reial i a l'àmbit urbà barceloní (Bacci, 2004, p. 27; Crispí, 1996a, p. 91; 1996b; Español, 2001; Gavara, 1998, p. 150; Salas, 1936)¹¹. 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

¹⁰ De la celebració de la festa als carrers de València per part dels franciscans en dona compte el capellà d'Alfons el Magnànim (Miralles, 2011, p. 220).

¹¹ Sobre Bartomeu Coscollà, l'argenter més important de València a l'inici del segle xv, vegeu Aliaga i Ramón (2014, pp. 29-33).



del vel de la Verge Maria (Mocholí, 2007) (fig. 4)¹². 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 (Martí, 2009, II, pp. 239-240 i 286).



Fig. 3. Verònica de la Mare de Déu, atribuïda a Gonçal Peris Sarrià, Museu de Belles Arts de València. Foto: Museu de Belles Arts de València.



Fig. 4. Reliquiari de la Mare de Déu, Bartomeu Cruïlles, ca. 1411, Museu de la Catedral de València. Foto: Catedral de València.

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 vo-

¹² Hi ha parts de l'escultura, com la corona o l'infant Jesús, que no són originals. L'aspecte que té hui dia és producte de la restauració que feu l'IVCR el 2016 (Castelló, 2019, pp. 506-516).

luntat 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. 5). Sobre cera roja està representada l'escena de l'Anunciació, parcialment fragmentada i circumdada per la inscripció de la intitució 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 alludeix 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. Per concloure, 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 autenticitat als documents, el segell era l'expressió del “jo” convertida en una imatge, atès que substituïa la presència real de la persona¹³.

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 prelats, canonges i altres eclesiàstics de la Seu, tot i que guardaven similituds compo-



Fig. 5. Segell d'Hug de Llupià. Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva. Foto: Alfred Garcia Femenia.

¹³ Segons Bedos-Rezak (2011, pp. 98-101), el segell plantejava una conversació entre persones parlant cara a cara.



sitives amb l'empremta sigil·lar d'Hug de Llupià, no el representaren (Benito, 1998; Soler, 2014; Torre, 1920)¹⁴. No fou una acció mecànica, per tant, el fet d'eleger 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.

3. LES ARMES DE JAUME I A LA CAPELLA MAJOR DE LA CATEDRAL

3.1 *Ad perpetuam et gloriosam regis memoriam*

La relació del bisbe amb Jaume I no és particular d'aquesta imatge. Hug de Llupià estigué implicat en la revitalització del record del rei quan va aprovar la donació de les armes del Conqueridor per part de Joan de Pertusa, armer del mateix monarca durant la conquesta. Des del 1416 estigueren exposades a la capella major de la catedral de València (fig. 6). Aquestes armes eren, segons la documentació medieval, l'esperó, l'esperó i el fre del cavall (Sanchis Sivera, 1909, pp. 141-142)¹⁵. Eren considerades el trofeu de conquesta de

¹⁴ 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'instituïssa una comunitat de monges d'observança regular (Navarro, 2007). D'altra banda, la demanda artística del capítol, de fet, era assumida pels canonges (Miquel, 2008, pp. 80 i ss.). Sobre la implicació o supervisió del bisbe Ramon Gastó en els projectes artístics de la seu, vegeu Rodrigo (2013) i Aliaga (2014).

¹⁵ Des del 1939 estan conservades al Museu Històric Municipal de València. L'esperó desaparegué, o més bé fou robat, en 1898 (Sanchis Sivera, 1909, p. 141; Bru, 1986, p. 20).



Jaume I¹⁶. Hom s'ha de qüestionar si aquests objectes pertanyeren realment al monarca. Muntaner conta que, quan el rei va morir a València, el seu escut i la seua senyera foren passejats per la ciutat en senyal de dol (Bofarull, 1860, XXVIII, pp. 54-55). Els següents testimonis que donen compte de les armes de la catedral són molt posteriors al regnat del Conqueridor, concretament del 1416 i del 1438.

