



La indumentària vers el 1400: els vestits de bisbes, prínceps, pagesos i altres pobladors de les Valls Andorranes a l'edat mitjana

• 7 de novembre del 2019 a les 20.00 h
• Sala d'actes del Centre Cultural La Llacuna, Andorra la Vella

Montserrat Aymerich i Bassols

Doctora en Història de l'Art i professora de secundària



▲ Currículum

Va estudiar Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Barcelona. Les inoblidables classes d'història de l'art del professor José Milicua al primer curs de carrera foren decisives per consolidar en la jove estudiant de Berga la vocació pels estudis artístics.

La seva carrera docent es desenvolupà fonamentalment als instituts Montserrat i Infanta Isabel d'Aragó (Barcelona). Posar en contacte directe joves i adolescents amb l'obra d'art i la seva complexitat d'afiliacions i noves propostes artístiques que comporta tot procés creatiu –amb visites a museus, exposicions temporals, edificis històrics, viatges– esdevingué un element central en la tasca pedagògica de la professora Montserrat Aymerich i Bassols. Les classes amb la projecció d'imatges artístiques no només es destinaven als estudiants del batxillerat artístic que es preparaven per entrar a la universitat sinó també als més joves que cursaven assignatures d'història.

En paral·lel a la dedicació docent prosseguí amb la formació dins de l'àmbit de la història de l'art assistint a diversos cursos d'estiu que la Universitat Internacional Menéndez Pelayo juntament amb la Universitat de Barcelona organitzà a la Ciutat Comtal. Dirigits pel professor Joan Sureda els cursos versaven sobre els intercanvis culturals i artístics en el Mediterrani, amb preferent atenció a les connexions entre Itàlia i els territoris de la corona d'Aragó. Amb els programes de doctorat (1996-2000) del departament d'Art Medieval de la Universitat de Barcelona Montse Aymerich i Bassols inicia la seva investigació en el camp de la indumentària medieval catalana. Es doctorà (2011) amb la tesi *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV* dirigida per la professora M. Rosa Terés i Tomàs. La seva vinculació amb el santuari de Queralt portà l'autora a classificar i inventariar el 2001 diverses peces de vestir de la Mare de Déu de Queralt que es trobaven en perill d'oblit i de dispersió. L'informe, que fou lliurat al bisbat de Solsona, destacava l'alt valor històric i artístic dels vestits confeccionats i brodats en una cronologia molt pròxima al moviment modernista català. Juntament amb el mossèn de Queralt, Ramon Barniol, comissarià a la sagristia del santuari queraltí una *Exposició d'indumentària litúrgica* que incloïa l'estudi d'alguns dels vestits exposats. Més endavant col·laborà amb la Universitat de Barcelona amb la publicació de *Les riques vestidures de la reina Elionor de Sicília* (SVMMA, 2015) i amb el grup de recerca Magna Ars amb un treball sobre *Jaume Copí, un brodat flamenc al servei de la família reial: de Pere el Cerimoniós a Violant de Bar i Maria de Luna* (Viella, 2016). En la primera part de l'estudi es posa en relleu la dilatada activitat professional de Jaume Copí, que brodà per a tres generacions de la família del Cerimoniós. A partir de les fonts documentals, la segona part del text se centra en les complexes tècniques de brodat que el mestre d'origen flamenc utilitzà en les seves obres.

En el llibre *La moda a la Catalunya del segle XIV. Retalls de la vida medieval* (Llibres de l'Índex, 2018) l'autora destaca, més enllà de l'àmbit funcional de la roba, la profunda dimensió simbòlica, emocional i estètica que els vestits adquiriren per als nostres avantpassats medievals. Al mateix temps, a la primera meitat del segle XIV s'accentuen als territoris europeus unes importants transformacions vestimentàries. Noves formes, nous dissenys, nous i rics ornaments, nous i bells colors: la moda comença a fer la seva aparició. Com a la resta de territoris europeus, a Catalunya la vestimenta esdevé un codi que assenyala jerarquies i la pertinença a determinats grups socials o estaments. El llenguatge de la indumentària coneixerà insistentment intervencions del poder, tant del civil com del religiós, per regular-lo i *domesticar-lo* a través de les diverses lleis sumptuàries. Col·laboradora de la revista *L'EROL* ("La Madona del santuari de Queralt", "Les marededéus i els vestits de roba", "Viatge a Barcelona") (2016, núm. 129/130). Participa a les 15es Trobades Culturals Pirinenques amb l'article *Indumentària i poder a la Catalunya del segle XIV: les lleis sumptuàries de Solsona*.

enguany celebrem el 600è aniversari de la signatura d'un document que establirà la representació de les parròquies andorranes en el denominat Consell de la Terra i que amb el temps esdevingué el Consell General d'Andorra. Els signants del manuscrit són un bisbe i un comte. El primer, Francesc de Tovia, Bisbe d'Urgell i el segon, Joan I, Comte de Foix (fig. 1), ambdós Coprínceps d'Andorra. Amb la doble signatura del representant del poder eclesiàstic i del poder secular s'impulsa la millora de la representació al Consell de la Terra en la mesura en què és atorgada a les parròquies la capacitat d'escollir cadascuna de dos a tres representants un cop a l'any (fig. 2).

Amb pocs mesos de diferència de la signatura del document andorrà, a Barcelona un jove escultor, Pere Joan, que vorejava els vint anys creava on hi havia hagut una vella tanca que circumdava un hort una nova façana presidida per una monumental i bellíssima figura de sant Jordi (fig. 3). Desafiant el pes de la brillant armadura del genet el valent cavall d'ondulada gualdrapa sembla traspasar l'aire. La guerrera embranzida de genet i cavall romandrà en el temps per protegir no tan sols l'assetjada princesa sinó també el magnífic portal de l'edifici del *General*, és a dir de la Generalitat de Catalunya.

