

# La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588). Art, pactisme i historiografia

Rodolfo Galdeano Carretero

En els últims decennis del segle XVI, les tres diputacions de la Corona catalanoaragonesa van emprendre reformes importants en els seus edificis i van decidir col·locar-hi galeries de retrats. A València, els diputats van programar, per a les parets de la Sala Nova, representacions al fresc dels mateixos diputats en l'acte formal d'una Junta.<sup>1</sup> A Saragossa i a Barcelona, les diputacions van contractar al mateix pintor italià –Filippo Ariosto– la realització de les galeries de comtes i comtes-reis dels respectius regnes, en evident paral·lelisme. Aquests programes iconogràfics, en un context polític de replegament de la monarquia o, si es prefereix, d'ascensió del pactisme, tindrien per objecte l'enaltiment de les institucions i la reivindicació de la història pròpia.<sup>2</sup>

És en aquesta conjuntura que hem de situar la galeria de comtes i de comtes-reis de Catalunya-Aragó encarregada l'1 de juliol de 1587 per la Generalitat o Diputació del General al pintor bolonyès Filippo Ariosto per decorar la Sala Nova del Consistori Major –l'actual Saló Daurat– del palau de la institució a Barcelona. La primera notícia de la sèrie icònica va publicar-la Josep Puiggarb<sup>3</sup> el 1879. Encara que no l'esmentí, l'antic arxiver de l'Ajuntament barceloní ja coneixia la documentació de la galeria conservada al *Llibre de deliberacions* de la Generalitat, on podem seguir-ne les vicissituds. Més tard, el 1901, Cosme Parpal va transcriure aquests documents,<sup>4</sup> que Miret i Sans i Puig i Cadafalch<sup>5</sup> utilitzarien en el seu estudi sobre el Palau de la Diputació, esdevingut clàssic. Finalment, el 1917 Elías Tormo va publicar una minuciosa descripció de la sèrie i del seu estat de conservació en un estudi sobre les galeries icòniques peninsulars, encara imprescindible.<sup>6</sup> D'ençà d'aquests treballs, la galeria barcelonina ha restat gairebé oblidada; les escasses referències posteriors s'han limitat a interpretar la sèrie com l'exemple d'un insòlit i anèdotic catàleg de comtes i de comtes-reis que tenia el seu origen en els reis àrabs, sobre la base de la documentació exhumada per Cosme Parpal. L'article present voldria subratllar la importància artística de la galeria –que es conserva pràcticament completa, en un cas excepcional–, però també aporta nous documents que contribueixen a reinterpretar el seu sentit iconològic<sup>7</sup> i reconstrueix la galeria a partir de les còpies manuscrites realitzades. Deixem per a una altra ocasió les importants repercussions historiogràfiques del catàleg de la sèrie icònica, així com les seves connexions amb el context polític i historiogràfic del moment.

## Filippo Ariosto a Saragossa i a Barcelona

La galeria règia s'havia d'emplaçar a la «Sala nova d'esta casa de la deputació» i havien de figurar-hi tots els «comtes de Barcelona del primer fins al qui de present és».<sup>8</sup> Des de la segona meitat del segle XVI, el Palau de la Generalitat s'estava ampliant al nord del Pati dels Tarongers. A la banda del carrer de Sant Honorat, l'obra de la Sala Nova del Consistori Major que construïa el mestre de cases Pere Ferrer<sup>9</sup> ja deuria estar acabada el 1578, quan els diputats van acordar d'entapissar sumptuosament les parets amb domàs «blanc i naronjat», comprat a València.<sup>10</sup> Amb tot, el 1579, el pintor Ramon Puig començava els treballs de dauradura de la cornisa i dels cassetons del sostre, que no acabaria fins al 1588, coincidint amb la col·locació dels retrats a la Sala.<sup>11</sup>

No sembla, doncs, que la idea de crear una galeria règia a la Sala Nova fos cap iniciativa *a priori* dels diputats.<sup>12</sup> De fet, Ariosto arribava a Barcelona recomanat per la Diputació aragonesa després que el 4 d'agost de 1586 els diputats del Regne d'Aragó encarreguessin al pintor bolonyès la realització d'una galeria dels comtes i comtes-reis aragonesos destinada a la Sala Real de la Diputació del Reino.<sup>13</sup> La sèrie aragonesa, estudiada recentment per Carmen Morte,<sup>14</sup> no s'ha conservat i es coneix a través d'una còpia feta per pintors aülcs del segle XVII per al Salón del Buen Retiro de Madrid. La galeria s'organitzà en tres grups: reis de Sobrarbe, comtes d'Aragó i reis d'Aragó. Aquesta disposició traduïa visualment les indicacions historiogràfiques establertes pel cronista oficial, Jerónimo de Blancas. L'organització de la galeria responia al seu discurs inequívocament pactista, de manera que el catàleg regi, articulat entorn de l'autoalliberament i del fals fur de Sobrarbe, no s'entén sense la defensa a ultrança de les prerrogatives de la terra.<sup>15</sup>

A Saragossa, Filippo Ariosto pintà un total de trenta-vuit retrats, pels quals cobrà 1.520 escuts. A Barcelona va pintar-ne quaranta-sis, més un quadre de dimensions més grans que representava sant Jordi, pels quals cobrà 1.702 lliures barcelonines –en tots dos casos la despesa dels materials era assumida a part per les institucions. L'encàrrec suposava un desemborsament important, tant per a la Generalitat com per a la Diputació aragonesa.<sup>16</sup> Resulta difícil determinar les causes de l'elecció d'un pintor itinerant com Filippo Ariosto per a uns encàrrecs d'aquesta importància. La seva presència a Barcelona s'explica per la recomanació dels diputats arago-

nesos, però no sabem les raons de la seva elecció a Saragossa; en tot cas sorprèn, perquè el 1578 la Diputació aragonesa ja havia encarregat una sèrie icònica dels Justícia d'Aragó a un pintor de la talla de Rolan Moys (doc. 1571-1592), el qual amb anterioritat havia pintat la Sala de Llinatges del duc de Villahermosa.<sup>17</sup> Podríem pensar que Ariosto va arribar a Saragossa com un artista de fama espectacular, però en realitat l'única cosa coneguda de la seva biografia i de la seva producció pictòrica són aquestes dues sèries icòniques, que van despertar ben poc interès.<sup>18</sup> Ni tan sols Jusepe Martínez, que visurà les còpies de la galeria aragonesa per al Salón del Buen Retiro, esmenta la sèrie original i el seu autor, Filippo Ariosto. En canvi, comenta extensament les virtuts retratístiques de Moys i n'elogia la galeria que pintà per al duc de Villahermosa.<sup>19</sup> L'enemistat entre el duc i el Tresorer General d'Aragó, el comte de Chinchón, enfrontats no solament per qüestions polítiques sinó també personals, podria explicar la presència d'Ariosto a Saragossa: si el comte recomanava Ariosto per a l'encàrrec, impedia que el dugués a terme el pintor de cambra dels ducs.<sup>20</sup> De fet, va ser el mateix comte de Chinchón qui va informar Felip II de la iniciativa aragonesa. El rei volgué veure els retrats i Ariosto es traslladà a la cort amb vuit teles, les quals no degueren agrair a Felip II, perquè ordenà que el seu retrat i el del seu pare fossin fets pel seu pintor, Alonso Sánchez Coello.<sup>21</sup>

A Barcelona, Ariosto havia d'actuar com a Saragossa, però es trobà amb molts més problemes. D'entrada, a Catalunya no existia una tradició historiogràfica tan sòlida com l'aragonesa, ni tampoc no hi havia cap cronista oficial que dirigís el treball del pintor.<sup>22</sup> Segurament, la incertesa sobre l'orientació historiogràfica de la galeria provocà que l'1 d'agost, amb l'obligat canvi del Consistori de la Generalitat, els nous diputats decidissin «que s'obresega la pintura dels retrats dels comtes de Barcelona que Philip Ariosto [...] ha començat per la Sala Nova d'esta casa».<sup>23</sup> Amb tot, el contracte amb el pintor italià seria respectat, després «de molta consideració y tracte entre ses senyories y los magnífichs assessors y advocats ordinaris del General preceint diverses suplicacions de dit Ariosto».<sup>24</sup>

## Antecedents de galeries icòniques al Principat

El febrer s'encarreguen els marcs a Joan Soldevila<sup>25</sup> i, a més, s'envia una carta a l'abat de Ripoll per avisar-lo del viatge del pintor Ariosto, que hi aniria per tal que «veja lo que és allí dels cossos de comptes sepultats, perquè així millor se puguin traure al viu y per ço-ls preguem sien servits manar-li obrir les sepultures y mostrar-li tot lo que a son intent aparega».<sup>26</sup>

Quan pintava la sèrie per a la Diputació aragonesa, Ariosto ja va visitar amb la mateixa finalitat Barcelona, Poblet, Osca i Sixena. D'altra banda, no era pas la primera vegada que la realització d'una galeria règia implicava recórrer a Ripoll, per tal de comprovar la *vera efigie* dels comtes. El 1358, Pere III es dirigí a l'abat per demanar-li informació sobre «en quina manera e forma son figurats e pintats tots los comtes de Barchinona qui jahen en lo monestir de Ripoll, ço es, en quina edat es figurat e en quina forma e de quina color portave cascu los cabells del cap e de la barba, e si portava garceta, e en quina manera es vestit cascu de mantells e de cotes e daltres vestedures, e si tenen o porten res en lo cap, e que te cascu en cascuna man».<sup>27</sup>

Segurament la requesta corresponia a la decoració d'una beina d'espasa, amb dinou esmalts que representessin «les figures dels reys d'Aragó passats e la nostra»,<sup>28</sup> que el rei encarregà a Pere Bernés el 1360 per a les cerimònies de coronació dels seus successors —com ja assenyala mossèn Gudiol.<sup>29</sup> O bé per a l'encàrrec al Mestre Aloi d'una galeria d'alabastre que s'havia d'emplaçar al Saló del Tinell del Palau Reial Major de Barcelona «sobre els permòdols o capitells en manera que per temps hi puscam fer les ymages e senyals dels reis passats d'Aragó e dels Comtes de Barcelona».<sup>30</sup>

Arran de la investigació ordenada pel rei a l'arxiu reial per tal de confirmar la composició del catàleg, formaven la sèrie dinou estàtues: onze de comtes de Barcelona, abans de la unió amb Aragó, i vuit dels comtes-reis que l'havien precedit. La primera prova documental és del 1340 i l'última del 1371, encara que no sabem com acabà el projecte de la sèrie, perquè no sembla que es deixessin els espais als arcs del Tinell per emplaçar-hi les figures. Madurell i Marimon suposà que set estàtues pogueren col·locar-se a cadascuna de les parets laterals, tres al mur del fons i dues a la porta d'accés, seguint un ordre que deuria destacar en la part central Guifré el Pelós.<sup>31</sup> Si finalment la galeria s'hagués dut a terme, és possible que Ariosto la veiés durant la seva estada a Barcelona, malgrat que des del 1542 el Palau Reial s'estava reformant per instal·lar-hi les escriptories de la Reial Audiència.<sup>32</sup> Precisament fou Francesc Calça —el qual, com veurem, s'encarregaria d'ordenar la galeria d'Ariosto— qui va tenir el càrrec de conserge dels Reials Palaus de Barcelona. Atès que el conserge s'ocupava de les tasques de conservació i manteniment de l'edifici, en el cas que la galeria s'hagués realitzat efectivament i s'hagués col·locat al Palau Reial Major, Calça l'hauria conegut de primera mà; fins i tot, ell o el seu pare s'haurien pogut ocupar del trasllat de les escultures amb motiu de les reformes a l'edifici.<sup>33</sup>

Una altra iniciativa, la *Genealogia regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone*<sup>34</sup> —precedida per una genealogia

arbòria dels reis francs-, elaborada entre el 1379 i el 1380 per Jaume Domènec, preceptor i predicador de Joan I, i continuada per l'arxiver reial Jaume Garcia, suposa un primer exemple d'un tipus de representació arbòria que té el seu millor exemple en el *Rotlle Genealògic de Poblet*. El catàleg del *Rotlle*, fet a principis del segle XV abans de la mort de Martí el Jove (†1409), coincideix plenament amb els comtes i comtes-reis del Tinell (en tots dos casos hi manca el fratricida Berenguer Ramon II). El *Rotlle* estableix dues línies genealògiques paral·leles: la catalana a l'esquerra de l'espectador i l'aragonesa a la dreta, que s'ajunten quan es produeix la unió entre Ramon Berenguer IV i Peronella. En componen el catàleg onze comtes de la línia catalana, representats amb espasa: Guifré I, Guifré II, Miró, Seniofred, Borrell, Ramon Borrell, Berenguer Ramon I, Ramon Berenguer I, Ramon Berenguer II, Ramon Berenguer III i Ramon Berenguer IV. Sis més, de la línia aragonesa, són representats amb corona, globus i ceptre: Ramir I, Sancho Ramírez, Pere I, Alfons el Batallador, Ramir el Monjo i Peronella. Els segueixen els deu comtes-reis de la Casa de Barcelona, també representats amb corona, ceptre i globus: Alfons el Cast, Pere el Catòlic, Jaume el Conqueridor, Pere el Gran, Alfons el Liberal, Jaume el Just, Alfons el Benigne, Pere el Cerimoniós, Joan el Caçador i Martí l'Humà.<sup>35</sup>

Però Ariosto també comptava amb un esplèndid precedent d'època moderna en el pati del Reial Col·legi de Sant Jaume i Sant Maties de Tortosa. Es tracta d'una sèrie dels monarques de la Corona d'Aragó esculpida com a fris decoratiu en l'ampit de la galeria alta del pati de l'antic col·legi, creat el 1544 per iniciativa de Carles V i del príncep regent Felip per a l'educació dels moriscos i acabat el 1564.<sup>36</sup> El catàleg de reis i reines, que segurament fou esculpit per Francisco Montermoso<sup>37</sup> (doc. 1542-1563), comença amb els bustos de Ramon Berenguer IV-Peronella i arriba fins a Felip III-Margarida d'Àustria –seguint les inscripcions identificatòries–, més una altra parella que no porta epigrafià però que continuant la cronologia de la sèrie hem de suposar que es tracta de Felip IV-Marianna d'Àustria. Les dues effigies de cada parella reial, més l'heràldica intercalada, s'allotgen en fornícules emmarcades per columnetes jòniques. L'escut és partit: a la banda del rei té els quatre pals i, a la banda de la reina, les seves armes. Amb la incorporació de les reines, la galeria tortosina proposava un catàleg completament inèdit en la historiografia catalana, que responia al desig de la monarquia d'associar els regnes tant per línia masculina com femenina. De fet, els reis de la Casa d'Àustria es representen a l'ala nord-oest, en autèntics retrats, com a comtes de Barcelona, successors dels reis de la Corona catalanoaragonesa.<sup>38</sup>