En tot cas, almenys des d'inici del quatre-cents, la comunitat creia que realment van pertànyer a Jaume I. L'11 de juliol del 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 havia portat en l'entrada a la ciutat de València el 9 d'octubre del 1238. Així ho atestava l'oració escrita en una post que havia de col·locar-se sota les armes mateixes del monarca:



Fig. 6. Esquerra: escut i armes atribuïts a Jaume I al Museu Històric de València; dreta: fotografia del púlpit de sant Vicent Ferrer a la fi del s. XIX, on s'hi veuen les armes de Jaume I al pilar de la capella major. Foto: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

¹⁶ 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, 2009, pp. 98-99).



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 calcava 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 Luppià, 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. (ACV, Lligall 63, vol. X, 25-III-1703)¹⁷

El fragment transcrit està extret de la còpia del document original en què s'estipulen les condicions que havia d'acomplir la seu, entre elles, el que havia d'anunciar la inscripció d'aquesta "postem ligneam" 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 fictícia condició militar ancestral d'una nissaga valenciana que des de ja feia temps pretenia associar-se al record de la conquesta del rei Jaume I¹⁸. A més a més, els canonges i el bisbe de València, Hug de Llupià-Bages, 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. No cal 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 Boïl (Escartí i Ribera, 2019,

¹⁷ La còpia del document no és inèdita. Chabàs també transcriu les frases de la post que ell va veure a la fi del segle XIX i que potser foren les originals (Teixidor, 1895, II, p. 480).

¹⁸ Els Pertusa assoliren el rang de cavallers en 1342 (Narbona, 1996, p. 302). I en 1348 fundaren 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 (Sanchis Sivera, 1999, p. 225).



pp. 197-198)¹⁹. Si l'honor del llinatge es qüestionà arran d'aquest escàndol, s'hi 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 jorn que ho feia per l'ànima de Jaume I. Aquella data, el 27 de juliol, era un dia assenyalat, si més no per a determinats sectors de la societat: quaranta-quatre anys abans de la donació de les armes, en 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 (Rubió, 2000, I, p. 242). 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 cas-cun any perpetuament”, tot indica que només se celebrà, d'una manera pública i concorreguda, una vegada.²⁰ Així doncs, a partir del 1416, la commemoració de la mort del Conqueridor fou exclusiva de la Seu i l'exercici rememoratiu 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”²¹.

3.2 *La capella major, un espai preeminent*

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

¹⁹ L'assassinat del governador es produí en un context social emmarcat en la lluita de bàndols (Narbona, 2018, p. 442).

²⁰ Exceptuant el 1372, cap dels *Manuale de Consells* dels segles XIV i XV registra la solemnització ciutadana del dia de la mort del rei. Fou el 1567 quan els jurats de la ciutat acordaren que la celebració del seu traspàs se celebrara l'11 d'octubre (Ferrando, 2008, p. 9).

²¹ De nou, Teixidor (1895, II, pp. 478-481; ACV, Lligall 63, vol. X, 25-III-1703).



Enaprés, 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 sarrahïns. 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. (Sanchis Sivera, 1909, pp. 156-157)²²

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 (Carrero, 2014, p. 356). 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 del 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, junt amb els seus pares, a la catedral de Sevilla–, Fernando IV –a Còrdova– o Sancho IV –a Toledo²³. 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 (Sanchis Sivera, 1909, pp. 156-157). 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 (Sanchis Sivera, 1909, p. 159). Per tant, la ubicació espacial

²² 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.

²³ Miquel (2008, pp. 744 i ss.) contextualitza aquests casos i cita abundant bibliografia. Comenten els soterraments regis a l'interior dels temples i els problemes que comporten quant a l'organització espacial (Bango, 1992; Ruiz, 2006 i Serrano, 2018, p. 505).



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 privilegis. L'espai de la capella major, com a escenari, concedia a les armes una capacitat mnemotècnica: atorgava un rol actiu als objectes de Jaume I i enfortia, així, el record del monarca²⁴. 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; 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 1506 i 1525, els Hernandos enllestiren les portes –formades per taules pintades– d'un nou retaule major de plata dedicat a la Verge Maria²⁵. Les armes de Jaume I eren, en conseqüència, allò inalterable front als canvis.