Ben aviat la Generalitat celebrà amb diverses cerimònies el dia del seu sant patró. El 23 d'abril la façana gòtica del palau es vestia de gala amb enramades i poms de flors. Teies i llanternes

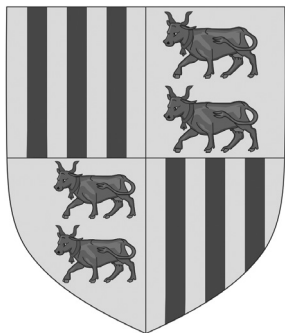


Fig. 1. Escut d'armes de Joan I, Comte de Foix i vescomte de Bearn



Fig. 2. Casa de la Vall. Andorra



Fig. 3. Sant Jordi. Pere Joan (1418-1419). Barcelona, Generalitat de Catalunya

de paper rescataven de la nit les florides vestidures del palau. A l'interior de els il·lustres assistents a la festa gaudien d'una col·locació en la qual entre dolços i vins feien acte de presència les primeres cireres de l'any.

La vigília de la festivitat se celebraven les anomenades *vespres*, l'acte central de les quals era una missa solemne oficiada a la capella del palau que estava dedicada al sant cavaller. Entre els sumptuosos tapissos i "draps de peu" que cobrien la capella destacava el bellíssim frontal brodat amb fils d'or i sedes policromes que representava la lluita de sant Jordi amb el drac (fig. 4).

La celebració de la solemnitat del patró de la Generalitat requeria de tres oficiants: un bisbe, un diaca i un sotsdiaca. Els tres oficiants s'abillaven amb les vestidures litúrgiques a la sagristia i no és estrany que des de temps medievals les sagristies hagin exercit la funció de guarda-roba de la indumentària eclesiàstica. És per aquest motiu que la sagristia del palau de la Generalitat encara custodia avui dia algunes de les magnífiques vestidures que bisbes, canonges i ardiaques llueiren en la celebració de la diada del sant cavaller. Com el tern anomenat de sant Jordi integrat per una casulla i dues dalmàtiques del segle xv (fig. 5, 6 i 7). L'oficiant principal, que solia ser bisbe o canonge d'alguna catedral o església important de Catalunya, se situava davant de l'altar i vestia la casulla. El diaca, com a primer ministre assistent del bisbe, es col·locava a la seva dreta i a un esglaó per sota del nivell de l'altar i vestia una dalmàtica. El sotsdiaca ocupava la banda esquerra del bisbe i descendia un esglaó i portava la segona dalmàtica. El frontal i les peces litúrgiques del tern de Sant Jordi han estat concebudes com una mateixa obra, que a manera de retaule portàtil, s'hi representen els diferents episodis de la vida de sant Jordi. Durant la celebració de la missa solemne l'escena de la lluita del sant cavaller amb el drac representada al frontal i que penjava d'una de les parets de la capella es completava amb la resta de les escenes que narraven episodis de la vida cavalleresca del sant en ser *transportades* per les dues dalmàtiques i la casulla amb què s'abillaven el bisbe de Barcelona i els dos diaques.

Deixant la sagristia i fent una ràpida ullada al guardarroba del canonge de Tremp i també preceptor de l'església de la Seu d'Urgell, entre d'altres càrrecs, en Pere de Guàrdia, mort l'any 1400, mostra la convivència d'induments litúrgics amb d'altres que pertanyien a la indumentària civil del segle xv. La indumentària eclesiàstica que el canonge de Tremp guardava a casa seva té a veure fonamentalment amb diferents tipologies de peces d'abric pròpies del clergat. Així les



Fig. 4. Frontal brodat de sant Jordi. Antoni de Sadurní (c. 1450-1451). Barcelona, capella de Sant Jordi, Generalitat de Catalunya



Fig. 5. Tern de sant Jordi. Casulla. Segle xv. Barcelona, Generalitat de Catalunya



Fig. 6. Tern de sant Jordi. Dalmàtica. Segle xv. Barcelona, Generalitat de Catalunya



Fig. 7. Tern de sant Jordi. Dalmàtica (detall del brodat). Segle xv. Barcelona, Generalitat de Catalunya



Fig. 8. Retaule de sant Miquel (detall). Joan Antigó i Honorat Borrassà (detall), 1448. Girona, Museu d'Art

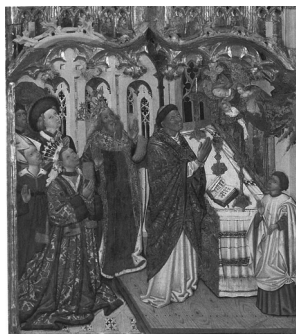


Fig. 9. Retaule de sant Miquel (detall). Joan Antigó i Honorat Borrassà (detall), 1448. Girona, Museu d'Art

tres almusses que eren una mena de capa d'espatlla o esclavina amb caputxa folrada de pell i que usaven els canonges en el cor. Al vestidor del canonge hi consta "una almussa negre de cor"... Les altres dues almusses amb caperó de Pere de Guàrdia eren de llana fosca però amb diferent folradura: tafetà (teixit de seda), en un cas i "pells de vairs" (esquirols) per a l'altra. Probablement l'almussa folrada d'esquirols era destinada a la temporada de més fred mentre que la del folre de seda era reservada a les estacions més temperades. I també destinada a la participació del canonge al cor de la Seu hi havia "una camisa o alba", és a dir, de color blanc i feta de lli. A les almusses i a l'alba li seguien dos "sobrepellís" de lli (fig. 8 i 9) que tenien la forma d'una llarga valona i per desenfarfagar els braços del teixit que els cobria s'enretirà part de la roba sobre les espatlles alhora que amb unes presilles o agulles es fixaren les ales (extrems) que queien per sota el braç. Finalment, la costura substituï la provisionalitat de l'agulla al perfilar unes mànigues. El vestidor