No sabem del cert quins elements pogué aprofitar Ariosto en les seves visites a les tombes reials o a les antigues galeries règies, però l'opció de representar els comtes-reis amb les vestidures i els atributs de la coronació –com veurem– tal com foren enterrats i com, possiblement, foren esculpits en la galeria del Mestre Aloi, fa pensar que efectivament va utilitzar-los. En tot cas, Ariosto ja era de nou a Barcelona el 10 de març de 1588, perquè en aquesta data, conjuntament amb Benet Sanxes Galindo, visura els treballs ornamentals que Ramon Puig, «pintor del general», havia fet a la capella de la Casa de la Diputació.<sup>39</sup>

## La polèmica dels reis sarraïns

El 2 de juliol, Pere Burges, «mercader de Barcelona qui és estat pintor y segons diu ha exercit aqueix ofici més de trenta anys», Jaume Huguet i Lluís Damià, «pintors ciutadans de Barcelona», visuren «los quarenta sis retratos de pintura dels comtes y comtesses de Barcelona y senyors godos, ço és, los quaranta dels comtes y comtesses fins al Rey nostre senyor don Phelip vuy benauventurament regnant y los sis godos que abans foren Senyors de Cathalunya sobre tela guarnida de fusta».<sup>40</sup>

La visura demostra la celeritat amb què Ariosto havia treballat ja que, mesos abans del termini previst, «el die de nadal del any MDLXXXVIII»,<sup>41</sup> donava per acabada la seva feina. Curiosament, el document no va signat pels visuradors, sinó per dos membres destacats del braç militar: Francesc Calça (1518/1521-1603) i Frederic Despalau (†1605). De fet, acompanyen la visura dues cartes autògrafes seves, cosides al *Llibre de deliberacions* i amb la mateixa data (2/7/1588), que testimonien la controvèrsia sorgida en el si de l'estament militar entre Francesc Calça, que fou «pres per ordenador y descriptor dels quadros que dit Orriosto pintor havia capitulats»,<sup>42</sup> i Frederic Despalau,<sup>43</sup> que comptava amb el suport dels membres més conspicus de l'estament militar, com Onofre Allentorn, Jaume de Cardona<sup>44</sup> «y molts altres cavallers».

En un primer moment, la polèmica se centrà en la sorprenent inclusió de «quatre moros» feta per Calça com a inici de la galeria. La discussió és la clau per interpretar la intenció historiogràfica de Calça respecte de la sèrie icònica. Una galeria que arrenqui amb els quatre reis sarraïns té el seu sentit en el record de l'autoalliberament del Principat, bastint amb això la tesi pactista.<sup>45</sup> Calça pretén apel·lar al record del jou sarraí, amb els quatre reis moros, per construir un discurs similar al de la sèrie aragonesa i atorgar als nobles del Principat el mateix paper que la historiografia aragonesa concedeix als seus *ricos hombres* o *magnates*. De fet, justificarà la seva presència «per fer relatió de la història com-

plida per a que en temps esdevenidor no poguessen increpar la edat present de ignorantia».<sup>46</sup>

Però la concepció d'un catàleg de comtes i comtes-reis que prengui com a origen els reis sarraïns no té precedents en la historiografia peninsular, certament, i encara que el recurs a la presència del vençut és un *topos* comú des de l'edat mitjana, no es coneixen antecedents de la seva inclusió en una sèrie icònica. Com a màxim, els reis eren representats com a nous Carlemany o Constantí que esclafaven l'infidel sota els seus peus, en una imatge prototípica. Així succeïa, per exemple, en la galeria règia de l'Alcàsser de Segòvia o en la *Genealogía de los Reyes* d'Alonso de Cartagena, però en cap cas els sarraïns vençuts formaven part d'una galeria règia.<sup>47</sup> Malgrat que Calça declara la seva voluntat que Ariosto havia de «pintar tots los comptes y reys d'Aragó que's trobaven en varios autors y entre ells y posava quatre moros», la semblança amb l'escut més antic atribuït a la Corona d'Aragó, la creu d'Alcoraz o creu de Sant Jordi amb quatre caps de sarraí, un a cada quarter, pot suggerir la idea que en realitat Calça no volia pas iniciar la sèrie amb els «reis moros» dins la successió comtal. Potser Calça, reinterpretant l'escut, pretenia ubicar els retrats de forma simètrica com a trofeus –com figuren en la creu d'Alcoraz–, encapçalant així la galeria règia, més que no pas incorporar directament els reis sarraïns<sup>48</sup> en la successió de monarques. En tot cas, Frederic Despalau, com a portaveu de l'estament militar, rebutjà aquesta inclusió i proposà «que més honra here de la nació cathalana pendre lo horígen dels reys godos pus havien dominada esta terra y tota la Espanya; y nosaltres nos preshiaven habaxar del[l]s perquè foren molt bons cristians y persones molt valleroses, y a hagut molts sants dels dits godos».<sup>49</sup>

Per ser exactes, la polèmica de les cartes de Francesc Calça i Frederic Despalau cosides al *Llibre de deliberacions* no recull, únicament, el debat sobre la substitució dels quatre reis àrabs pels reis gots; aquest debat era anterior i, en principi, s'havia tancat quan Calça substituï els reis sarraïns per «quatre reys godos y una muller del primer rey godo que sea del emperador Honorio y un compte qui en temps del rey Bamba fonc comte de Barcelona».<sup>50</sup>

Quan la polèmica ja estava conclosa i el catàleg definitivament fixat amb la presència dels reis gots, Calça, molt subtilment, ordenà a Ariosto que pintés un nou quadre; havia de representar «cinc caps, quatre dels moros y lo quins de Carlos Martell».<sup>51</sup> Presentava un format més gran que la resta de la sèrie –és anomenat el «retrato larc»<sup>52</sup> i també, a causa d'alguna inscripció, com «lo quadro del lebrero»–,<sup>53</sup> segurament perquè fou ideat per encapçalar la galeria, tot figurant fora del seu ordre cronològic. Amb tota probabilitat el nou quadre fou concebut com un emblema per substituir els quatre reis sarraïns, recor-

rent a la imatge estereotipada del vençut de les antigues sèries medievals. Però la seva presència reobria la polèmica, no tant per una intenció ideològica explícita com perquè Calça insistia a modificar el catàleg ja visurat; això fins i tot obligà els membres de l'estament militar, encapçalats per Despalau, a supervisar la tasca encomanada a Calça. De fet, Calça tancarà el document demanant que, en aplicació del nou redreç, sigui la divuitena<sup>54</sup> qui «dellibere lo que fer se dega».<sup>55</sup> Amb aquesta operació Calça pretenia superar l'oposició dels membres de l'estament militar al seu catàleg, i traslladar la qüestió a la deliberació dels Braços.

En la reunió del 7 de juliol, el Consistori de la Diputació acceptà la proposició de Calça i decidí suspendre el pagament a Ariosto pels sis reis gots, més el quadre «de sinc testes de moros», en espera de la decisió de la divuitena. Ni aquesta deliberació ni cap de les posteriors ja no esmentaran Carles Martell, sinó únicament la tela amb els cinc caps de reis moros. Probablement aquest canvi responia a una nova maniobra de Calça, el qual, per tal de salvar la seva concepció historiogràfica en l'últim moment, va reconvertir la figura de Carles Martell en un altre cap de sarraí. Així, aprofitava la deliberació definitiva de la divuitena, d'una banda, per retornar a la sola presència dels reis sarraïns, tot allunyant-se de la clàssica representació medieval i, de l'altra, per eliminar la molesta presència de Carles Martell, ja que no responia a la idea d'autoalliberament. Amb tot, s'acordà de liquidar al pintor bolonyès la part del catàleg que no plantejava cap problema, o sigui, «els quaranta retratos del comptes de Barcelona»<sup>56</sup> que començaven, precisament, amb un altre rei franc: «el emperador Carlos Magno».<sup>57</sup>

El 16 de juliol els retrats ja estaven penjats a les parets del Consistori Major, segons declarava la proposició llegida als Braços. El document afegia que a l'abat de Poblet, president del Consistori, «lo apparagué que faltaven sis retratos dels reys godos d'Espanya havent-se-li dit [a Calça] que era sa voluntat que fes dits retratos», en coincidència amb el criteri de Despalau.<sup>58</sup> Finalment, s'exposaven les raons de Calça: «per parer-li que la conquesta començava dels reys moros foren fets los dits retratos dels godos y sinc retratos dels reys moros».<sup>59</sup>

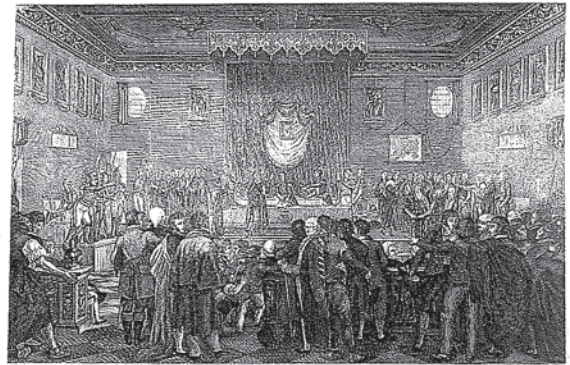
La divuitena es tornarà a reunir l'endemà, 17 de juliol, en un ambient de gran tensió, com demostra la sortida de l'oïdor reial Grau –el qual va rubricar, en canvi, la resta de resolucions del dia– amb l'argument «que ell no volie entendre ni ser en aquest negoci». En tot cas, la divuitena dictaminarà que «en dita maior part que al dit Ariosto sien pagats los dits sis quadros dels reys godos a raó de trenta sis lliures quadro conform li són estats pagats tots los altres y les testes dels reys moros li sien pagades tant solament per un quadro que són semblants trenta sis lliures que per tot són set quadros».<sup>60</sup>

La resolució, en principi definitiva, tancava el contenciós obert entre Calça i Despalau, acceptava el catàleg ja visurat i també la inclusió del quadre amb els caps dels reis sarraïns. Però els dubtes sobre la composició de la galeria no acabaven. En la reunió del 17 d'agost, en un primer moment el Consistori ratificà la decisió de la divuitena i decidí liquidar a Ariosto «per la pintura dels seis reys godos y sinc testes de reys moros que li restaven a pagar». Però més tard, quan l'acta ja estava tancada amb la signatura dels consistorials i un cop tractats els altres temes del dia, es tornà a obrir l'assumpte de les pintures, tot determinant que «a Philip Ariosto, pintor italià, qui ja ha pintat los quadros dels comtes de Barcelona per la Sala Nova de la Deputació sien donades y pagades de pecunies del General deu lliures per la pintura del gloriós Sant Jordi que per orde dels senyors diputats oïdors y dita XVIII ha pintat y fet en lo quadro a ont eren pintats les sinc testes dels reys moros, les quals testes per dit orde són estades desfetes y borrades y pintat lo dit Sant Jordi».<sup>61</sup>

És evident que, entre la resolució de la divuitena del 17 de juliol i aquesta del 17 d'agost, la tela amb «les testes dels reys moros» es modificà. Segurament, la forta pressió dels membres de l'estament militar, que degueren interpretar aquest nou quadre amb el mateix sentit que els reis sarraïns, provocà la seva substitució. En tot cas, Calça tornava a perdre un altre cop. La sobtada substitució «dels reys moros» per la imatge de sant Jordi representa un nou exemple de l'impuls devocional de la Generalitat al sant en els últims anys del segle, i no pressuposa cap altra intenció.<sup>62</sup> No tenim més notícies d'aquesta tela de sant Jordi. No és esmentada en la historiografia de la sèrie, i tampoc no encapçala la galeria en el gravat que Francesc Fontanals realitzà del Saló Daurat —a partir d'un dibuix d'Antonio Rodriguez de 1809.<sup>63</sup>

En la mateixa deliberació del 17 d'agost, els diputats van recordar a Filippo Ariosto el seu compromís de pintar els rètols de la galeria, que havien de ser «ab los campo blanco y les letres negras». Però la resposta del pintor bolonyès al Consistori fou que «en ninguna manera pot fer los dits rètols per la urgent necessitat que ha de tornar ser en sa casa, deont fa molt temps que és absent».

Ariosto demanà als diputats que el paguessin igualment «no obstant que no haja fet los dits rètols», i els proposà per fer-los el pintor Ramon Puig, a qui Ariosto pagaria la feina. Ramon Puig, al seu torn, «promet als Senyors Deputats fer y acabarlos a tot contento de ses Senyories dins lo temps que manavan». En tot cas, no sembla que els diputats concedissin una gran importància a les inscripcions, en contrast amb la magnificència que a Aragó van tenir les inscripcions llatines ideades per Blancas i executades, amb excel·lent cal·ligrafia, pel miniaturista Pedro Sánchez de Ezpeleta.<sup>64</sup> En això, enllaçaven



HEROISMO DE LAS AUTORIDADES DE BARCELONA EL 3 DE ABRIL DE 1809.  
El gravat de Francesc Fontanals del 1809 mostra una imatge idealitzada de la disposició dels retrats al Saló Daurat del Palau de la Generalitat. Amb certesa, la sèrie es distribuïa en una doble fila per les parets de la sala i s'exposava —com es pot veure al fons, a la dreta— amb un mapa que, probablement, sigui el que la Generalitat encarregà, entre el 1602 i el 1605, a Ioannes Baptista Vrintius.

amb la tradició humanística, que assignava al text el paper principal del discurs historiogràfic, mentre que subordinava i relegava la imatge a una funció secundària, únicament com a font de prova.<sup>65</sup> Si a Barcelona no complien aquesta funció, una altra iniciativa dels diputats, l'*Epítome de la genealogia dels comtes de Barcelona*,<sup>66</sup> que precedia a les Constitucions del 1588, representava, de fet, el paper protagonista de la història, com les inscripcions llatines de Blancas a Saragossa. L'epítome reproduïx íntegrament el catàleg de la galeria —inèdit fins aleshores en la historiografia catalana— i la seva coincidència constitueix la millor prova del seu protagonisme com a discurs historiogràfic: il·lustrat per la galeria de retrats.