La freqüència amb què s'activava la memòria del monarca a través del trofeu de la conquesta es pot suposar en imaginar les possibles mirades que canonges i altres clergues i fidels dirigirien 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 monarques (Rubio, 2008, p. 143) 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 en 1458²⁶. L'efectivitat

²⁴ Sobre la capacitat de l'espai catedralici per a condicionar la visualització de l'obra, vegeu Baschet (2011).

²⁵ Referències sobre les obres esmentades es troben a Benito (1998, pp. 23-42), Aliaga (2014) i Gómez Frechina (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 pulpits, la recomposició dels capitells dels pilars o la decoració dels murs amb draps d'or (Martí, 1994, 54; Miralles, 2011, p. 334; Sanchis Sivera, 1909, pp. 143, 158, 166 i 202).

²⁶ 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, 1998, pp. 129-133).



del record degué constatar-se, també, en les festes del Nou d'octubre i de Sant Jordi, en concret quan es pronunciava el sermó dins de la catedral (Narbona, 1994). 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 (Carrero, 2014, p. 360). 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 dels feits*, la cèlebre crònica que mencionava un episodi en què els sarraïns albiraren l'escut de Jaume I en la nit (Ferrando i Escartí, 2010, p. 246)²⁷.

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, seria factible pensar que es fomentava la faceta d'un rei sant, de la mateixa manera que feien els jurats de València o els cronistes Ramon Muntaner i Pere Miquel Carbonell²⁸. La promoció d'aquest vessant no fou una iniciativa reial, com era norma en determinades dinasties europees, que canonitzaren membres del llinatge (Folz, 1984, pp. 137-145 i 222-223)²⁹, 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 (Narbona, 1996, pp. 296, 305-306).

L'exhibició perpètua de les armes a la capella major no degué ser aliena a la monarquia, tot i no ser una estratègia premeditada. La donació es va fer

²⁷ 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, 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, 1999, pp. 71-72). El 1425 Ignocent Cubells, escrivà, i Leonard Crespi, il·luminador, van concloure una versió de la crònica de Jaume I per al Consell municipal (Villalba, 1964, pp. 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 (2021, p. 32).

²⁸ En recullen els testimonis Rubio (2008, p. 141) i Cingolani (2008).

²⁹ La instància de canonització de Jaume I es presentà el 1633 a la Santa Seu (Tourtoulon, 1874, II, pp. 414-415).



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 major³⁰. 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 ciutat³¹. 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'ells fou la relació, a través de 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 solempnizada" la festa del Nou d'octubre a partir del 1428 (Narbona, 1994, p. 241) i el paral·lisme, 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 Ploma³².

Alfons el Magnànim també va concedir uns trofeus de conquesta a la Catedral: les restes mortals de sant Lluís de Tolosa i la cadena del port de Marsella, traslladada a l'interior de la seu el 1424 (Sanchis Sivera, 1909, p. 242)³³. Aquests actes generosos no van ser els únics que derivaren del saqueig de la ciutat portuària del comtat de Provença; tanmateix, no és en el sentit de reconèixer i emular Jaume I com haurien d'interpretar-se les dites donacions? Alfons V replicava el mateix gest que el seu antecessor i es postulava a ser recordat, també, per una proesa militar. La seu custodiava, així, fragments de la memòria de les efemèrides d'ambdós monarques.

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,

³⁰ 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, 2011, I, pp. 462-463).

³¹ Quant a l'impacte econòmic de l'estada d'Alfons el Magnànim a la ciutat, vegeu García Marsilla (2013).

³² El paral·lisme visual és conegut (Español, 2002-2003, pp. 107-109; Molina, 2011, pp. 106-107; Ramón, 2007a, pp. 85-87, 104-107; Villalba, 1964, pp. 113-114). Ruiz (2006) ha estudiat les imatges de la Mare de Déu que atorgaven legitimitat als Trastàmara.