Fig. 10. Retaule de Grenyana. Epifania (detall). Segle xiv. Lleida, Museu Diocesà. Arxiu M. Aymerich

eclesiàstic de Pere de Guàrdia es completava amb una "capa de bruneta de canonge folrada de pells de vays". El mot *bruneta* designava una llana de color fosc que juntament amb la seva generosa amplitud devia caracteritzar la capa del canonge. Al costat d'aquestes peces d'abric exclusivament eclesiàstiques el canonge Pere de Guàrdia en vestia d'altres que compartia amb la població masculina seglar però amb la particularitat que es tractava sempre d'induments de qualitat com la "gramalla vermella importada de Londres" (fig. 10) que tal vegada formava conjunt amb dues cotes també vermelles encara que amb folradures de diferent gruix i material: tela blanca per a una i pells negres per a l'altra. Tot plegat es podia complementar amb un caperó vermell amb folradura blava. La indumentària civil present al guardaroba del canonge Pere de Guàrdia excedeix àmpliament en nombre les peces d'ús pròpiament eclesiàstic, la qual cosa indica que els principals induments litúrgics es desaven a les corresponents sagristies de les

esglésies on Pere de Guàrdia exercia les seves funcions pastorals. Els vestuaris d'àmbit principesc o reial també comparteixen amb l'eclesiàstic la magnificència i la riquesa dels induments. D'entre els centenars de partides de roba, vestits i objectes preciosos que entre el 1412-1424 contenia el guardaroba de l'infant Alfons, després Alfons V d'Aragó, conegut amb el sobrenom del Magnànim se'n podrien destacar les "4 cotes", no folrades de pell com les del canonge Pere de Guàrdia, sinó confeccionades totes amb pells de la panxa dels vairs. La pell del ventre de l'esquirol era la més preuada per la suavitat del seu tacte i per ser de color blanc a diferència del rogenç que dominava el dors del petit rossegador. Blanca també era la "camisa de lli" ornada a la manera morisca amb incrustacions de vetes d'or i brodats amb fils de seda a l'entorn de les espatlles, coll i boca de les mànigues. La peça tancava amb un cordó de fil d'or i de seda morada que als seus extrems s'escampava formant serrells. Al vestidor reial abundaven joiells que es combinaven amb la indumentària. És el cas del *xipellet* o garlanda (fig. 11.) per adornar el cap llavorat amb fulles d'or alternades amb centenars de perles, balaixos i safirs. Per esmoreir el frec amb la pell l'interior del xipellet era folrat amb roba de cotó i aquesta recoberta amb seda de tafetà verd. O també de *l'esquerpa*, que era una banda o faixa (fig. 12). que anava en diagonal des d'una espatlla fins a la part oposada de la cintura. Una de les més sumptuoses amb que s'abillà Alfons el Magnànim estava guarnida amb or i vellut carmesí, i la seva superfície recorreguda per més de 100 botons de seda en forma de cascavells intercalats amb flors esmaltades de color blanc, vert i rogicler (rosa). Però competint amb la sumptuositat de les robes civils la indumentària militar serà la que ocuparà un lloc de preminència en el guardaroba del rei. Si al segle XIV la *cota de malles* i l'*ausberg* o *cuirassa de cuir* (fig. 13) reforçada amb plaques metàl·liques que es disposaven imbricades o mig superposades com les teules d'una teulada constituïen les principals defenses del cos dels cavallers i dels homes d'armes al segle XV s'imposa "l'arnès blanc", és a dir, l'armadura completa de ferro rígid o d'acer polit constituïda per tot un seguit de defenses ajuntades amb corretges de manera que el cavaller pugués moure els membres amb facilitat alhora que restava totalment cobert de metall davant els cops i els talls que podia infligir l'enemic (fig. 14). En ocasions, el pes dels arnesos dels cavallers podia sobrepassar els 30 kg. Per això no és estrany que a la novel·la cavalleresca del Tirant lo Blanch quan l'emperador de Constantinoble pregunta al mític rei Artús quina és la primera virtut que ha de posseir el cavaller, aquest li contesta sense vacil·lar: "La primera e principal cosa que lo cavaller ha mester, si vol



Fig. 11. *Retaule de la Verge i sant Jordi* (detall). Final del segle XIV. Vilafranca del Penedès, església de Sant Francesc



Fig. 12. *Retaule de santa Clara* (detall). Lluís Borrassà. 1414-1415. Vic, Museu Episcopal



Fig. 13. *Retaule de la Mare de Déu* (detall). Jaume Cascalls, 1346. Cornellà de Conflent, canònica de Santa Maria

ésser home d'armes, que puga comportar lo pés de lo arnès.” Riques i nombroses són les peces d'arnès que ocupaven el vestuari reial com aquell bacinet vorejat per diversos claus de coure daurats, “fets a manera de diamants apuntats” o les peces d'arnès de cames i braços ornades amb parxes de seda negra que sostenien les sivelles d'or que ajustaven les proteccions metàl·liques al cos.