Amb tot, els problemes amb la composició del catàleg de la galeria no acabaren ni amb la partença d'Ariosto. Malgrat la imposició dels reis gots i del quadre de sant Jordi, Calça va introduir Paulo entre els reis gots. La seva presència —sense antecedents en la historiografia catalana— suposava un parany que, en comptes de preservar la filiació gòtica de la sèrie, era la prova més evident de la secular independència comtal i, per tant, de l'autoalliberament. Ara no és el moment de tractar les implicacions polítiques i historiogràfiques que representava la presència de Paulo en el catàleg, però avancem que el 1617 els diputats van decidir «que sian donadas y pagadas a Leandro Altissen, pintor, deu lliures en paga y satisfacció de sos treballs de haver mudada la effigies, armas y haver adobat lo quadro estan en la Sala dels Reys que era de Paulo; que abe que haja estat molts anys



Fig. 2. Wamba (Arxiu Mas, CB-4907). Aquest retrat, en principi, representava Paulo Flavio, però per ordre dels diputats Leandro Altissen, el 1617, s'ocupà de pintar una abella que sobrevolava el cap del rei i de canviar l'heràldica identificatòria, amb la qual cosa aquesta pintura es convertí en el retrat del rei Wamba.

pintat en dit lloc era per error per trobar-se en las scripturas y històrias antigüas ser estat traydor a son Rey y, per ço, de la mudat com és dit la effigies y rètol, posant lo natural Wamba».<sup>67</sup>

Altissen no modificà pas el rostre de la tela, sinó que es limità a substituir qualsevol referència heràldica a Paulo per les corresponents de Wamba i a pintar una abella que sobrevolava el cap del rei. Amb aquesta operació, el quadre de Paulo es convertia en la representació de Wamba, d'acord amb la llegenda que des del segle XIII van fer circular El Tudense i l'arquebisbe don Rodrigo –i posteriorment, en el segle XVI, Ambrosio de Morales i Juan de Mariana–, segons la qual, un cop mort el rei, en el moment de la seva unció aparegué un vapor de fum i una abella sortí de la seva boca i s'enlairà volant amb el fum.

## Descripció iconogràfica

Malgrat que els diputats van expressar el desig que els retrats fossin de «diferents trajos, ço és, cadau conforme se usava en vida del retratat»,<sup>68</sup> els anacronismes són evidents. Amb l'excepció de l'hàbit de pelegrí del comte Berenguer Ramon i del monacal de Joana la Boja, les vestidures militars i civils s'alternen en els comtes fins a la unió amb Aragó; a partir d'aleshores, dominen les vestidures civils emprades en la coronació,<sup>69</sup> fins a Joan II. Respecte dels atri-



Fig. 3. Joana la Boja (Arxiu Mas, CB-4946). Les fotografies que l'Arxiu Mas féu, el 1934, de la sèrie icònica contrasten enormement amb l'exposició actual de la galeria al Museu Militar de Barcelona, que demostra una maldestra restauració dels retrats posterior a les fotografies, com es pot apreciar en el cas de Joana la Boja.

buts de poder, els reis gotics duen corona reial dentelada; els reis francs, corona imperial amb espasa i globus; i els comtes alternen espasa, escut i llança, amb elm i corona comtal. Aquests atributs se substituiran per ceptre, espasa i collar en els comtes-reis –la majoria porten corona reial–, i en els reis de la Casa d'Àustria el ceptre se substituirà per la bengala. Alguns comtes-reis porten elements d'identificació inequívocs, com el globus rebut en la coronació d'Alfons III el Benigne, el punyilet amb els papers esquinçats de la unió de Pere el Cerimoniós, o la llança de Joan I el Caçador.

Els diputats també van pactar amb Ariosto que cada retrat incorporés «lo escut de ses armes, empreses y letreros a ont millor se pogan acomodar».<sup>70</sup> Desconeixem si l'heràldica es va incloure sempre en els retrats; en tot cas, els escuts personals es representen en la part superior esquerra de les teles i solament conservem els emblemes dels monarques següents:<sup>71</sup>

- Wamba –en aquest cas, a la dreta–, molt deteriorat; probablement representa un cargol, pintat per Altissen, que el *Nobiliario vero* de Ferrand Mexía (Sevilla, 1492) atribueix a aquest rei got.<sup>72</sup>
- Pere el Cerimoniós, amb el lema «PAR» sobre una àncora, del qual no hem trobat cap precedent. Podria estar relacionat, com suggereix Carmen Morte per a la sèrie aragonesa, amb l'impuls donat pel monarca a la marina i el comerç.



Fig. 4a, b, c. Joan I el Caçador (Arxiu Mas, CB-4938). L'alabarda a la mà esquerra i l'arma a la mà dreta identifiquen Joan I. A la dreta, còpia a l'aiguada del rei Joan I del ms. esp. 192 de la BNP (=Bibliothèque Nationale de Paris) (f. 109v); al centre, còpia d'aquest mateix rei del ms. 1196 de la BNM (=Biblioteca Nacional de Madrid) (f. 119v).

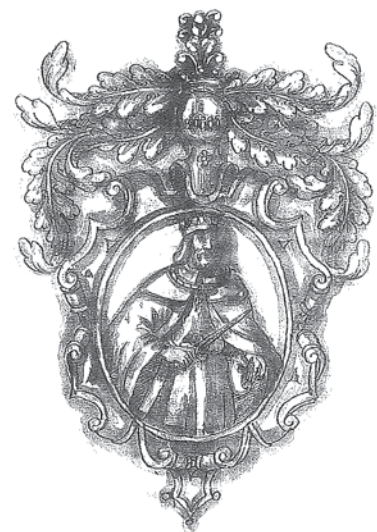


Fig. 5a, b, c. Pere III el Cerimoniós (Arxiu Mas, CB-4937). El punyilet, a la mà dreta, i els papers esquinçats de la unió, a la mà esquerra, identifiquen Pere III. A la dreta, còpia a l'aiguada del rei Pere III del ms. esp. 192 de la BNP (f. 109r); al centre, còpia d'aquest mateix rei del ms. 1196 de la BNM (f. 119v).

- Ferran d'Antequera, format per un collar de gerros amb una assutzena a cada gerro, un griu com a penjoll i una filactèria sense lema. Correspon a l'orde de cavalleria que el mateix rei fundà el 1403.<sup>73</sup>

- Alfons V el Magnànim, amb l'emblema de la magnanimitat representada per l'àguila, el voltor i l'ocell de presa, i amb el

motiu «LIBERALITAS AUGUSTA» seguint el model de la medalla feta per Pisanello el 1499 per al mateix rei.<sup>74</sup>

- Joan II, amb un llibre obert i una filactèria amb el lema «IN LIBRO TUO OMNES SCRIBENTUR», que abans havia figurat en la capella-panteó de San Bernardo de la seu de Saragossa (1553-1555), en la qual l'arquebisbe de Saragos-



Fig. 6. Joan II (Arxiu Mas, CB-4942). La representació del retrat de Joan II amb barba hirsuta té un antecedent amb el suposat retrat d'aquest comte-rei en els permòdols del claustre de Sant Jeroni de la Murtra a Badalona.



Fig. 7-8. Carles I (Arxiu Mas, CB-4947) i Felip I (Arxiu Mas, CB-4948). A Barcelona, Ariosto pintà els retrats de Carles I i el seu fill, mentre que, a Saragossa, fou Alonso Sánchez Coello qui, per ordre del rei, retratà els reis de la Casa d'Àustria.

- sa i virrei d'Aragó, don Hernando, ordenà esculpir els retrats dels arquebisbes saragossans i dels reis de la seva família.<sup>75</sup>
- Ferran el Catòlic, amb la divisa personal formada pel jou i les fletxes i amb el text «TANTO MONTA» concebut per Nebrija –com explica Paulo Giovio.<sup>76</sup>
  - Carles V, amb l'escut personal de les columnes d'Hèrcules i el lema «PLUS ULTRA» ideat per Luigi Marliano, metge de cambra de l'emperador, amb motiu del capítol de l'Orde del Toisó celebrat a Brussel·les el 1516.<sup>77</sup>
  - Felip I (II), amb carrossa triomfal on el rei esdevé un heroi a la romana sobre el paisatge; la filactèria porta la inscripció «TAM ILLUSTRABIT OMNIA», que Ruscelli recull en el seu tractat simbòlic *Le Imprese illustri* (Venècia, 1556).<sup>78</sup>

Al sector dret de les teles hauria de figurar l'escut del regne, que en molts casos ha desaparegut –en altres, els quatre pals apareixen repintats barroerament, fruit d'una restauració maldestra. Fins a la unió, els escuts es rematen amb la corona comtal –llevat dels relatius als reis francs, que duen corona imperial–, i a partir dels comtes-reis tots porten corona reial.

Els retrats presenten la figura fins al genoll, amb vista frontal de tres quarts o bé de perfil, sobre fons negre –un recurs que estalviava a Ariosto l'encaix espacial dels personatges i contri-

buïa a la rapidesa d'execució. Únicament en el retrat de Carles V, el pintor bolonyès aposta per una certa definició espacial, despresa de la posició del monarca i l'ortogonal d'una taula on s'ha posat el seu casc, deutora de les representacions cortesanes. Totes les teles estan pintades a l'oli i tenen les mateixes dimensions: 118 cm d'alt x 81 cm d'ample (sense el marc), format molt habitual en els retrats de mig cos de pintors àulics com Sánchez Coello, Antonio Moro o Pantoja de la Cruz.<sup>79</sup>

A diferència de la sèrie aragonesa, la galeria de la Generalitat incorpora algunes reines, des del període dels gots.<sup>80</sup> S'hi representen quatre parelles: Ataulf-Galla Plàcidia, Ermessenda-Berenguer, Ramon Berenguer I-Almodis, i Ramon Berenguer IV-Peronella. Les parelles mantenen una evident comunicació visual i gestual, també manifesta en els primers comtes de la sèrie. Aquesta *eloquentia corporis* entre els retratats forneix la galeria d'una clara idea de successió i d'unitat entorn del concepte exemplar de l'heroi antic, que també es pot relacionar –com ja ha assenyalat Carmen Morte per a Saragossa– amb altres sèries centreeuropees gravades en el segle XVI, com la de prínceps bàrbars de Jost Amman.<sup>81</sup> Amb tot, en els comtes-reis la idea se substituirà per un major individualisme en els gestos i les actituds corporals, creant un tipus de representació que a la Corona d'Aragó ja es coneixia a través dels vuit gravats xilogràfics de l'edició del *fori turolii* (València, Joan Mey, 1565).<sup>82</sup> Es tracta de la representació, de tres quarts i amb



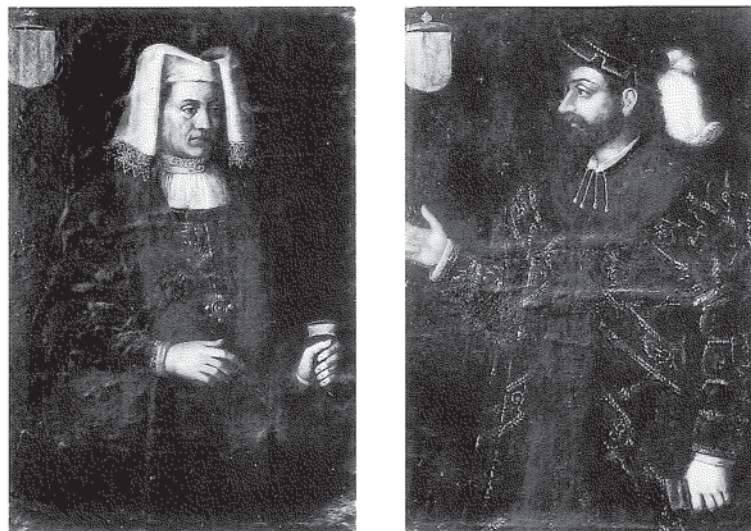


Fig. 9. Ermessenda (Arxiu Mas, CB-4923) i Berenguer (Arxiu Mas, CB-4924). A diferència de la galeria aragonesa, la sèrie icònica de la Generalitat representa reis i reines. Aquestes parelles manifesten una evident comunicació visual i gestual que, en aquest cas, serveix per il·lustrar la total submissió de Berenguer a Ermessenda, com assenyalava l'*Épitome* de les Constitucions del 1588.

les vestidures de la coronació, dels comtes-reis que van concedir furs a la ciutat –en evident paral·lelisme amb la galeria d'Ariosto. No era la primera vegada que en les edicions de llibres de la Corona d'Aragó hi figuraven els monarques,<sup>83</sup> però les xilografies de l'edició de Mey suposen un canvi substancial en el tipus de representació, que les apropen als retrats de la galeria, tant de Barcelona com de Saragossa, ja que des d'Alfons II els retrats es repeteixen.