³³ El document ha estat contrastat en l'arxiu: "Despeses fetes per la cadena de Marsella per manament dels honorables senyors de capítol" (ACV, Llibres d'obra, vol. 1477, fol. 18r).



basat en els privilegis concedits de bell antuvi pel monarca; una requesta que es constataria en aquell altar major durant l'acte reial de jurar els furs i en accions reivindicatives, com ara la protesta per la creació d'un bisbat a Xàtiva el 1418, en què es recorda a Alfons el Magnànim que la institució de la Seu de València, "singular dignitat en la vostra senyoria", fou dotada pel "molt alt senyor rey en Jacme, de santa memòria" (Rubio, 1998, II, pp. 119-120).

4. CONCLUSIÓ

La promoció artística del bisbe Hug de Llupià es fonamentava en el culte a Jaume I i a la Mare de Déu. La devoció mariana del prelat s'evidenciava en un grup d'obres, elaborades per destres artistes, que convé relacionar-les amb la defensa del dogma de la Immaculada Concepció, l'exalçament de Jaume I a través de l'exposició de les armes del rei en el presbiteri de la seu representació i la proclamació de la memòria del rei en un context de recepció visual preeminent. Aquests projectes en què s'implicà Hug de Llupià formaven part de les "coses necessàries" que la butlla de la donació de les relíquies del 1458 convidava a conservar "degudament he honorable". Del que no en feia esment el canonge era del fet que aquestes "coses necessàries" no només eren perquè la "veneració divina sia continuada e augmentada" (Miralles, 2011, pp. 242-243), sinó que també responien a interessos pràctics i mundans. L'aprovació de l'exhibició de les armes del rei a la capella major i l'encàrrec del sumptuós *Liber instrumentorum* –amb la miniatura del frontispici– eren la mostra d'una voluntat política, del reflex d'una devoció i l'apropiació del record del rei creador i fundador del regne.



BIBLIOGRAFIA

- Alcoy, R. (2017). *Anticipaciones del paraíso: el donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*. Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires: Sans Soleil.
- Aliaga, J. i Ramón, N. (2014). Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altarpiece: New Documents. *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures* (42), 15-52.
- Bacci, M. (2004). Kathreptis, o la Veronica della Vergine. *Iconographica* (3), 11-37.
- Bango, I. (1992). El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (4), 93-132.
- Barrientos, M. (2012). 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* (1), 31-42.
- Baschet, J. (2011). L'image et son lieu: quelques remarques générales. En E. Palazzo, *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (pp. 179-204). Turnhout: Brepols.
- Baydal, V. (2011). *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). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Bedos-Rezak, B. M. (2011). *When ego was a imago*. Leiden / Boston: Brill.
- Benito, F. (1998). *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Bofarull, A. de (1860). *Crónica catalana de Ramon Muntaner. Texto original y traducción castellana. Acompañada de numerosas notas*. Barcelona: Jaime Jepús.
- Bohigas, P. (1968). El maestro del *Liber Instrumentorum* de la Catedral de Valencia. En A. Altisent, *Martínez Ferrando, archivero: miscelánea de estudios dedicados a su memoria* (pp. 53-64). Madrid: Asociación de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
- Bohigas, P. (1980). 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* (pp. 693-700). València: Universitat de València. 2 vols.
- Bru, S. i Catalá, M. Á. (1986). *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*. València: Ajuntament de València.
- Carrero, E. (2014). La catedral de Valencia, la liturgia desbordada. En E. Carrero Santamaría, *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón* (pp. 341-393). Palma de Mallorca: Objeto Perdido.
- Castelló, F. (2019). *El tesoro medieval de la Catedral de Valencia* (tesi doctoral inèdita). València: Universitat de València.
- Catalá, M. Á. i Llorens, M. (2007). *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. València: Biblioteca Valenciana.
- Cingolani, S. M. (2008). *La memòria dels reis. Les quatre grans cròniques*. Barcelona: Base.
- Crispí, M. (1996a). 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* (9), 83-103.
- Crispí, M. (1996b). La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà. *Locus Amoenus* (2), 85-101.
- Escartí, V. J. (2021). *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.
- Escartí, V. J. i Ribera, J. (2019). *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València: Ajuntament de València.
- Español, F. (2001). Reliquiari de la Verònica de la Mare de Déu, c. 1398?. En *El Renacimiento mediterrani* (pp. 149-152). Madrid: Museo Thyssen / Museu de Belles Arts de València.
- Español, F. (2002-2003). El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova. *Locus Amoenus* (6), 91-114.
- Ferrando, A. (2008). *Jaume I: Crònica o comentaris del gloriosíssim e invic-tíssim rey en Jacme Primer*. València: Generalitat Valenciana.
- Ferrando, A. i Escartí, V. J. (2010). *Llibre dels feits del rei en Jaume I*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Folz, R. (1984). *Les saints rois du moyen âge en Occident (6e-13e siècles)*. Bruxelles: Subsidia Hagiographica.