Però l'or, la seda, les fines pells o el brillant acer dels arnesos eren absents de la majoria de les cases medievals dels segles *xiv* i *xv*. Camperols, pastors, menestrals, mariners, venedors o petits comerciants vestien robes senzilles que els podien durar tota una vida (fig. 15). En aquestes cases el guarda-roba solia limitar-se a unes quantes peces de vestir bàsiques i es podria dir que en molts casos el guarda-roba es portava posat perquè a la mort del seu propietari no s'enregistrava cap vestidura a casa seva. És el cas de Bernat Martí (1435) i de Pere Morell (1443), ambdós depenents de la parròquia de Vilassar. Encara que en el cas d'aquest últim l'absència de vestits sembla compensada per un nombre significatiu de roba, que avui dia, denominariem *de casa*, com ara llençols de cànem, flaçades, cobrellits, estovalles i tovallons. Tot i això, tant a les cases benestants com a les més senzilles sol ser freqüent que la roba de casa tingui molta més presència als inventaris que no pas la roba de vestir.

Barrejada amb la civil i l'eclesiàstica, també la indumentària militar era gairebé sempre present a les cases catalanes dels segles *xiv* i *xv*. Des del cavalleresc arnès blanc fins a peces soltes d'aquest per protegir només certes parts del cos, com els braços o les cames, així com una gran varietat d'armes ofensives (ballestes, fletxes, espases, llances, atxes, dards, masses, dagues, coltells, penons, etc.) formaven part de l'abillament de tots els homes de qualsevol estament o condició social.

Tampoc no resulta fàcil trobar indumentària a les cases de les famílies que vivien en poblacions pirenaïques que formaven part del bisbat d'Urgell. En les cases més humils, com la de Pere Pellicer de Ribes, no hi consta cap peça de vestir ni tampoc roba de la casa, mentre que una pellissa (abric rústic fet amb pèl o pell d'ovella o de cabra) sembla l'únic indument de què disposava un altre veí, Andreu Sala, a banda de la roba que podia vestir. També de pell era un cobertor de l'esmentat Andreu Sala, que, encara que vell, estava en millors condicions que el *pedaçot* d'estovalles o el tros de vànova que havien estat propietat de na Berenguera, muller de Bernat Martí (la dona sempre es descriu en funció de la posició que ocupa respecte a l'home). A les cases més riques del bisbat d'Urgell s'incrementava la presència



Fig. 14. *Sant Jordi* (amb arnès blanc). MNAC. Procedent de la capella de Sant Jordi de la Generalitat



Fig. 15. *Les Très Riches Heures du duc de Berry. L'Anunciació als pastors* (detall). Jean i Paul Limbourg. 1410. France, Chantilly, Musée Condé, fol. 48r

de la indumentària en les seves formes més diverses. Gonelles, cotes, curtapeus (en origen, un vestit de cort), gipons, vels, mantells i, sobretot, peces de pell o de pèl (d'ovella, d'isard, de gos...), ja sigui per abrigar el cos (pellisses, pellicots) o el llit (cobertors) es reparteixen als vestuaris de na Francesca, filla d'en Joan de Ribes; de Pere Clarà o de Pere Baró de Queralt. Encara que en diferent proporció, gairebé totes les cases dependents de la Seu d'Urgell compartien un seguit de béns relacionats amb el que era el mitjà de subsistència principal: l'agricultura i la ramaderia. La presència d'arades, jous, relles o aixades a la majoria de les cases així ho testimonia juntament amb la de bestiar de granja, que podia variar en nombre en funció de la família. Entre els bous, porcs, truges, gallines i algun gos als inventaris sempre es destaca els animals de llana, és a dir les ovelles i les cabres. Ovelles i cabres que proporcionaven a les famílies matèria primera per treballar ja que a les seves cases abundaven les pintes de pentinar llana, les filoses, els fusos o els aspis, a més de llana en diferents estadis de preparació –bruta o rentada, pentinada o en velló– que formaven part d'un procés que deixava el fil de llana preparat per ser teixit. Aquest *treball a domicili* devia ser més intens a l'hivern, quan disminuïa la demanda de feina dels camps, i si parem atenció al nombre considerable de filoses i fusos de què algunes de les famílies eren posseïdores es podria concloure que el producte del treball anava destinat a la venda. Tal vegada els veïns més pobres, desprovistos de terres i bestiar, treballaven la llana per a aquelles altres famílies més benestants propietàries de ramats d'ovelles i de cabres així com d'una considerable quantitat de filoses. No és difícil imaginar que podia ser el cas, entre d'altres, de na Francesca, de qui, entre les seves minses pertinences, figurava una pinta de pentinar llana i també llana cuita ja filada. Però sembla que uns filats per caçar llebres i un parell de canestrells de pescar truites i altres peixos de riu estaven disposats a desafiar la manca de mitjans de la dona.

El sistema vestimentari medieval: vestidures riques, vestidures pobres

La medieval era una societat molt jerarquitzada, on s'apreciava la diferència, la distinció de dignitats, de funcions i d'estaments. En definitiva, de poder. Per al pensament medieval dels segles XII-XIII la societat es dividia en tres ordes o jerarquies, cada una de les quals –a manera dels diferents membres del cos humà– complia una funció necessària i complementària respecte a les altres dues categories.

En primer lloc, hi havia els *oratores*, és a dir els que oraven i predicaven per la salvació de l'ànima de tota la població. Al capdavant hi trobem la figura del bisbe, que era representant de Crist a la Terra. El bisbe no només era el posseïdor de l'autoritat de la paraula sinó també de la *sapientia*, aquella mirada capaç de traspassar el món de les aparences per descobrir les veritats ocultes. Era el mediador entre el món natural i el sobrenatural.