Ariosto copià antics retrats, com en el cas de Jaume I, on seguí el model dibuixat per Joan de Joanes per al gravat del frontispici de la *Chronica o comentari del gloriósissim e invictíssim rey en lacme* (València, vídua de Ioan Mey Flando, 1557),<sup>84</sup> també utilitzat per Juan de Sariñena, abans del 1580, al Palau Reial de València.<sup>85</sup> D'altra banda, l'inventari de l'Alcàsser de Madrid del 1607 registra un retrat que coincideix amb la descripció de Jaume I, la qual cosa ha fet suposar l'existència a l'Alcàsser d'una còpia de la galeria saragossana dels reis d'Aragó, o fins i tot –com ha assenyalat Falomir Faus–, que Joan de Joanes hauria realitzat una sèrie anterior de reis valencians per al príncep Carles.<sup>86</sup> Però no és l'únic retrat que coincideix amb algun comte-rei de la sèrie aragonesa o barcelonina. A l'inventari del 1686 es descriu amb el número 1086 un altre rei d'Aragó, similar al retrat de Jaume II, que també es representa –és un cas únic– amb l'espasa desembeïnada i aixecada: «Otro Retrato de un Rey que parece de Aragon con la espada desnuda lebantada en la mano.»<sup>87</sup>

## La galeria de monarques

Malgrat que, en conjunt, la qualitat pictòrica de les teles és només moderada, la sèrie tampoc no és tan deficiente –sobretot alguns dels retrats–, com podria desprendre's de la seva exposició actual en el Museu Militar de Barcelona. Els estralls del temps, els canvis d'ubicació i algunes restauracions barroeres accentuen el contrast entre l'estat de les obres i les fotografies de l'Arxiu Mas fetes el 1934. De fet, les vicissituds de la galeria al llarg de quatre segles d'existència expliquen el seu deteriorament. Quan, arran del Decret de Nova Planta, l'Audiència fou instal·lada al Palau de la Generalitat, la col·lecció va decorar-ne la sala de plens. Els retrats, com informa Puiggarí, «experimentaren una restauració important, haventse entreteulat de nou, borrat pinzellades profanes ab que algú intentà reparar ses averies, y tornat a les pintures sa integritat y pureza, per mans del tan modest com hàbil Mr. Aragón, artista francès, acreditat restaurador, desgraciadament difunt».<sup>88</sup>

Amb seguretat, aquesta restauració coincidí amb la modificació arbitrària d'alguns retrats, ja assenyalada per Ainaud.<sup>89</sup> Més tard, quan l'Audiència es traslladà al Palau de Justícia de Barcelona, la galeria règia s'aplicà a la decoració de la sala del Tribunal del Contenciós.<sup>90</sup> Successivament, amb motiu d'unes obres de restauració i reparació del Palau de Justícia, la galeria es reubicà a la sala dels Pasos Perdidos, a l'avantdespatx del President i als despatxos del fiscal i del secretari de l'Au-



Fig. 11a, b, c. Ataülf (Arxiu Mas, CB-4908). El retrat del rei got Ataülf és al MNAC. A la dreta, còpia a l'aiguada del rei Ataülf del ms. esp. 192 de la BNP (f. 91r); al centre, còpia d'aquest mateix rei del ms. 1196 de la BNM (f. 110v).



Fig. 12, 13, 14. Gal-la Placídia (ms. esp. 192 BNP, f. 91v), Roderic (ms. esp. 192 BNP, f. 93v) i Sigeric (ms. esp. 192 BNP, f. 92r). Solament han desaparegut els retrats de Gal-la Placídia, Roderic i Sigeric, però podem reconstruir la seva iconografia a partir de les còpies manuscrites de la BNP.

diència.<sup>91</sup> A l'època de la República, la col·lecció fou retirada del Palau de Justícia i emplaçada al Museu d'Història de la Ciutat, on restaria, ja bastant deteriorada, fins al seu trasllat a una nova destinació, el Museu Militar, creat el 1960.

El catàleg de la galeria de monarques<sup>92</sup> quedà finalment constituït per 46 retrats. Representen sis reis gots: Ataülf;

Gal-la Placídia, Sigeric, Valia, Paulo (Wamba) i Roderic; una successió de reis francs i comtes sobirans: Carlemany, Bara, Ludovic, Bernat, Guifré I, Carles el Calb i Salomó; els comtes fins a la unió: Guifré II, Guifré III, Mir, Sunyer, Seniofré, Borrell, Ramon Borrell, Ermessenda, Berenguer, Ramon Berenguer I, Almodis, Ramon Berenguer II, Berenguer Ramon, Ramon Berenguer III, Ramon Berenguer IV i



Fig. 15. Valia (Arxiu Mas, CB-4906). L'eloquentia corporis del retrat del rei got Valia també es manifesta en altres retrats de la sèrie, amb la qual cosa la galeria de la Generalitat es dota d'una idea de conjunt iconogràfic.



Fig. 16. Felip II (III) (Arxiu Mas, CB-4949). La galeria règia, amb el temps, continuà fins a Isabel II. El retrat de Felip II (III), Josep Puiggarí l'atribuï a Juan Pantoja de la Cruz.

Peronella; i els comtes-reis: Alfons el Cast, Pere el Catòlic, Jaume I, Pere II, Alfons el Liberal, Jaume II, Alfons III, Pere III el Cerimoniós, Joan I, Martí l'Humà, Ferran I, Alfons IV, Joan II, Ferran II, Joana la Boja, Carles I (l'emperador Carles V) i Felip I (Felip II de Castella).

Conservem un total de 43 retrats. Solament han desaparegut els de Gal·la Placídia, Roderic i Sigeric, els quals no es troben ni a l'actual exposició de la sèrie al Museu Militar de Barcelona (Castell de Montjuïc), ni tampoc al dipòsit del MNAC, que avui allotja els retrats de Peronella, Bara, Bernat, Ermessenda, Valia i Ataülf –el presumpte retrat de Roderic inventariat al MNAC s'hauria d'identificar com el de Valia. Posteriorment, la galeria de Filippo Ariosto fou continuada amb els retrats dels monarques successius, fins a la reina Isabel II: Felip II (III), Felip III (IV), Carles II, Felip IV (V), Lluís I, Carles III, Carles IV, Ferran VI, Ferran VII i Isabel II.<sup>93</sup> No tenim notícies sobre els autors d'aquests retrats, llevat de dos: el de Felip II (III) fou atribuït a Juan Pantoja de la Cruz per Puiggarí<sup>94</sup> –sense indicar-ne la base documental–, i el de Felip III (IV) el va fer el pintor genovès Joan Miquel Gallo el 1626.<sup>95</sup>

Les fonts documentals que permeten reconstruir la galeria règia són el manuscrit 1196 de la Biblioteca Nacional de Madrid i el manuscrit espanyol 192 de la Bibliothèque Nationale de París. En ambdós casos es tracta d'armoriais, segurament del final del segle XVI, que representen a l'aiguada tots els retrats de la sèrie icònica.

L'armorial de Madrid<sup>96</sup> comença amb la il·luminació de la Creació del món, l'Arca de l'Aliança, les armes de Crist, l'escut i les armes del rei don Felip, i l'escut del papa Climent VIII, cadascun a pàgina sencera. Continua amb escuts heràldics –quatre per foli– de cardenals, regnes de nobles castellans, valencians, aragonesos, sicilians, napolitans, francesos, flamencs i catalans, per aquest ordre. Entre els escuts de nobles catalans, hi figuren els d'Allentorn (f. 67v), Despalau (f. 69v) i Calça (f. 79v). Segueixen els dels fills de Jacob i dels nou de la Fama. En el foli 110v es representen, amb l'epígraf «Aquí se pintan los condes de Cathalunia asta el rey ntro. Sor. Don Phelippe», tots els retrats de la galeria icònica. Els retrats, que s'il·luminen amb marc i rètol però sense emblemes ni escuts, estan distribuïts a raó de dos per foli i arriben fins a Felip II (f. 121v). Els folis 122v i 123 porten un compendi històric de cada comte, fins a Sunyer. En els folis 125v i 126 es pot veure una curiosa i quasi desconeguda vista del port de Barcelona en construcció. L'últim foli presenta l'escut del duc de Cardona i comte de Prades.

L'armorial 192 de la Bibliothèque Nationale de París,<sup>97</sup> que presenta una estructura molt similar al de Madrid, comença amb els escuts del papa Gregori XIII i de Felip II, tots dos ocupant un foli sencer. Continua amb quatre escuts de l'emperador Maximilià i dels reis de França, d'Hongria i d'Anglaterra, en un sol foli. Segueixen –distribuïts a quatre per foli– els escuts de cardenals, de llinatges castellans, valencians, aragonesos, catalans, de diferents regnes, i dels nou de la Fama, respectivament. Des del foli 91 fins al 114, es



Fig. 17. Bara (Arxiu Mas, CB-4912). La galeria de Generalitat situa Bara com a primer comte sobirà per primera vegada en la historiografia del Principat.

representen els reis de la galeria règia de la Generalitat fins a Felip III, un retrat a cada foli. A diferència de l'armorial de Madrid, aquí els retrats estan emmarcats per les mateixes decoracions heràldiques que els escons alts del cor de la catedral de Barcelona, dutes a terme per Joan de Borgonya el 1519 per a la celebració del XIX Capítol de l'Orde del Toisó d'Or.

Ambdós armorials acompanyen cada retrat amb una inscripció en la qual consten el nom del monarca, el seu parentiu amb l'antecessor, el número d'ordre que li pertany dintre la sèrie, els anys que regnà i l'any de la seva mort. Malgrat les discrepàncies en les dates d'algunes inscripcions, segurament tots dos segueixen la còpia d'un mateix model, que correspondria a les inscripcions fetes per Ramon Puig després de la partença d'Ariosto. La coincidència en l'estructura dels armorials, la repetició de molts escuts i la similitud de la tècnica amb l'aiguada aplicada als retrats fan pensar que són obra d'una mateixa mà, o d'un mateix taller.

No obstant això, la seqüència dels primers comtes sobirans presenta alteracions entre els dos armorials, que segurament tenen a veure amb les importants implicacions historiogràfiques de la galeria. En tot cas, en la nostra reconstrucció del catàleg de la galeria hem optat per la seqüència del manuscrit de Madrid, que respon amb més claredat a les intencions pactistes de Calça. Així, hi intercala els primers comtes sobirans entre els reis francs, amb la successió següent: Carlemany-Bara-Lluís el Pietós-Bernat-Guifré I-Carles el Calb-Salomó-

Guifré II. En aquest catàleg, els veritables protagonistes de l'alliberament són els primers comtes, els quals, després de vèncer els sarraïns, es lliuren espontàniament als reis francs, una vegada i una altra, en un seguit d'actes independents. En canvi, aquesta idea de monarquia electiva es perd en l'armorial de París, que situa Carles el Calb immediatament abans de Guifré el Pelós, segons la successió de Carlemany-Lluís el Pietós-Bara-Bernat-Guifré I-Salomó-Carles el Calb-Guifré II. La seqüència fa recaure la responsabilitat de l'alliberament en els reis francs, els quals atorgarien definitivament la llibertat a Guifré el Pelós. De fet, en l'armorial de París, Bara –que figura com a primer comte sobirà per primera vegada en la historiografia catalana– queda reduït a un paper secundari, com a simple record d'un primer període precomtal, sense el valor que li atorga l'*Épitome* de les Constitucions.<sup>98</sup>

Els armorials també demostren l'existència de confusions iconogràfiques que Tormo,<sup>99</sup> Igual Úbeda<sup>100</sup> i Ainaud<sup>101</sup> ja havien advertit. Les confusions es repeteixen en tots dos armorials i en la galeria aragonesa, la qual cosa fa suposar que els equívocs provenen de quan Ariosto pintava la sèrie. Es tracta de la confusió iconogràfica de Ferran d'Antequera, que segons els armorials és Alfons III, i de la d'Alfons el Magnànim, representat com a Ferran d'Antequera. Per a la identificació dels dos comtes-reis, hem recorregut als seus emblemes personals, seguint el mateix criteri aplicat per Carmen Morte a la sèrie aragonesa.<sup>102</sup>

Encara que no ens constin notícies inequívokes que la galeria de la Generalitat hagués servit de model per a altres sèries icòniques, la documentació de l'Arxiu de Protocols de Barcelona exhumada per Marià Carbonell demostra la presència, en casos de l'oligarquia barcelonina, de sèries icòniques de comtes i de comtes-reis de Catalunya-Aragó similars a la d'Ariosto i que podrien ser-ne derivacions o còpies.<sup>103</sup> Possiblement alguns retrats es van utilitzar com a referència per a altres sèries, com els de Ferran el Catòlic i el de Carles V, que en el segle XVII segurament van servir com a model per a la galeria de reis i reines de la Paeria de Cervera.<sup>104</sup> O com el retrat de Guifré el Pelós gravat per Amills, a partir d'un dibuix de Bonaventura Planella, que il·lustra el primer volum de *Los Condes de Barcelona vindicados*, de Pròsper de Bofarull.<sup>105</sup>

Finalment, només caldria subratllar la importància de la sèrie icònica de comtes i comtes-reis de la Generalitat, que, oblidada fins ara, representa un episodi rellevant tant en la història de l'art com en la historiografia del nostre país, ja que es tracta de la galeria règia més antiga d'Espanya i de les més antigues d'Europa que s'ha conservat quasi íntegrament.

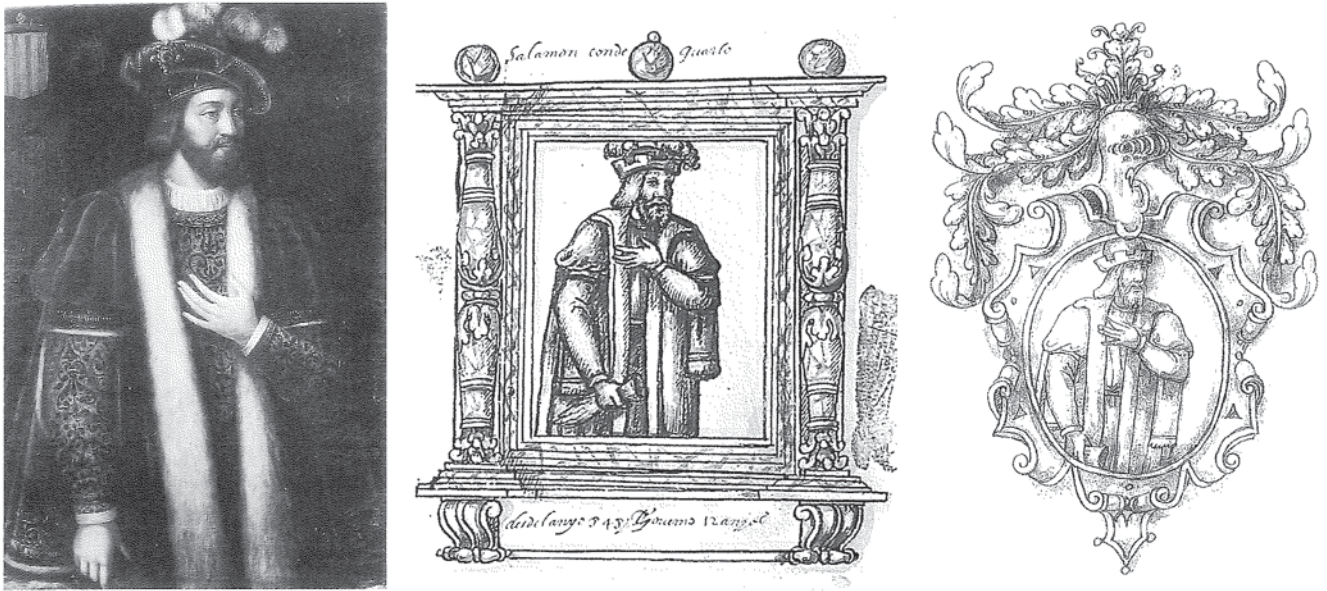


Fig. 18a, b, c. Salomó (Arxiu Mas, CB-4930). A la dreta, còpia a l'aiguada del rei Salomó del ms. esp. 192 de la BNP (f. 96v); al centre, còpia del mateix rei del ms. 1196 de la BNM (f. 113v).