- García Marsilla, J. V. (2013). El impacto de la Corte en la ciudad: Alfonso el Magnánimo en Valencia (1425-1428). En J. M. Carretero, i A. Galán, *El Alimento del Estado y la salud de la Res Publica. Orígenes, estructura y desarrollo del gasto público en Europa* (pp. 291-308). Madrid: Universidad de Málaga / Instituto de Estudios Fiscales.
- Gavara, J. (1998). Catálogo. En *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona: il Tesoro della Cattedrale di Valenza* (pp. 135-178). València: Generalitat Valenciana.
- Gazulla, F. (1905). *Los Reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad.
- Gimeno, F. M. (2017). *Iacobi primi instrumenta in archivo Sedis Valentinae asservata*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Gómez Frechina, J. (2011). *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Madrid: Arco-Libros.
- Granell, F. (2017). De gloriosa recordació. La imatge mitificada de Jaume I a la València baixmedieval. *Ars Longa* (26), 51-66.
- Lacuesta, A. E. (2013). *Liber instrumentorum de la Catedral de Valencia. Edición crítica y estudio* (tesi doctoral inèdita). València: Universitat de València.
- Martí, J. (1994). *Libre de antiquitats de la seu de València*. València / Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martí, J. i Serra, X. (2009). *La consuetud de la seu de València dels segles XVI-XVII. Estudi i edició del Ms. 405 de l'ACV*. València: Facultat de Teologia de Sant Vicent Ferrer.
- Miquel, M. (2008). *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Miralles, M. (2011). *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (a cura de M. Rodrigo). València: Publicacions de la Universitat de València.
- Miravall, R. (2016). *Episcopologi dertosense. Introducció a la història de la societat i de l'Església de Tortosa*. Tortosa: UNED.
- Mocholí, E. (2007). Imagen-relicario de la Virgen y el Niño. En *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi* (pp. 266-269). València: Generalitat Valenciana.



- Molina, J. (1999). *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Molina, J. (2011). Contra turcos. Alfonso d' Aragona e la retorica visiva della crociata. En G. Abbamonte, *La battaglia nel Rinascimento meridionale* (pp. 97-110). Roma: Viella.
- Narbona, R. (1994). El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana: siglos XIV-XX. *Revista d'història medieval*, 5, 231-290.
- Narbona, R. (1996). Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* (46), 293-320.
- Narbona, R. (2018). Política i ciutadania a la València de sant Vicent Ferrer. *Afers*, (33)90-91, 425-450.
- Navarro, M. (1998). *Pignora sanctorum*. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo. En J. Gavara, i M. Navarro, *Reliquie e reliquiari nell'espansione mediterranea della Corona d' Aragona: il Tesoro della Cattedrale di Valenza* (pp. 95-133). València: Generalitat Valenciana.
- Navarro, M. (2007). Mandato del Cardenal Alfonso de Borja. En X. Company, V. Pons i J. Aliaga (coms.), *La Llum de les Imatges* (pp. 146-149). València: Generalitat Valenciana.
- Olmos, E. (1949). Los prelados valentinos. *Historia Eclesiástica* (103). Madrid: Instituto Jerónimo Zurita.
- Pérez de Heredia, I. (1994). *Sínodos medievales de Valencia*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica.
- Pérez Monzón, O. (2009). Heráldica versus imagen. En I. Bango, *Alfonso X el Sabio* (pp. 94-101). Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- Planas, J. (1992). Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana del estilo internacional y su proyección en el reino de Valencia. En M. M. Lozano Bartolozzi, *VIII Congreso del CEHA* (pp. 119-127). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Planas, J. (2011). El poder religiós: llibres il·luminats per als bisbes catalans baixmedievals (segles XIV-XV). *Ars Longa* (20), 37-48.
- Pons, V. (2000). Heráldica Episcopal Valentina (ss. XIII-XVI). *Memoria ecclesiae*, 17, 585-612.