El segon orde el formen els *bellatores*, els guerrers, els que lluiten per la justícia i per protegir els necessitats. El seu cap és el príncep o el rei, que, sotmès a l'autoritat del bisbe, vetlla ajudat pels guerrers i homes d'armes per la protecció de clergues i seglars. Prínceps i grans senyors acullen a les seves corts joves no primogènits que s'han quedat sense terres i sense herència per criar-los i ensenyar-los les cada vegada més complexes tècniques militars i els principis aristocràtics de la vida cavalleresca. I finalment el tercer orde, el denominat *populus / servus*, la funció del qual era proveir d'aliments els ordes eclesiàstic i militar. El tercer orde l'integrarien fonamentalment els

camperols, que eren els principals productors de la societat agrària medieval.

Els personatges propietaris dels guarda-robes als quals abans ens hem apropat podrien pertànyer als tres ordes, des del Bisbe de Barcelona o el Canonge de la Seu d'Urgell, Pere de Guàrdia, fins al Príncep Alfons el Magnànim o els més anònims habitants de zones rurals, com Jaume Pellicer de Ribes, Pere Baró de Queralbs, na Francesca o na Berenguera. Tres ordes. Tres categories. Tres funcions. I tres indumentàries: l'eclesiàstica, la militar i la civil, encara que aquesta última era parcialment compartida pels tres ordes o estaments.

En el sistema vestimentari medieval s'han de tenir en compte dues consideracions generals: en primer lloc, la majoria dels vestits eren compartits per homes i dones. Tot i això, hem de tenir present que la indumentària femenina sempre cobria fins als peus, al contrari que la masculina, que podia variar de llargada: des dels induments talars, passant pels que s'aturaven a mitja cama o les peces més de moda que s'enfilaven fins al maluc. Encara que una mateixa tipologia de vestit (una gonella, una cota, un pellot) era tallat responent a diferents patronatges segons si la persona que l'havia de vestir era home o dona. També les diferències geogràfiques podien afegir variacions a la faïçó d'una mateixa tipologia de vestit. Aquestes variacions en una mateixa vestidura en funció del lloc de procedència resulten visibles a les imatges artístiques de l'època però a vegades també la literatura recull les subtils transformacions que un important centre tèxtil podia imprimir a les peces que fabricava. Un dels contes de Boccaccio, protagonitzat per un jove i credul pintor anomenat Calandrino, proporciona a l'atent lector un bon exemple. El jove –burlat pels seus companys en fer-li creure que en un paratge pròxim a Florència es troben unes pedres negres que tenen la virtut de convertir en invisible la persona que les aconseguixi– arriba al lloc indicat amb l'àvara intenció de carregar una gran quantitat de les pedres màgiques. Per a tal menester utilitza el mantell i encabat la faldilla de la gonella que vestia, “que no era d'Hainaut”, deixa caure l'autor del *Decameró*. És a dir, la faldilla de la gonella del jove Calandrino era ampla, ja que li permetia utilitzar aquesta part de la vestidura com a improvisada bossa on seguir carregant les miraculoses pedres. En canvi, si la gonella hagués estat comprada a Hainaut, important centre tèxtil flamenc, la faïçó més estreta de la faldilla característica del patronatge de les gonelles fabricades en aquesta ciutat no hagués permès al nostre protagonista disposar de la volada de faldilla suficient per continuar amuntegant la pètria càrrega. En definitiva, Boccaccio sembla assenyalar indirectament la bona qualitat i tall de les gonelles procedents de la ciutat d'on és oriünd el jove pintor de la seva narració, Florència.

Un altre aspecte a destacar del sistema vestimentari a l'edat mitjana és que, llevat d'alguna excepció, de cada tipologia de vestit hi havia el que podríem denominar-ne la versió luxosa i la versió senzilla o modesta, segons segons l'estament o grup social de les persones que el vestia. Què diferenciava la vestidura rica de la vestidura pobre? Es podrien resumir en sis els principals elements que marcaven la diferència entre l'una i l'altra: 1) la qualitat del teixit; 2) la qualitat de la folradura (de roba o de pells). En molts casos, el folre assoleix un protagonisme equiparable al del mateix teixit, sobretot en peces amples i amb talls que en obrir-se amb facilitat permetien mostrar la rica folradura; 3) el tipus d'ornamentació: d'unes senzilles vetes utilitzades com a voraviu a riques brodades; 4) la quantitat de roba emprada per a la confecció d'una vestidura n'indicava a simple vista la magnificència o la modèstia; 5) la complexitat dels patrons que requeria la confecció d'una vestidura, les múltiples peces de roba amb què era *construïda*,

com si fos un trencaclosques, i la manera com eren encaixades aquestes peces de formes i dimensions diverses requerien la intervenció de mans professionals que no eren a l'abast de la major part de les llars catalanes (el gipó conservat al Musée des Tissus de Lió consta de 27 peces); 6) la qualitat de la tintura: a l'edat mitjana els aspectes que més es valoraven d'un color eren la lluminositat i la densitat. És a dir, un collar bell i valuós era un color dens, viu, lluminós i sòlid, que resistís els efectes decolorants del sol, dels lleixius o del pas del temps: escarlata, roig encès, verd maragda, verd oliveta, negre ala de corb, blau d'aigua, blau celestí però també color merda d'oca eren colors que distingien els vestits dels nostres avantpassats medievals. En contraposició, hi havia les robes tenyides amb tints de poca qualitat, que donaven colors *bruts*, poc definits, apagats i que es decoloraven amb facilitat. Ramon Llull, a *Evast e Blanquerna*, ens explica com en un taller de tintoreria s'aixecaven envans per dificultar l'entrada de la llum natural i afavorir que els potencials clients no s'adonessin dels esvaiïts colors de les robes.