Fig. 19. Alfons IV el Magnànim (Arxiu Mas, CB-4941). L'heràldica i la iconografia es corresponen, sens dubte, amb el retrat d'Alfons IV el Magnànim, però, estranyament, tant a la sèrie aragonesa com a la catalana s'identificà aquest comte-rei amb Ferran d'Antequera.

## Agraïments

Aquest article és fruit d'un treball per al doctorat de la UdG i no hauria estat possible sense l'amable col·laboració del personal del Museu Militar de Barcelona i dels conservadors del MNAC. Agraïxo al professor Joan Bosch, de la UdG, la seva inestimable ajuda des del començament, quan ell mateix em va suggerir l'estudi de la sèrie icònica; al professor Xavier Torres, de la UdG, els seus coneixements i perspicàcia que ha posat a disposició meua; i a Eulàlia Duran, de la UB, el seu interès pel meu treball. Però és amb el professor Joaquim Garriga, de la UdG, amb qui tinc concret un deute major que difícilment podré tornar. En qualsevol cas, només espero seguir comptant amb la seva saviesa i amistat, que ja fa uns anys que dura. Dedico aquest article als meus pares i germans; i, naturalment, a la Marta i a la meua filla Alba, que amb una paciència infinita em suporten.

## Notes

1. Vegeu ALDANA, S., *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, 3 vol., València, 1992, II, p. 123; III, p. 89-90. Amb anterioritat, en el segle xv, València ja comptava amb una galeria règia a la Casa de la Ciutat, vegeu ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, 1996, i SERRA DESFILIS, A., «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, 41, p. 31. Més tard, al segle xvii, es dugué a terme una col·lecció de reis destinada al desaparegut Palácio Real de València que no és còpia de les iniciatives aragoneses a catalana, vegeu TORMO, E., *Las viejas series icónicas*, Madrid, 1917, p. 146-153.
2. La galeria icònica s'insereix en un ambient de creixent tensió entre monarquia —representada pel Consell d'Aragó, la tercera sala de l'Audiència i el virrei—, i la Diputació del General —representada pels Braços i amb el suport del Consell de Cent. De fet, aquests conflictes, sobretot a partir de les Corts del 1585, s'interpreten com els primers antecedents de la revolució del 1640 i expliquen, com veurem, l'orientació clarament pactista de la galeria règia, vegeu PÉREZ LATRE, M., «Juntas de Braços i Diputació del General (1587-1593): un presidi de cavallers conspirats contra sa Magestat?», *Pedralbes*, 1993, 13-I, p. 281-298; «Les torbacions de Catalunya (1585-1593). De les Corts a la suspensió del nou redreç de la Diputació del General», *Afers*, 1996, 23/24, p. 59-98; *Entre el rei i la terra: el poder polític a Catalunya al segle XVI*, Vic, 2004; BELENGUER CEBRIÀ, E., «La Generalitat en la cruïlla dels conflictes jurisdiccionals (1578-1611)», *Diataris de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1996, III [pròleg]; *La Corona de Aragón en la monarquia hispánica. Del apogeo del siglo xv a la crisis del siglo xvii*, Barcelona, 2001; SERRA i PUIG, E. (coord. i intr.), *Cort General de Montsó (1585)*, Montsó-Binèfar: *Procés familiar del Braç Reial*, Barcelona, 2001; ARRIETA ALBERDI, J., «La disputa en torno a la jurisdicció real en Catalunya (1585-1640): de la acumulació de la tensió a la explosió bèlica», *Pedralbes*, Barcelona, 1995, 15; TORRAS RIBÉ, J.M., *Poders i relacions clientelars a la Catalunya dels Àustries*, Vic, 1998.
3. Vegeu PUIGGARÍ, J., «Joyells barcelonins», *Il·lustració catalana*, Barcelona, 1879, XV, p. 537-538 (Lectura popular). Posteriorment el Conde de la Viñaza utilitzà el text de Puiggarí, vegeu EL CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, Madrid, II, 1889, p. 33.
4. Vegeu PARPAL MARQUÈS, C., «Felipe Ariosto, pintor del siglo XVI, y sus obras para la Generalidad del Principado catalán», *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, 1901, p. 86-99. Parpal transcriurà gran part de la documentació de la galeria, que a continuació detallarem: Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (=ACA), Generalitat, *Llibre de deliberacions* (1584-1587), part 2a, f. 822, 829 i 829v, 845v; (1587-1590), part 1a, f. 4v, 112v, 150, 212 i 213, 233v, 234v, 237 i 237v, part 2a, f. 563v i 564, 564 i 564v, 565 i 567, 577 a 579, 597 i 597v, 602, 670v.
5. Vegeu MIRET I SANS J.; PUIG I CADA-FALCH, J., *El Palau de la Diputació General de Catalunya*, Barcelona, 1911, p. 68-69, 72-73, 76, 78-79 [extret de l'Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, MCMIX-X].
6. Vegeu TORMO, E., *cit. supra*, n. 1, p. 83-92.
7. Aquests nous documents que aportem es conserven a l'ACA, fons Generalitat: *Llibre de deliberacions* (1587-1590), part 2a, f. 668 v i 669 (malgrat que aquest document pertany a la sèrie *deliberacions*, Parpal no el cita); *Manual comuns diversos contractes*, N-501, f. 94v; i N-502, f. 9v, 15v, 32v, 33, 47, 50; *Lletres trameses* (1587-88), N-804, f. 177-178; *Registres de cauteles i albarans*, N-562, f. 14, 62, 77v; i N-563, f. 12v, 30, 36 i 36v, 42v i 43, 43 i 43v, 46 i 46v, 47 i 47v, 60v i 70, 70 i 70v, 71 i 71v; *Documentació de tipus notarial*, 501, f. 94; i 502, f. 9, 15, 32, 33, 47, 50. Per a la transcripció de tots els documents, vegeu GALDEANO CARRETERO, R., *La serie iconográfica de los monarcas de Catalunya-Aragón de Filippo Ariosto para el Palau de la Generalitat (1587-1588)*, 2002 [treball de recerca per al doctorat, inèdit, Universitat de Girona].
8. Barcelona, ACA, Generalitat, *Llibre de deliberacions* (1584-1587), part 2a, f. 822, 25/6/1587.
9. Citat a AINAUD, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988, p. 101-102.
10. Citat a MAINAR, J., «Les arts decoratives», *L'Art Català*, Barcelona, 1958, II, p. 165. De fet, un any més tard —el 3 de juny de 1579— s'ordena al fuster del General, Francesc Soldevila, «empaliar, desempaliar y estovar la tapiceria de la Sala nova» per celebrar la festa de Sant Jordi, citat a MIRET I SANS, J.; PUIG I CADA-FALCH, J., *cit. supra*, n. 5, p. 49.
11. Citat a AINAUD, J., *cit. supra*, n. 9, p. 102.
12. Precisament la Generalitat va comprar el 1578 i el 1583 uns esplèndids tapissos per decorar les obres d'ampliació de l'edifici, vegeu MIRET I SANS, J.; PUIG I CADA-FALCH, J., *cit. supra*, n. 5, p. 74, 85-86.
13. Els diputats d'Aragó van informar als diputats catalans «de la habilitat del qual [Ariosto] ses senyories tenen bona relatió per lletres dels deputats d'Aragó» (*cit. supra*, n. 8).
14. Vegeu MORTE GARCIA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Saragossa, 1998, XXXI-XXXII, doc. núm. 280, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 301 i 305; de la mateixa autora, «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón de la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I) y (II)», *Boletín del Museo del Prado*, 1990, XI, p. 19-35; i 1991, XII, p. 19-35; i *Explicación histórica de las inscripciones de los retratos de los Reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de Zaragoza, y colocación del Retrato del Rey N. Señor Don Carlos Segundo*, Saragossa, 1996, p. 12-57 [estudi introductorio].
15. Sobre el pactisme a Aragó en aquests últims anys del segle xvi, vegeu GIL PUJOL, X., *De las alteraciones a la estabilidad. Corona, fueros y política en el reino de Aragón. 1585-1648*, Barcelona, 1988 [tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona].
16. Si comparem la despesa de les sèries catalana i aragonesa amb les dades aportades per ELLIOTT, J.H., *La revolta catalana 1598-1640*, 2a ed., Madrid, 1989, p. 537, comprovarem l'elevada quantitat desemborsada per les respectives diputacions: «Un advocat de fama a Barcelona es treia ben bé més de 1000 lliures l'any [...] El Dr. Antoni Magarola, doctor en medicina, deia que la seva propietat li bastava per a viure com un membre de l'estament militar "doncs produeix una renda anyal de més de 600 ducats" (sobre unes 600 lliures). Si uns ingressos raonables per a un cavaller venien a ésser unes 600 lliures, un noble sembla que hauria menester de quelcom que voregés les 2000 lliures si havia de viure d'acord amb el seu rang, però és dubtós que molts nobles catalans posseïssin aquestes quantitats [...] El salari d'un Conseller de Barcelona de 1588 era de 250 lliures l'any. El Virrei cobrava 6000 ducats l'any, el governador 1460 lliures l'any; un Canceller 1200 lliures l'any; els Jutges de l'Audiència unes 1000 ll; els Veguers de 50 a 200 ll l'any; els Batlles de 5 a 70 ll l'any. Un parell de bous a 1597-98 val 30 lliures.»
17. Per a l'encàrrec dels Justícia d'Aragó, vegeu MORTE GARCÍA, C., *cit. supra*, n. 14, i «Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa», *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, IX Jornadas de Arte, Actas*, Madrid, 1999, p. 445-468. En el moment de l'encàrrec de la diputació aragonesa, Moys gaudia d'un enorme prestigi a Aragó, com demostra la concessió, el 1587, del privilegi de «caballero e hidalgo de Zaragoza», citat a MORTE GARCÍA, C., «Retrato de Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa y Conde de Ribagorza», *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999, p. 577. El pagament a Moys pels 48 retrats dels Justícia d'Aragó fou de 720 escuts o 14.004 sous jaquesos, que comparat amb el que cobrà

Ariosto per a la galeria aragonesa, encara fa més sorprenent l'elecció del pintor bolonyès.

18. De la vida de Filippo Ariosto no coneixíem, fins ara, més dades que la seva genèrica filiació «italiana», però com consta a l'ACA, Generalitat, *Registre de cauteles i albarans*, N-502, f. 9v, 10/11/1587 sabem que era natural de Bolonya: «Philipus Ariosto pictor civitatis boloniae».

19. Vegeu MARTÍNEZ J., *Discursos practicales del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988, p. 218.

20. Sobre les enemistats polítiques i personals entre el duc i el comte, vegeu FERNÁNDEZ CONTI, S., «La nobleza castellana: Don Diego de Cabrera y Bobadilla, tercer Conde de Chinchón, en la corte de Felipe II», MARTÍNEZ MILLÁN, J. (dir.), *La Corte de Felipe II*, Madrid, 1998, p. 249-255; TORRES SANS, X., *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona, 1993, p. 80-102; i MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez*, Madrid, 2002, p. 158-162.

21. Citat a MORTE GARCIA, C., *cit. supra*, n. 14, doc. 298, 299 i 300. De fet, coincidint amb les iniciatives aragonesa i catalana, es produirà un renovat interès regi per les sèries icòniques (vegeu FALOMIR FAUS, M., «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, p. 203-227), que tindrà com a objectiu la vinculació dels diferents regnes a la monarquia hispànica i l'exaltació última de la Casa d'Àustria. De fet, els projectes més ambiciosos de la monarquia són posteriors: la deconstrucció de l'antiga sala medieval dels Reis de l'Alcàsser de Segovia i la seva conversió en una nova galeria vinculada al poder de la monarquia i el *Libro de retratos* que sobre aquesta sèrie il·luminà Hernando de Ávila (vegeu COLLAR DE CÁCERES, F., «En torno al libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, 1983, IV, p. 7-35; del mateix autor, *El libro de Retratos, letreros e insignias Reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid, 1985 [estudi introductor]; i *Letreros e insignias Reales e Insignias Reales de todos los Serenísimos Reyes de Oviedo, León, y Castilla, para la sala Real de los alcazares de Segovia...*, Segovia, 1993); el projecte mai realitzat d'una col·lecció de 32 reis de Castella que Juan Pantoja de la Cruz havia de pintar el 1590 per a l'arxiu de Simancas (vegeu PLAZA, A., «Juan Pantoja de la Cruz y el archivo de Simancas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1934-1935, VIII i IX); la reforma, el 1592, de la galeria medieval de l'Alcàsser de Sevilla amb la intervenció del pintor Diego de Esquivel (vegeu GUICHOT Y SIERRA, A., *Dos series iconográficas de reyes en Sevilla: la pintada en el Salón de Embajadores del Alcázar y la esculpida en la Sala Capitulare del Ayuntamiento*, Sevilla, 1926); la restauració amb retrats i inscripcions dels sepulcres reials de

San Domenico Maggiore de Nàpols (vegeu MATEU IBARS, J., «Iconografía real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, (1961-1962), XXIX, p. 230-231); o la galeria de reis de Nàpols i Sicília per a una sèrie pictòrica destinada a la sala antiga del sarau en l'Alcàsser de Madrid (citat a GARIBAY Y ZAMALLOA, E., *Discurso de mi vida*, Bilbao, 1999, p. 380 [ed. de Jesús Moya]). Per a una visió global de les galeries icòniques durant aquest període, vegeu CIVIL, P., «Culture et histoire: galeries de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVIIe siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1990, XXVI (2), p. 5-32.

22. Vegeu ALCOBERRO, A., «La historiografía de la Corona de Aragón en el reinado de Felipe II», *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Congreso internacional*, Lisboa, 1988, III, p. 7-28.

23. Barcelona, ACA, Generalitat, *Llibre de deliberacions (1587-1590)*, part 1a, f. 4v, 11/8/1587. La duració dels càrrecs al Consistori del General o Diputació del General era trienal, i la seva renovació es produïa cada primer d'agost, vegeu FERRO, V., *El dret públic català. Les institucions a Catalunya fins al Decret de Nova Planta*, Vic, 1987, p. 243 i següents.

24. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588.

25. *Cit. supra*, n. 23, part 1a, f. 212, 15/2/1588.