- Puig, J. de (1979). Nicolau Eimeric i Raimon Astruc de Cortielles. Noves dades a propòsit de la controvèrsia entorn de 1395. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (25), 309-331.
- Ramón, N. (2002). *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*. Sogorb: Artes Gráficas Manuel Tenas.
- Ramón, N. (2007a). *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport / Biblioteca Valenciana.
- Ramón, N. (2007b). Imágenes de devoción en la miniatura valenciana del siglo xv. En *Exposició La llum de les Imatges: Lux Mundi* (pp. 513-535). València: Generalitat Valenciana.
- Rodrigo, M. (2013). La heràldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia. *Archivo de Arte Valenciano* (94), 17-28.
- Rubio, A. (1998). *Epistolari de la València medieval*. València: Institut de Filologia Valenciana.
- Rubio, A. (2008). Jaime I. La imagen del monarca en la Valencia de los siglos xiv-xv. En G. Colón, i T. Martínez, *El rei Jaume I. Fets, actes i paraules* (pp. 129-155). Castelló de la Plana: Fundació Germà Colón Domènech.
- Ruiz, F. (2011). Els primers Trastàmara: la legitimació mariana d'un llinatge. En M. R. Terés, *Capitula facta et firmata: inquietuds artístiques en el quatre-cents* (pp. 71-112). Valls: Cossetània.
- Ruiz, J. C. (2006). 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* (18), 9-30.
- Salas, X. (1936). 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* (pp. 425-439). Barcelona.
- Sanchis Sivera, J. (1909). *La catedral de Valencia: guía històrica y artística*. València: París Valencia Vives Mora.
- Sanchis Sivera, J. (1930). Bibliología valenciana. *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (6), 81-132.
- Sanchis Sivera, J. (1999). *Estudis d'història cultural* (a cura de M. Rodrigo). València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.



- Serra, A. (2018). Memorias de reyes y memorias de la ciudad. Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476). *Codex aquilarensis* (34), 143-168.
- Serrano, M. (2018). Los espacios de la muerte en la Corona de Aragón. Exequias y enterramiento del Senyor Rei: del Planctus al Offici de defunctis. En F. Arias, i P. Martínez, *Los espacios del rey: poder y territorio en las monarquías hispánicas (siglos XII-XIV)* (pp. 491-515). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Soler, I. i Carrascosa, B. (2014). Sellos de preladados valentinos medievales en la catedral metropolitana de Valencia. En *Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio* (pp. 383-390). València: Ed. Universitat Politècnica de València.
- Teixidor, J. (1895). *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. València: Francisco Vives Mora. 2 vols.
- Thérel, M-L. (1984). *Le triomphe de la Vierge-Eglise à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: sources historiques, littéraires et iconographiques*. Paris: CNRS.
- Torre, A. de la. (1920). La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia (continuación). *Archivo de Arte Valenciano* (6), 50-64.
- Tourtoulon, Ch. (1874). *Don Jaime I El Conquistador, Rey de Aragón, Conde de Barcelona, Señor de Montpellier: según la crónicas y documentos inéditos*. València: José Doménech.
- Villalba, A. (1964). *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. València: Institució Alfons el Magnànim.