Així doncs, en aquesta societat medieval

impregnada d'un pensament simbòlic i on la gestualitat ocupava un lloc primordial en la vida social, la indumentària esdevingué un autèntic codi que assenyalava jerarquies, funcions i estaments. Les formes dels vestits, que podien tenir més o menys complexitat segons el grau d'avinença amb les noves maneres de tallar la roba, la qualitat o poc valor del tint, la generositat o la minva en la llargada d'unes faldilles, una rica ornamentació o la manca..., tot plegat configurava un llenguatge amb el qual es comunicaven els homes i dones dels segles XIV i XV.

En termes generals, la vestimenta medieval catalana de l'edat mitjana es podria englobar en tres categories: la roba interior, els vestits pròpiament dits i els induments d'abrigall.

La roba interior, que mantenia el contacte amb la pell, podia ser de llana, de lli, de cotó o de seda en aquelles peces més luxoses. La camisa (l'alcandora, en la versió més luxosa) era la peça que es posava primer i el seu ús era generalitzat tant en homes com en dones. La llargada de la camisa podia variar en funció de l'estructura del vestit que la cobria. El drap de pits (damunt l'escot de les dones), les calces (una mena de mitges per a les cames), les bragues o *panyos*, que cobrien la part baixa del ventre i malucs, i el braguer, que a manera de lligacama amb sivelles incorporades mantenia al seu lloc les peces més íntimes (fig. 16 i 17). Tot plegat configurava les robes que hom portava sota els vestits.

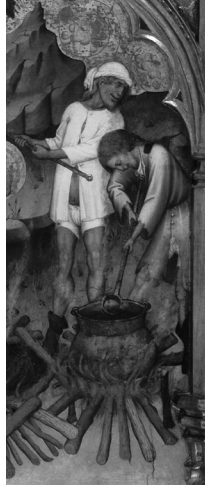


Fig. 16. *Retaule de sant Jordi* (detall). Bernat Martorell, c. 1434-1437. París, Musée du Louvre

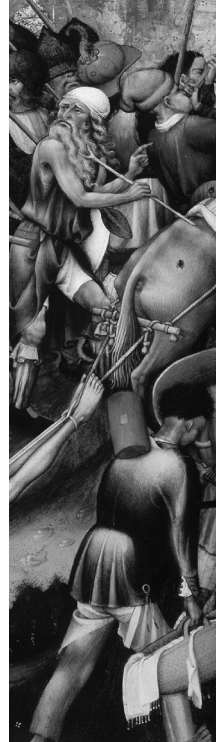


Fig. 17. *Retaule de sant Jordi* (detall). Bernat Martorell, c. 1434-1437. París, Musée du Louvre



Fig. 18. *Retaule de la Verge de l'Estrella* (detall). 1353. Tortosa, catedral. Arxiu M. Aymerich



Fig. 19. *Retaule de sant Llorenç* (detall), c. 1360-1377. Bartomeu de Rubió. Lleida, església de Sant Llorenç. Arxiu M. Aymerich

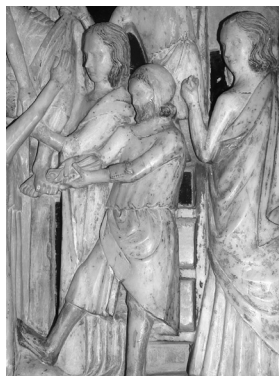


Fig. 20. *Retaule de la Passió* (detall). Bernat Saulet, c. 1341-1342. Vic, Museu Episcopal

Els vestits: la gonella. El sistema vestimentari del segle XIV exigia la superposició de dos vestits: un d'interior, que es col·locava directament damunt de la camisa, i un altre d'exterior que quedava a la vista i solia concentrar bona part de l'ornamentació. El vestit interior més generalitzat era la gonella (fig. 18), encara que en les vestidures més riques podia ser substituïda per la samarra i el brial. Les mànigues de la gonella solien ser llargues i ajustades al canell amb una renglera de botons. Les gonelles femenines del segle XIII portaven un cordonet al costat esquerre per ajustar-se al cos. Les del segle XV es cordaven amb un cordó disposat al davant, com la que vestia la princesa Carmesina, estimada de Tirant, després de reposar a la seva cambra en un calorós dia d'estiu: "Com se fon llevada vesti's una gonella de brocat, e tota descordada, sense drap de pits, ab los cabells scampats per les spatles... Com Tirant la veu en camisa surt del llit donant un gran salt en terra..."

Vestits exteriors: la cota. La cota era el vestit exterior més generalitzat a l'edat mitjana tant per a homes com per a dones. En general, presentava unes formes més folgades que la gonella, amb mànigues amples, talls centrals o laterals i una vistosa i rica ornamentació. És el vestit que es multiplica en més diversitat de tipologies: des de la cota talar o de respecte, que ocultaven peus femenins i masculins, fins a les cotes que denomino A, B i C i la innovadora cota ardia.

El denominador comú de les cotes A, B i C és que són de talla curta i per tant d'ús exclusivament masculí. A les cotes A i B la cintura solia anar descentrada, ajustada al cos amb una corretja o cinyell bastant per sota de la cintura natural. El tret més característic de la cota A era la petita obertura davantera de la faldilla (fig. 19) que podia anar acompanyada de dos laterals, en contraposició de la cota B, que es caracteritzava per absència de qualsevol obertura a la faldilla. De faïçó diferent, la cota C consisteix en una vestidura amb una faldilla oberta totalment pel mig, formant, a manera de cortina, dues parts asimètriques (fig. 20). La part de la faldilla de més amplària creua en diagonal per davant formant una mena de plec, l'extrem superior del qual se subjecta al cinyell que ocupa la cintura natural. Aquesta cota apareix sempre associada en les imatges de l'època a la realització d'un esforç físic considerable (pagesos, pastors, alguns homes d'armes, botxins...).