26. *Cit. supra*, n. 23, part 1a, f. 213, 15/2/1588.

27. Citat a RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, Barcelona, 1908, I, p. 185-186, doc. CLXXXIV.

28. Citat a RUBIÓ I LLUCH, A., *cit. supra*, n. 27, I, p. 191-192, doc. CXCIII.

29. Citat a GUDIOL, J., *El trescentisme*, Barcelona, 1924, II, p. 11.

30. Citat a MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El Palau Reial Major de Barcelona. Recull de notes històriques», *Analecta Sacra Tarraconensis*, (1937-1940), XIII, p. 22, doc. 2 de 1360.

31. Per a la hipòtesi de Madurell, vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., *cit. supra*, n. 30, p. 93. Per a les iniciatives artístiques de Pere III, vegeu BRACONS I CLAPÉS, J., «Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus: l'escultura al servei de Pere el Cerimoniós», *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, 1989, p. 209-243.

32. Per a les obres al Palau Reial vegeu AINAUD, J. et al., *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 255-256.

33. El càrrec de conserge dels Reials Palaus ja l'exercia el seu pare, al qual va succeir, citat a AGUIRRE, D., *Tratado histórico-legal del real palacio antiguo y su cuarto nuevo de la ciudad de Barcelona...*, Viena, 1725, p. 106 i següents. Cristòfol Despuig, el 1557, esmentarà una gale-

ria règia d'escultures a Barcelona que ben podria tractar-se de l'encàrrec de Pere III. Quan Lucio —en el diàleg— celebra les glòries de Ramon Berenguer IV, després de la conquesta de Tortosa creu convenient «que devien manar posar una bella figura de bulto, ben fabricada, en lo cap de la sala del consell, per tenir en memòria y a la vista de qui tan bé nos ha fet. A aquestes paraules Don Pedro respondrà que seria una molt ben feta, que Barcelona, figurats té tots los comtes que són estats senyors d'ells fins a l'emperador; bé poria, doncs, tenir Tortosa la figura de qui la tragué del poder dels seuaços de Mahoma», citat a DESPUIG, C., *Los coloquios de la insigne ciutat de Tortosa*, Barcelona, 1996, p. 98 [a cura de Joan Tres]. També l'escriptor sard Antonio Delofrasso descriví una galeria règia d'escultures a la llotja, que podria correspondre a la galeria del mestre Aloi, traslladada mentre s'efectuaven les obres de reforma al Palau Reial: «el otro palacio de mano izquierda [la llotja], se mostrava muy mas rico y adornado, de muchas ventanas y vidrieras historiadas, la delantera que mira al mar, son todas las ventanas de triumphos antiguos, y en la otra parte que miran ala ciudad, la pared guarnecida de varios escudos reales, tiene dos grandes puertas de rejas de hierro, dentro del qual estavan quatro pilares de piedra que sustentian unas arcadas, y la cubierta de arriba muy labrada, y dorada, y alrededor delas paredes de dentro, estavan releuadas muchas figuras de los reyes Condes de Barcelona, desde el tiempo de Carlo Magno, en memoria delos antepassados que el Reyno, o Principado governaron», citat a DELO FRASSO, A., *Los diez libros de la fortuna de amor*, Barcelona, 1573 [ed. facs. de M. Roca Mussons, Alguer, 1998, p. 231]. En tot cas, l'estàtua reial més pròpera a la galeria del mestre Aloi —que actualment es conserva en el Museu del Tresor de la Catedral de Girona— és la de *Sant Carlemany*, que durant el segle XIV presidí la capella dels Sants Màrtirs de la catedral de Girona dedicada al culte de l'emperador, vegeu FREIXAS I CAMPS, P., *L'art gòtic a Girona segles XIII-XV*, Barcelona, 1983, p. 113-114.

34. Es tracta del manuscrit 246 de la Biblioteca de Catalunya (=BC), f. 26-40. Posteriorment Pere Miquel Carbonell continuà el manuscrit per als regnats de Joan I, Martí l'Humà, l'interregne i l'elecció de Ferran I, f. 40v-41v, vegeu COLL I ALENTORN, M., «Les genealogies en la nostra historiografia», *Obres I. Historiografia*, Barcelona, 1991, p. 300-303. Per a una descripció del manuscrit i la seva funció, vegeu KLA-PISCH-ZUBER, C., *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, París, 2000, p. 188-189. La iconografia dels comtes i comtes-reis correspon a la imatge oficial, prototípica, que des de l'època carolíngia s'havia transmès a Occident. Encara que s'ha considerat aquest manuscrit com un precedent del *Rotlle Genealògic de Poblet*, recentment Yarza ha assenyalat que «hasta ahora nada debe considerarse definitivo», citat a YARZA LUACES, J., «La miniatura del Renacimiento», NATALE, M. (ed.), *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de*

artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo xv, Madrid-València, 2001, p. 57 [catàleg d'exposició]. En tot cas, aquest tipus de representació arbòria continuarà en el segle xv; per exemple, confronteu amb *Llibre de Privilegis y Ordenances del Gremi d'hortolans del Portal de Sant Antoni* (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, sec. gremis, sèrie núm. 2-1 [antic manuscrit núm. 399 del MHC]).

35. Cada miniatura està emmarcada per un cercle –excepte Martí el Jove– disposats verticalment i units per una branca arbòria que indica el parentiu. Els noms dels monarques se situen sobre el cercle, entre la branca arbòria. Seguint Ainaud (AINAUD, J., «Miniatura», DOMÍNGUEZ BORDONA, J.; AINAUD, J., *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, 1962, p. 164 [Ars Hispaniae, XVIII]) o Tormo (TORMO, E., *cit. supra*, n. 1, p. 61), el *Rotlle* representaria veritables fesomies en els casos de Pere el Cerimoniós, Joan el Caçador i Martí l'Humà. Per a un estudi del *Rotlle*, vegeu SERRA DESFILIS, A., «La serie dinàstica de la Corona de Aragó», *Genealogia de los reyes de Aragón y Condes de Barcelona*, València, 1997. Per l'inventari del rei Martí sabem que el pergamí s'enrotllava «en un tros de basto ab un tros de sendat vert on son tots los Reys Darago e comtes de Barchinone figurats», citat a GUDIOL, J., *cit. supra*, n. 29, p. 19. Aquesta tipologia de genealogia enrotllada arriba fins al segle xvi. A l'inventari realitzat a la mort de Felip II es relaciona «una genealogia de los Reyes de castilla, en papel, colorida, desde Clodoveis, Rey de Francia, hasta el Emperador Carlos quinto, en una caja de madera y una bariilla de hierro para cortina», citat a SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-1959, II, p. 372, núm. inv. 4995. I també sabem que Carles V regalà al seu fill un rotlle genealògic sobre pergamí, d'uns 30 m de llarg, intitulat *Genealogia illustrissime Domus Austriae que per lineam rectam masculinam ab ipso Noah humani generis reparatore usque ad Carolum Quintum Caesarem Philippi Castellae Regis filium deducitur et deriatur ex verissimis Authoribus et monumentis foundationibus*, que es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 265, citat a GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L., «Las joyas de la librería personal de Felipe II, o sobre cómo descubrir al rey a través de sus libros», *Felipe II y su época: actas del simposium, 1/5-IX-1998*, San Lorenzo de El Escorial, 1998, I, p. 441.

36. Per a una síntesi de conjunt del Reial Col·legi, vegeu GARRIGA I RIERA, J., *L'època del Renaixement. S. XVI*, Barcelona, 1986, p. 98-102, n. 107 (Història de l'Art Català, IV); «La arquitectura del Principado de Cataluña en la época de Felipe II», LOTTI, L.; VILLARI, R. (cur.), *Filippo II e il Mediterraneo*, Roma, 2003, p. 407-448. Per a una descripció detallada del pati, vegeu MASIP, J., «Notes per a la Història. Els Reials Col·legis», *La Voz del Bajo Ebro*, 23/2/1968, 547, p. 12; SEBASTIÁN, S., *Arte y*

*humanismo*, Madrid, 1978, p. 178-80; i ALTARIBA, E. et al., *Els Reials Col·legis de Tortosa*, Tortosa, 1996.

37. Vegeu ARRIBAS VINUESA, J., «Aportacions documentals als Reials Col·legis de Tortosa», *Recerca*, 2000, 4, p. 69-70 i n. 34-35.

38. Les dues parelles que hi ha després de Felip II-Anna d'Àustria semblen fetes en el mateix moment que la resta de la galeria, no així l'epigrafi identificatòria dels monarques que probablement fou realitzada amb posterioritat a la construcció dels relleus. Hem de suposar, per tant, que el fris reial respon a un programa iconogràfic definit des del primer moment i que els relleus posteriors es realitzaren en previsió de l'increment de la nissaga reial, vegeu YEGUAS GASSÓ, J., *L'escultura a Catalunya entre 1400 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes a la romana*, Barcelona, 2000, p. 592 [tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona].

39. *Cit. supra*, n. 23, part 1a, f. 237 i 237v, 10/3/1588; i també a Barcelona, ACA, Generalitat, *Registre de cauteles i albarans*, 563, f. 46, 46v, 47 i 47v, 10/3/1588, on es fa una interessant descripció dels treballs de Ramon Puig a la Capella.

40. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 563v i 564, 2/7/1588.

41. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588. A Saragossa el pintor italià està documentat des del 4/8/1586 fins al maig del 1587.

42. El cavaller Francesc Calça tingué un paper important en la societat barcelonina del cincents. Membre destacat de la universitat, les seves activitats com a historiador es centraran en l'ordenació del catàleg de la galeria règia, que coincideix amb la publicació de l'Epítom de la compilació constitucional del 1588, per la qual cosa se li atribueix (vegeu COLL I ALENTORN, M., *cit. supra*, n. 34, p. 303). La documentació de la sèrie ens informa de la seva reputació com a historiador: els diputats consultaren el catàleg a Calça per ser «persona molt entesa en coses de cròniques» (*cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 565 i 567, 2/7/1588). De fet, mentre ordenava la galeria preparava l'edició d'un llibre de caràcter geogràfic-històric intitulat *De catalonia liber primus* (Barcelona, Jaume Cendrós, 1588), on tractarà l'etimologia del nom Catalunya i de l'origen dels catalans amb la llegenda d'Otger Cathaló com a rerefons. En un poema preliminar al *De Catalonia*, Calça donarà compte a Calvet d'Estrella (c. 1510-1593), cronista regi des del 1587, del seu ardu treball en la galeria règia: «Desitgem per molts anys salut a Cristòfor Estrella:/ que tingui una vida feliç i saludable per temps./ Bé pots, Calvet, demanar-me què faig,/ ja que callo tant i veus que no escric res./ Aquells que solen ésser anomenats diputats/ van disposar que un pintor, que es va servir del nostre ajut, col·loqués, pintant-los, els comtes/ i també els Reis d'Aragó a la sala gran./ M'ha entretingut

molt temps aquest treball: per fi hem tornat/ als nostres llibres, que volia editar./ Ara et són enviats els primers volums, tu esborra'n/ el que et desplaça, i això em serà cosa agradable./ Jo seguiré el teu judici: m'ets una norma veritable./ Car davant teu ningú no posaria cap home, / que t'hagi conegut o que sàpiga quina és la teva prudència,/ i com en aquestes coses ets un jutge excel·lent», citat a MOLAS, J., «Francesc Calça: Poemes», *Els Marges*, 1978, 14, p. 88. Les seves posicions polítiques es caracteritzaren pel constitucionalisme davant el replegament de la monarquia, i les seves afinitats personals amb els membres de la facció del diputat Granollacs en la seva lluita contra la facció realista del bisbe Cassador, coincidint amb les alteracions aragoneses d'Antonio Pérez, dibuixen un perfil clar dels seus plantejaments ideològics i polítics, vegeu PÉREZ LATRE, M., *Diputació i Monarquia. El poder polític a Catalunya, 1563-1599*, Barcelona, 2001, p. 465-467 [tesi doctoral inèdita, Universitat Pompeu Fabra]. Molas ha glossat la seva personalitat, en la qual coincideixen diversos factors: «filosofia humanística, ideologia político-cultural de la Contrareforma, idea militant de Catalunya i, last but not least, cert enlluernament per la cort imperial», citat a *ibidem*, p. 82.

43. Frederic Despalau i de Salgueda, drassaner del General, fou autor d'un diari (inclòs en el manuscrit 510 de la BC que ha estat editat per SIMON TARRÉS, A., *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del cinc-cents*, Barcelona, 1991, p. 89-177) que abarca des de l'any 1572 fins al 1600 i on es reproduïxen memòries familiars, fragments extrets de la història del Principat dels *Anales de Zurita*, un fragment del *Llibre dels fets de Jaume I*, i una insòlita còpia de la crònica de *La fi del Comte d'Urgell*. Aquests textos historigràfics i històrics tenen la intenció d'enaltir el llinatge Despalau, i el contingut del diari demostra a bastament la seva filiació i la defensa de les prerrogatives de la terra.

44. Les biografies d'Onofre Allentorn i d'Oms, senyor de Seró i de la Donzell (m. 1606) (vegeu TORRES SANS, X., *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya Moderna [1590-1640]*, Vic, 1993, p. 325-340) i de Jaume de Cardona i Segurioles, senyor de Vilaür, Belcaire i la Tallada, casat amb Maria Raset el 1582 (els seus capítols matrimonials es troben a Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya, *Fons Moixó*, 88.5, 11/6/1585), i pare de Bernat de Cardona (1591-1658), que fou president de la Generalitat succeint Pau Claris, evidencien la seva clara actitud en la defensa de les constitucions.

45. La mateixa signatura del contracte plantejava la necessitat de trobar –com en el cas aragones– un historiador-polític que no pretengués cercar «la veritat objectiva, històrica, sinó tan sols aquella que servia favorablement per a llur propòsit». I és precisament a l'origen –com a Aragó amb els mítics reis de Sobrarbe– on radica el veritable sentit del seu propòsit. El principal escull no és tant l'elaboració d'un catàleg



regi com establir el punt de partença de la sèrie, perquè a l'origen —com ha assenyalat E. Duran, «hi ha concentrat tot el destí [...] justificació del present, determinació del passat, projecció cap el futur», citat a DURAN, E., *Sobre la mitificació dels orígens històrics nacionals catalans. Discurs de la sessió inaugural del curs 1991-1992 de l'IEC*, Barcelona, 1991, p. 8.

46. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 565 i 567. El record de l'autoalliberament, gràcies a la decisiva intervenció de les classes nobles del Principat, ja havia estat utilitzat pel braç militar a les Corts de Montsó del 1585. De fet, Calça va ser habilitat a les corts com a membre de l'estament militar: Barcelona, ACA, Generalitat, 1043, f. 14-18, citat a COSTA VILA, M.C., *Las Cortes de 1585 a través del brazo militar de Cataluña*, 1975 [tesi de llicenciatura inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona].

47. Per al retrat heroic, vegeu YARZA LUACES, J., «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo xv castellano», RUCQUOI, A. (coord.), *Realidad e imágenes del poder en España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, p. 267-292.

48. Calça, en el *De Catalonia* (f. 5v, 57v-60v), introdueix quatre reis sarraïns de Barcelona, tributaris de Ludovic Pius: Zat, Satis, Addo i Gamir. Aquests reis àrabs coincideixen amb la narració del comte-rei Bara de l'*Épitome de la genealogia dels comtes de Barcelona* que precedeix a les Constitucions del 1588 (agraeix a Narcís Figueras, que està preparant una edició crítica del *De Catalonia*, la transcripció del fragment).

49. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 565 i 567, 2/7/1588.

50. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 565 i 567, 2/7/1588.

51. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 564 i 564v, 2/7/1588.

52. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588.

53. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 564 i 564v, 2/7/1588.

54. Les divuitenes, convocades pels diputats i oïdors de comptes del Consistori del General i formades pels membres dels braços, havien de resoldre o assistir els consistorials en les seves funcions, vegeu FERRO, V., *cit. supra*, n. 23, p. 286-288. La quantitat de divuitenes convocades en aquest període finisecular ens indica el dinamisme i les tensions de la institució, vegeu PÉREZ LATRE, M., *cit. supra*, n. 42.

55. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 564 i 564v, 2/7/1588.

56. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588.

57. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 564 i 564v, 2/7/1588.

58. En el moment en què Ariosto està fent la galeria l'enfrontament entre els consistorials de la

Diputació era obert i total. De fet, el Consistori s'havia trencat i dividit entre els membres afectes a la facció realista del Principat i els constitucionalistes, vegeu PÉREZ LATRE, M., *cit. supra*, n. 2. Malgrat la seva visió romàntica, l'abat de Poblet, Francesc Boteller i Oliver, formà part de la facció realista del Principat, vegeu BELENGUER CEBRIÀ, E., *Felipe II y Cataluña*, Madrid, 2000, p. 28-29 [edició i estudi introductor]. A simple vista pot semblar contradictori que l'abat de Poblet coincideixi en el catàleg dels reis gots amb els membres de l'estament militar que s'havien significat més en la defensa de les prerogatives de la terra com Despalau, Onofre Allentorn, o Jaume de Cardona (vegeu núm. 43 i 44). Sense entrar en el debat historiogràfic de fons, no hem d'interpretar el goticisme de Despalau com una reacció antipactista al catàleg de Calça sinó com una conseqüència lògica a la forassenyada intenció de Calça. El seu neogoticisme —que enllaça amb els historiadors humanistes del segle xv com Joan Margarit o Jeroni Pau—, l'hem d'entendre també en clau pactista, com una forma d'enaltiment i reivindicació de la història pròpia, que vol equiparar-se amb la poderosa tradició historiogràfica castellana que havia vist en els reis gots la prefiguració dels seus monarques. Però precisament per això, per la vinculació amb els presupòsits historiogràfics de la cort, l'abat de Poblet podia veure amb bons ulls el catàleg amb els reis gots. El cert és que la polèmica generada pel catàleg de la galeria tingué la rara habilitat de satisfer tant la facció realista del Principat com la constitucionalista, en un cas certament insòlit.

59. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 597 i 597v, 16/7/1588.

60. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 602, 17/7/1588.

61. Barcelona, ACA, Generalitat, *Registre de cauteles i albarans*, N-563, f. 71 i 71v, 17/8/1588.

62. A Saragossa, la galeria règia també la presidirà una imatge de sant Jordi des que el 26/12/1596 l'escultor Pedro González de San Pedro contractés amb els representants de la «cofradia de San Jorge de los Caballeros e Hidalgos de la Ciudad de Zaragoza», un relleu d'alabastre dedicat a aquest sant per a la Sala Real de la Diputació d'Aragó, pel qual van pagar 20.000 sous jaquesos, vegeu MORTE GARCÍA, C., «Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento», *Príncipe de Viana*, 1-4/1987, XLVIII, 180, p. 82. Sobre el culte modern a sant Jordi a Catalunya, vegeu PÉREZ LATRE, M., «L'arrelament de la Diputació del General. Pàtria i vertebració política a final del cinc-cents», *Del patriotisme al catalanisme*, Vic, 2001, p. 31-50.

63. Vegeu AINAUD, J., *cit. supra*, n. 9, p. 202. En el gravat de Fontanals la galeria règia s'exposava junt amb un mapa que possiblement sigui el que la Generalitat encarregà, entre el 1602 i el 1605, a Ioannes Baptista Vrintius intitulat *Nova Principatus Descriptio*. Aquest mateix mapa es reproduirà, més tard, en forma

d'atles en el *Theatrum Orbis Terrarum* (1602-1603) amb un comentari geogràficohistòric en dos fulls de Francesc Diago, vegeu GALERA I MONEGAL, M., *Els mapes del territori de Catalunya durant dos-cents anys, 1600-1800*, Barcelona, 2001, p. 26-29 [estudi introductor]. En el gravat, els retrats es representen molt espaiats, al voltant de la sala en una sola fila contrastant amb la descripció de Puiggarí —més versemblant—, que els situa al «voltant a doble fila per la sala», citat a PUIGGARÍ, J., *cit. supra*, n. 3. En tot cas, la magnífica decoració de la sala amb els retrats de la galeria devien oferir un aspecte extraordinari, com relatà el viatger alemany Thomas Platter, el 1599, quan visità el Palau de la Generalitat, vegeu PLATTER, T., *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595-1600* [citat per l'ed. francesa de Le Roy Ladurie, París, 2000, p. 443-444].

64. Felip II també volgué veure les inscripcions llatines que els diputats d'Aragó publicaren en un llibre imprès a Saragossa, el 1587, dedicat a Felip II, citat a MORTE GARCÍA, C., «Pintura...», *cit. supra*, n. 14, p. 23. Per a l'obra d'Ezpeleta, vegeu MORTE GARCÍA, C., «Felipe II y el miniaturista aragonés Pedro Sánchez de Ezpeleta», *Artigrama*, 1993, 10, p. 291-301.

65. Vegeu HASKELL, F., *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, 1993, cap. 2.

66. L'anterior compilació constitucional del 1495 estava encapçalada per un *Épitome* però era molt menys extens i prolux que el *Épitome de la genealogia dels comtes de Barcelona* de les Constitucions del 1588. Mentre que l'*Épitome* del 1495 començava amb Ramon Berenguer IV i arribava fins a Ferran II, el del 1588 reproduïa fidelment el catàleg de la galeria règia. La posterior compilació del 1704 reproduirà íntegrament el del 1588, vegeu FONT I RIUS, J.M., *Constitucions de Catalunya. Incunable de 1495*, Barcelona, 1988, p. CXXVII i seqüents [estudi introductor].

67. Barcelona, ACA, Generalitat, *Llibre de deliberacions* (1614-1617), N-176, part 2a, f. 685v, 13/7/1617 (dec a Joan Bosch la localització d'aquest document).

68. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588.

69. Blancas havia escrit un text sobre la coronació dels reis d'Aragó, *Coronaciones de los Reyes de Aragón*, publicat el 1641 per Uztarroz i reeditat, el 1680, per Dormer. No és estrany, doncs, que Ariosto utilitzés les vestidures reials de la coronació en els seus retrats a Saragossa, que repetirà des del primer comte-rei a Barcelona.

70. *Cit. supra*, n. 23, part 2a, f. 577-579, 7/7/1588.

71. Malgrat que Ainaud ens informa a *cit. supra*, n. 9, p. 104, que un retrat de la sèrie barcelonina porta l'emblema de Pere de Portugal, «peine pour joie», cap quadrat de la galeria representa

aquest rei, ni tampoc l'emblema. Amb seguretat, es tracta d'una confusió amb el retrat de Pere III de la galeria aragonesa que duu l'emblema característic del Conestable de Portugal. En tot cas, el mateix Ainaud ja va assenyalar aquest error identificatori de la galeria aragonesa a *cit. supra*, n. 32, p. 275.

72. Citat a MEXIA, F., *Nobiliario vero*, Sevilla, 1492, III, VI [citat en ed. facs., Madrid, 1974]. Més tard, Julián del Castillo interpretarà l'emblema com a senyal de pobresa i vida santa, vegeu CASTILLO, J. del., *Historia de los reyes godos que vinieron de la Scitia de Europa, contra el Imperio Romano, y a España y la sucession de ellos hasta el Catholico y potentissimo don Philippe segundo Rey de España a quien va dirigida*, Burgos, 1582, II, discurso décimo, p. 51v.

73. Per a la fundació de l'orde de cavalleria de l'Estola i la Gerra, o del Griu, vegeu RIQUER, M., *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, p. 27-28; per a la successió reial d'aquest orde, vegeu DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 673.

74. La medalla és de plom, d'11 cm de diàmetre i es conserva a la National Gallery of Art de Washington (col. Kress), citat a POPE-HENNESSY, J., *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, p. 234. Existeix una còpia en el Museu Lázaro Galdiano de Madrid, vegeu *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1967, p. 134-135; i també AINAUD, J., «Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo», *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1955, p. 11.

75. Citat a ESTEBAN LORENTE, J.F., «El influjo de la emblemática en el arte aragonés», ZAFRA, R.; AZANZA, J.J. (ed.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, 2000, p. 148.

76. Vegeu GIOVIO, P., *Diálogo de las empresas militares y amorosas con el añadido de empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon*, 1561, p. 24-25 [trad. de Alonso de Ulloa, imp. en Leon de Francia casa de Gullielmo Roville, empresa núm. 10].

77. Vegeu ROSENTHAL, E.E., «The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, 36, p. 192-230.

78. Per a una exègesi de l'emblema, vegeu PORREÑO, B., *Dichos y hechos del rey D. Felipe II*, Madrid, 1942, p. 279-280.

79. Vegeu CAMPBELL, L., *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV et XVI siècles*, Hong Kong, 1991, 106, p. 65.

80. L'única reina de la sèrie aragonesa és Peronella, que es representa, en un retrat doble, amb Ramon Berenguer IV. La successió agnàtica

contrasta amb els projectes regis que rebutjaven la llei sàlica.

81. Vegeu AMMAN, J., *Genuinae icones ducum Bavariae comitum Tyrolensium... ex principe familia Bavarica ... ab anno 463 ad annum 1563; Effigies Regum Francorum Omnium, A Pharamundo, ad Henricum usque Tertium*, Noribergae, 1576; *Rerum Moscovitarum comentarii*, 1549. Aquests gravats estan vinculats a una idea de reialesa creada en la cort de Maximilià I. La major part dels projectes artístics de l'emperador anaven destinats a la creació de sèries infinites de reis que es remuntaven als troians, i que feien dels Ausburg la més antiga de les dinasties europees, vegeu SCHÜTZ, K., «Maximiliano e l'arte», *Hispania-Austria. I Re Cattolici Massimiliano I e gli inizi della casa d'Austria in Spagna*, Milà, 1992, p. 143-170.

82. Existeix una edició facsímil, Terol, 1998.

83. La il·lustració de reis és característica de les edicions històriques i forals aragoneses. En aquestes edicions es representava una branca genealògica a la part esquerra del full interrompuda per les efígies dels monarques, de mig cos, sobre tacs xilogràfics. En textos de cròniques i furs, i/o formant part de la portada de les edicions, un mateix tac servia per a la representació de diferents comtes. No sembla que les xilografies es realitzessin *ex professo* per a la representació dels comtes i comtes-reis, ja que fou en la impressió de la *Crònica de España* (Saragossa, Pablo Hurus, 1493), de Diego de Valera, quan segurament apareix per primera vegada. Serà l'impressor alemany hereu de la impremta d'Hurus—Jorge Coci qui utilitzarà els mateixos tacs xilogràfics en l'edició de l'obra de Maríneo Sículo *De primis Aragoniae regibus* (Saragossa, 1509). A partir d'aquesta impressió se succeiran les edicions que reaprofitaran els tacs xilogràfics d'Hurus, com Juan Joffre, que publicà a València el 1524, aquesta vegada en castellà, l'obra de Sículo *Cronica D'Aragon*; o l'impressor Jorge Costilla, que el 1531 publicarà la *Suma de fueros de las ciudades de santa Maria de Albarrazin y de Teruel*. O utilitzant nous tacs xilogràfics que no representen cap canvi en la tipologia, com en l'edició dels *Actos de Cortes del Reino de Aragon* (Saragossa, Pedro Bermuz, 1554); o en els *Fueros y Observancias de las costumbres escritas del reyno de Aragon* (Saragossa, Gabriel de Hajar, 1576); i en l'obra de Zurita *Los cinco libros primeros de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragon* (Saragossa, Coci, 1562). En una nova versió, més propera al tipus de representació cortesana, de tres quarts, Juan Mey edita a València, el 1565, el *Fori Turolii*, on es representen a la portada del llibre els vuit reis que van concedir furs a la ciutat. Aquestes xilografies ofereixen trets característics en els retrats de Carles V i Felip I (II), i ens apropren a una idea més individualitzada dels retrats que les anteriors, que no són més que estereotips sense valor retratístic.

84. Citat a MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*, València, 1909-1910, p. 113-114. Joan de Joanes col·laborà estretament amb la impremta de Mey, fins al punt que fou el mateix pintor qui realitzà l'ex-libris de les seves edicions, vegeu BENITO DOMÉNECH, F., «Aproximació a Joan de Joanes», *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, València, 2000, p. 36-37.

85. Citat a ALDANA, S., *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, València, 1992, II, p. 116. El dibuix de Joan de Joanes creà un prototip en la representació de Jaume I que es repetirà en la *Vita Jacobi I*, València, 1582; o a *La historia del muy alto e invencible Rey Don Iayme de Aragon...*, València, 1584. També aquest mateix model l'utilitzarà el pintor Andreu Reus, el 1623, per a la galeria règia de l'Ajuntament de Palma de Mallorca. L'encàrrec d'aquesta sèrie icònica incloïa el seu fill Jaume II, Don Sancho, Jaume III i el príncep del Peloponès don Ferran, infant de Mallorca. No sembla que Andreu Reus acabés el projecte—morí a mitjan 1624—sinó Miquel Calafat, citat a EL CONDE DE LA VIÑAZA, *cit. supra*, n. 3, 1894, III, p. 29; i PONS I FABREGUES, B., *Dictamen sobre distribucion de los retratos de los varones ilustres de Mallorca en el Consistorio*, Palma, 1895, p. 22, 38. Per a una descripció de la distribució dels retrats a l'Ajuntament de Palma, vegeu MEDEL, R., *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Palma, 1849. Aquest retrat de Jaume I (2,57 x 1,25 m) de l'Ajuntament de Palma era el mateix que es treia a la façana de l'edifici, cada 31 de desembre, per celebrar la festa de l'Estendard, vegeu QUINTANA i TORRES, A., *La Festa de l'Estendard. Cultura i cerimonial a Mallorca (segles XIV-XX)*, Catarroja-Barcelona, 1998.

86. Vegeu FALOMIR FAUS, M., «Imágenes y textos para una monarquía compleja», *El linaje del Emperador, Cáceres del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001*, 2000, p. 72 [catàleg d'exposició]. Pel testimoni d'un viatger polonès del 1599, Diego de Cuelbis o Cuelvis, sabem que existia una col·lecció de reis d'Aragó i Portugal a l'Alcàsser de Madrid, vegeu GERARD POWELL, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984, p. 112-114. La catalogació de l'inventari coincideix plenament amb el retrat de Jaume I: «Otro retrato, al olio, del Rey don Jayme de Aragon, bestido de colorado, con una ropa forrada en armiños, con su corona; que tiene de alto tres baras y sesma, y de ancho bara y dos tercias escasas. Tasado en 200 reales», citat a SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II», *Archivo Documental Español*, Madrid, 1956-1959, X i XI, II, p. 242.

87. Citat a BOTTINEAU, Y., «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: aspects de la cour d'Espagne au XVII siècle», *Bulletin Hispanique*, 1976, LX, p. 461. En aquest mateix inventari, amb el núm. 1607, es consigna un altre retrat de rei d'Aragó, citat a *ibidem*, p. 458.

88. Citat a PUIGGARÍ, J., *cit. supra*, n. 3.

89. Vegeu AINAUD, J., *cit. supra*, n. 9, p. 103-104.

90. Elías Tormo, el 1916, descriurà en aquest espai la galeria indicant que es trobava distribuïda amb excessiva aglomeració, sense ordre cronològic, i hi troba a faltar cinc retrats, segurament dispersos en altres sales, vegeu TORMO, E., *cit. supra*, n. 1, p. 88.

91. Per a una descripció de la nova ubicació, vegeu DURAN I CAÑAMERAS, F., «El Palau de Justícia de Barcelona i els seus arxius», *Estudis Universitaris Catalans*, 1931, XVII, p. 20-21.

92. Detallem el catàleg amb el número d'inventari del Museu Militar (MM), del Museu d'Història de la Ciutat (MHC) i el número de clixé de l'Arxiu Mas (AM): MM 1963-1094. MHC 39050. AM 4908 Ataülf; Gal·la Placidia (desaparegut); Sigeric (desaparegut); MM 1962-553. MHC 39049-2855. AM 4906 Valia; MM 1963-1095. AM 4907 Paulo (Wamba); Roderic (desaparegut); MM 1962-554. MHC 39050. AM 4909 Carlemany; MM 1962-557. MHC 39053-2859. AM 4912 Bara; MM 1962-556. MHC 39052-2858. AM 4911 Ludovic Pius; MM 1962-558. MHC 39054. AM 4913 Bernat; MM 1962-559. MHC 39155-2861. AM 4914 Guifré I; MM 1962-555. MHC 39051-2857. AM 4910 Carles el Calb; MM 1962-560. MHC 39056-2862. AM 4930 Salomó; MM 1962-561. MHC 39057-2863. AM 4916 Guifré II; MM 1962-562. MHC 39058-2864. AM 4917 Guifré III; MM 1962-563. MHC 39059 (390397)-2865. AM 4918 Miró; MM 1962-564. MHC 59060-2866. AM 4919 Sunyer; MM 1962-565. MHC 39061-2867. AM 4920 Seniofré; MM 1962-566. MHC 39062-2868. AM 4921 Borrell; MM 1962-569. MHC 39065-2871. AM 4922 Ramon Borrell; MM 1962-568. MHC 39064-2870. AM 4923 Ermessenda; MM 1962-567. MHC 39063-2869. AM 4924 Berenguer; MM 1962-570. MHC 39066-2872. AM 4925 Ramon Berenguer I; MM 1962-572. MHC 39067-2874. AM 4926 Almodis; MM 1962-571. MHC 39068-2873. AM 4927 Ramon Berenguer II; MM 1962-573. MHC 39069-2875. AM 4928 Berenguer Ramon; MM 1962-574. MHC 39070-2876. AM 4929 Ramon Berenguer III; MM 1962-575. MHC 39071-2877. AM 4915 Ramon Berenguer IV; MM 1962-576. MHC 39072-2878. AM 4931 Peronella; MM 1962-588. MHC 39084-2890. AM 4936 Alfons el Cast; MM 1962-584. MHC 39080-2886. AM 4933 Pere el Catòlic; MM 1962-579. MHC 39075-2881. AM 4943 Jaume I; MM 1962-577. MHC 39073-2879. AM 4934; MM 1962-578. MHC 39074-2880. AM 4939 Alfons el Liberal; MM 1962-583. MHC 39079-2885. AM 4935 Jaume II; MM 1962-580. MHC 39076-2882. AM 4932 Alfons III; MM 1962-585. MHC 39081-2887. AM 4937 Pere III el Cerimoniós; MM 1962-582. MHC 39078-2884. AM 4938 Joan I; MM 1962-581. MHC 39077-2883. AM 4944 Martí l'Humà; MM 1962-589. MHC 39085-2891. AM 4940 Ferran I; MM

1962-586. MHC 39082-2888. AM 4941 Alfons IV; MM 1962-587. MHC 39083-2889. AM 4942 Joan II; MM 1962-590. MHC 39086-2892. AM 4945 Ferran II; MM 1963-1081. MHC desconegut. AM 4946 Joana la Boja; MM 1963-1082. MHC 39081-2887. AM 4947 Carles I; MM 1963-1083. MHC 2891. AM 4948 Felip I (II de Castella).

93. Relacionem la resta de retrats de la galeria amb el número d'inventari del Museu Militar: 1963-1085 Felip II (III), 1963-1084 Felip III (IV); 1963-1086 Carles II; 1963-1087 Felip IV (V); 1963-1088 Lluís I; 1963-1090 Carles III; 1963-1091 Carles IV; 1963-1092 Ferran VII; 1963-1093 Isabel II. Segons l'inventari del Museu Militar el retrat de Carles IV, en una evident duplictat d'inventariació, es troba en el dipòsit del MNAC amb el número d'inventari 1963-1096, així com el retrat de Ferran VI amb el número 1963-1089.

94. «retrato de Felip III, obra de son pintor de cambra'l célebre Pantoja de la Cruz, de habilíssima traça», citat a PUIGGARÍ, J., *cit. supra*, n. 3, p. 37. En un tros de paper enganxat al dors del retrat de Guifré III es pot llegir: «Retrato del Rey Wifredo por Pantoja de la Cruz.» Aquesta citació, evidentment errònia, demostra l'existència d'una tradició que relacionaria Juan Pantoja de la Cruz amb la galeria.

95. Per una notícia del *Llibre de deliberacions*, G-183, f. 787, de 15/2/1626 sabem que la Generalitat pagà a Joan Miquel Gallo 50 lliures «per los molts treballs ha presos per haver retratat al natural y bosquejat en presentia de sa Magestat» (dec a Joan Bosch la notícia d'aquest document, que Alcolea ja coneixia malgrat que no el citi, vegeu ALCOLEA GIL, S., «La pintura desde 1500 a 1800», *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, s.d. [1957], p. 174).

96. La primera notícia del manuscrit és d'Alcolea, qui considera que es tracta d'un regal per al duc de Maqueda, virrei de Catalunya, datat cap al 1592, vegeu ALCOLEA GIL, S., *cit. supra*, n. 95, p. 162. Per la seva part, Ainaud també el coneix sense donar més notícies que la seva existència, vegeu AINAUD, J., *cit. supra*, n. 9, p. 103-104. Però recentment és Sánchez Mariana qui ens informa que es tracta de l'antic manuscrit 1595 de la Biblioteca de Palacio, i el relaciona estèticament amb les miniatures del *Llibre de las suertes* (BNM, manuscrit 8245), citat a SÁNCHEZ MARIANA, M., «El manuscrito en el siglo XVI», *Historia ilustrada del libro español*, Madrid, 1994, I, p. 287. A l'últim foli hi figura l'escut del duc de Cardona i comte de Prades, amb la qual cosa podem suposar, com ja assenyalava Alcolea, que es tracta efectivament d'un regal del duc de Cardona al virrei, sobretot perquè el primer escut de nobles castellans correspon a «El duque de maqueda y marques de elche Virrey de Catalunya» (f. 16v). El fet que es representi un imaginari escut papal de Climent VIII (1592-1605) en el foli 3v, i que en el foli 7v es reproduïxin els escuts «de los obis-

pos que an salido dela cassa de los cassadores del anyo de MDXXV hasta lanyo de MDLXXX-XII», en justificaria la datació cap al 1592.

97. Està catalogat amb el títol de «Recueil d'armoiries des principals familles de Castille, d'Aragon et de Catalogne, suivi d'une collections de portraits des comtes de Barcelone et des rois d'Espagne, à partir d'Isabelle la Catholique jusqu'à Philippe III» (manuscrit esp. 192, classificació de 1860 núm. 192; antic fons núm. 10003). Consta de 114 folis i no n'existeixen referències en la nostra historiografia. La reproducció d'un imaginari escut papal de Gregori XIII (1572-1585) al foli 1v, similar a l'escut papal del manuscrit de la BN de Madrid, i la còpia del retrat de Felip III –que no correspon al retrat del rei a la galeria règia de la Generalitat– el fa datar, com l'anterior, a finals de segle XVI. Dec a la generositat d'Eulàlia Duran la informació sobre l'existència d'aquest manuscrit.

98. La seqüència del catàleg de l'armorial de Madrid respon al nou discurs historiogràfic pactista que es congruà a finals de segle, vegeu SIMON I TARRES, A., *Els orígens ideològics de la revolució catalana de 1640*, Barcelona, 1999. Aquest discurs representa, en paraules de J. Villanueva: «una perentoria afirmació de la limitació del poder real, así como la idea de que Cataluña nunca "fue conquistada", expresada de forma igualmente terminante. En cuanto al relato histórico, establece la secuencia de actos de Carlomagno, Luis el Piadoso y Carlos el Calvo, concibiéndolos no como confirmación uno de otro, sino como operaciones independientes concluidas mediante embajadas especiales en cada caso. De este modo parece sugerir el principio de la monarquía electiva», citat a VILLANUEVA, J., «Francisco Calça y el mito de la libertad originaria de Cataluña», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, (1994), 69-70, p. 81.

99. Vegeu TORMO, E., *cit. supra*, n. 1, p. 91.

100. Vegeu IGUAL ÚBEDA, A., *Iconografía de Alfonso el Magnánimo*, Saragossa, 1950, p. 23-24.

101. Vegeu AINAUD, J. *et al.*, *cit. supra*, n. 32, p. 274-275.

102. L'antic Museu de la Trinidad coincideix en la catalogació d'aquest comte-rei, vegeu *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I La colección real*, Madrid, 1990, p. 690, núm. de l'antic inv. 2637 (núm. inv. actualitzat 5879). Però pel retrat d'Alfons el Magnànim l'identifica com Alfons III seguint una tradició que el representa amb un llibre a la mà, com en el pati de l'antic col·legi tortosí de Sant Lluís, vegeu *ibidem*, p. 690, núm. inv. antic 2634 (núm. inv. actualitzat 5877).

103. Vegeu CARBONELL I BUADES, M., «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, Barcelona, 1995, XIII, p. 137-190, especialment l'inventari del 30 d'agost de 1612 del cavaller Bernardí de



Granollacs, que posseïa una galeria amb 18 reis d'Aragó, citat a la p. 156-157; i la sorprenent sèrie de 12 retrats de cos sencer dels comtes de Barcelona a les habitacions de la subpriora de Sant Pere de les Puel·les, Custòdia de Copons, relacionat en el seu inventari del 1637, citat a la p. 171. Carmen Morte, en el cas aragonès, també ha al·ludit a aquests inventaris per assenyalar la presència de sèries icòniques a les cases saragossanes, vegeu MORTE GARCÍA, C., *cit. supra*, n. 16.

104. Des del segle XVII la Paeria de Cervera compta amb una galeria de reis i reines que arrenca amb Ferran el Catòlic i arriba fins a Josep Bonapart, amb un total de 24 llenços.

Deteriorades pel pas del temps, les pintures, de 203 cm de llarg x 106 cm d'ample i de cos sencer, estan ubicades, amb evident desordre, en dos salons contigus a la sala de plens de la Paeria. Per un document del 1678, expurgat per Duran i Sanpere, coneixem l'existència d'un encàrrec, que s'havia de fer a Madrid, per a l'obtenció dels retrats dels membres de la Casa d'Àustria, citat a DURAN I SANPERE, A., *Llibre de Cervera*, Barcelona, 1977, p. 259. En un llenç que retrata a la muller de Carles II, de diferent mida que els altres, es pot llegir «Emmanuel Arnau fecit Barcinone 1690».

105. Vegeu BOFARULL, P. de, *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía*

*de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, impr. de Juan Oliveres y Monmant, Barcelona, 1836, I, p. 11. D'altra banda, a la façana de la Torre Tavernera de Vallgorguina (Barcelona) –l'antiga casa dels comtes de Montornés–, es conserven representacions en ceràmica de membres notables de la nissaga familiar, realitzades a començaments del segle XVIII; les dels més antics –Jeroni, Guillem i Pere de Montornés– recorden els retrats de tres quarts de la galeria de la Generalitat, no tant perquè en reproduïxin literalment cap figura concreta, sinó per la recreació de les actituds corporals i de les vestidures.