Fig. 21. *Llibre Verd de Barcelona*, Caplletre amb la figura del rei Pere el Cerimoniós. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, fol. 344r

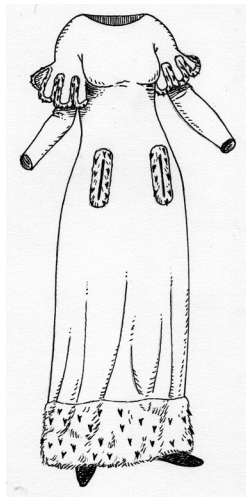


Fig. 22. Hipòtesi de reconstrucció d'un curtapeu de la reina Elionor de Sicília. Il·lustrador Joan Carles Ronchera

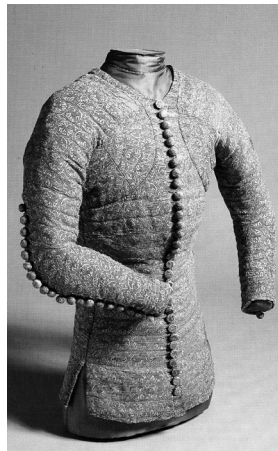


Fig. 23. *Gipó* de Charles de Blois, c. 1364. Lió, Musée des Tissus

La cota ardia. El principal tret que singularitza la cota ardia és la vistosa forma que adopten les mànigues: la part superior de la màniga, corresponent a l'avantbraç, s'interromp a l'alçada del colze i continua només la part inferior de la màniga, que cau en forma de pala de sinuosos perfils lanceolats (fig. 21). La cota ardia va ser una tipologia de cota que va sorgir als anys 30 del segle XIV i que va gaudir d'una extraordinària difusió tant dintre dels cercles cortesans com entre els estaments més populars. Es podria dir que va ser la vestidura icònica del segle XIV, però ja a les acaballes dels anys 70 d'aquest segle la cota ardia va desaparèixer de les cases catalanes encara que es manté a França. En canvi, la cota ardia encara és present als vestuaris de Pere Clarà del bisbat d'Urgell i del canonge de la Seu d'Urgell, mort el 1402, Bernat Gomar. Les dos cotes ardies eren de color blau i podem pressuposar que la llana era de producció local. I tampoc no deixa de sorprendre que un vestit exterior de forta presència cortesana com el curtapeu (fig. 22) però molt difícil de trobar en guarda-robes particulars aparegui en el ben nodrit vestuari de Pere Baró de Queralbs o en el gairebé despuldat de na Francesca, la filla de Joan de Ribes. Com les dues cotes ardies anteriors, els dos curtapeus són també de llana blava. "Tot de color blau", ens precisa l'inventari de Pere Baró de Queralbs, expressió que pot indicar que la franja de roba de la part inferior de la vestidura era del mateix color que la resta de la peça. I encara entre les pertinences de na Mexerdis, germana i hereva universal de Raimon de Frexa, prevere i beneficiat de l'església de la Seu d'Urgell, mort el 1420, hi apareix una versió femenina d'una peça de vestir d'abrigall essencialment masculina: la gramalla per a dona. El blau agermana aquesta peça única amb les cotes i curtapeus abans esmentats.

Finalment, el gipó, una peça exclusivament masculina que deriva de la indumentària militar (fig. 23). Els cavallers el portaven sota la cuirassa però quan es despenien de l'armadura el gipó quedava al damunt i, d'aquesta manera passà a ser un indument civil. El gipó cobria el cos i arribava arran de cuixa. Les espatlles i tot el cos fins a la cintura eren molt amples, cosa que s'aconseguia posant cotó a dins per omplir-lo. És a dir, era una vestidura enconxada. La cintura

era molt estreta i els malucs ben cenyits, la qual cosa provocava que el pit i les espatlles encara semblessin més amples. En definitiva, era una peça encarcerada que, alhora que deixava a la vista bona part de l'anatomia masculina, també la deformava. El gipó evolucionà cap a diverses formes en el decurs del segle xv.

Els retaules de sant Miquel i de sant Pere de les esglésies de Sant Miquel de la Seu d'Urgell i de Sant Pere de Terrassa

Un gipó és la vestidura protagonista d'una escena molt representada als retaules medievals: la història del mont Gàrgan (que la llegenda situa prop de la ciutat italiana de Siponto, a la Pulla). En aquest indret hi havia un home que era l'amo de nombrosos ramats d'ovelles i de manades de bous que pasturaven pel pendent d'una muntanya. Arribats a l'estable l'home fa el recompte dels animals i s'adona que falta un bou. Enfurismat surt de casa armat i acompanyat de criats a la recerca del díscol animal. Finalment troba el bou al capdamunt d'una gran muntanya i ple de ràbia per l'agosarada desobediència del bòvid li dispara una fletxa. Però la fletxa, poc abans de ferir a l'animal, canvia la trajectòria i es clava en el propietari de la ballesta. Commocionat per l'escena que acaba de presenciar, el grup va a la recerca del bisbe (*oratore*) per demanar-li la interpretació de tan estrany fenomen. El bisbe decreta als seus diocesans tres dies de dejuni passats els quals l'arcàngel sant Miquel s'apareix al bisbe en somnis i li explica que ell ha estat el causant dels fets, ja que havia decidit posar la muntanya sota la seva protecció amb la intenció que al seu cim fos bastida una església sota l'advocació de l'arcàngel.

Com que no sap a quins perills s'ha d'enfrontar l'amo del descarriat bou, un sòlid gipó (fig. 24) li protegeix la part superior del cos, mentre que el rígid acer de l'arnès li cobreix cames i peus. Per influència de la cort de Borgonya i del món flamenquitzant, el cos es torna pla, amb les espatlles amples marcades per muscleres i frunzits a la part superior de la cisa de la màniga mentre els plecs prenen una característica forma tubular i recorren verticalment la roba de forma regular i apretada com si d'un feix de plecs es tractés. La prestància de la vestidura, les mànigues bullonades i la pell d'ermíni que riveteja el baix de la faldilla indiquen la riquesa del seu propietari. El gipó es complementa amb un arnès de cames.

A la rica vestidura del frustrat arquer li dona rèplica la sumptuosa mitra amb perles i safirs incrustats que distingeix la figura del bisbe. S'abilla amb una capa pluvial de domasquí que tanca al coll amb una pedra preciosa convertida en fermall. Escorten al bisbe clergues amb



Fig. 24. Retaule de sant Miquel. Escena del mont Gàrgan. Jaume Cirera i Guillem Talarn, c. 1450. Terrassa, església de Sant Pere

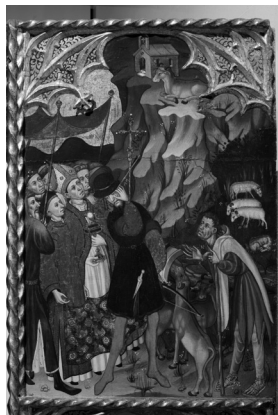


Fig. 25. Retaule de sant Miquel. Escena del mont Gàrgan. Jaume Cirera i Bernat Despuig, 1432-1433. MNAC

dalmàtica i joves amb sobrepellís damunt la cota. En primer terme a l'esquerra un prohom d'edat avançada i vestidura de respecte en forma d'una llarga roba de seda ribetejada de pells forma part de l'improvisat seguici i tanca la composició. Aïllat del grup que vesteix riques vestidures apareix un pastor que amb el gest de parèntesis que descriuen les seves mans sembla expressar amb vivacitat la sorpresa i el temor que li produeixen els fets sobrenaturals dels quals és testimoni. Els seus induments són humils: porta un ampli mantell amb caperó acabat en punta i que li cobreix coll i part de les espatlles. De llana clara –potser ni tan sols tenyida– encara que deixa entreveure un vistós folre vermell, possiblement més al servei d'una harmonia compositiva que no pas d'una voluntat de realisme descriptiu. Entre les botes de mitja canya, potser unes *hoses*, que s'utilitzaven per anar de viatge, per la protecció que oferien al peu, i la vora del mantell s'entreveuen les calces grisoses (burell?). Les calces semblen recorregudes per estrets plecs o prisats característics de la moda flamenca. Se'n deien *calces flandesques*.

En tot cas, a l'escena hi trobem representats els tres ordes: l'eclesiàstic (bisbe i clergues), els que lluiten (autoritat seglar que vetlla per la justícia) i els que treballen (*laboratore*), representats pel pastor.

La mateixa escena del mont Gàrgan havia estat pintada uns vint anys abans pel mateix pintor, Jaume Cirera, juntament amb un altre pintor, amb Bernat Despuig (1432-1433). Les dues escenes mantenen una semblança compositiva però hi ha canvis en la indumentària (fig. 25). Però en la indumentària civil no pas l'eclesiàstica, que segueix mantenint la figura del bisbe coronada per la mitra i la capa pluvial, així com les dalmàtiques i el sobrepellís dels acompanyants que formen part del seguici. El desafortunat arquer també vesteix gipó, però d'aquesta vestidura només romanen a la vista les bombades mànigues damasquinades, ja que la resta ha quedat oculta per una sumptuosa *huca* negra rivetejada de pell. La màniga de l'*huca* s'atura per damunt del colze justament per permetre el pas de les voluminoses mànigues del gipó. Al conjunt negre format per l'*huca* i el barret d'ala curta contrasten les vermelles i tibants *calces solades* o mitges que cobreixen la sola de la sabata. En canvi, les arrugades i descolorides calces del pastor anuncien la seva pobresa. Una mena de lligacama estreny les calces al turmell i alhora que les fa lliscar damunt de l'empenya serveixen de fixació a l'entramat de cordillots que creuen per damunt del peu per formar una sandàlia. Aquest calçat rústic podrien ser unes avarques. Una gonella fosca de rudimentària confecció i una capa en forma de casulla dotada de caputxa complementen la vestimenta del pastor. Aquesta segona escena del mont Gàrgan forma part d'un magnífic retaule dedicat a sant Miquel i a sant Pere que presidí l'altar major de

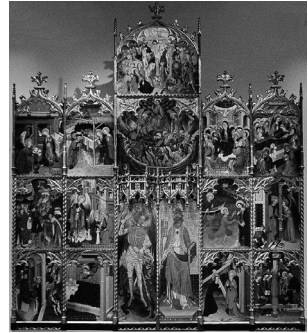


Fig. 26. Retaule de sant Miquel. Jaume Cirera i Bernat Despuig, 1432-1433. MNAC



Fig. 27. Retaule de sant Miquel. Detall de la Caiguda dels àngels rebels. Jaume Cirera i Bernat Despuig, 1432-1433. MNAC

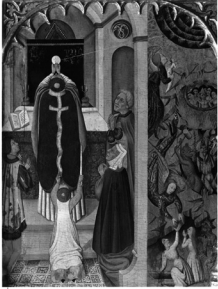


Fig. 28. *Retaule de sant Miquel. Escena del Rescat de les ànimes del Purgatori.* Jaume Cirera i Guillem Talarn, c. 1450. Terrassa, església de Sant Pere



Fig. 29. *Retaule de sant Miquel (vista central).* Jaume Cirera i Bernat Despuig, 1432-1433. MNAC



Fig. 30. *Sant Jordi (vista posterior).* Barcelona, MNAC. Procedent de la capella de Sant Jordi de la Generalitat

l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell. Als laterals del retaules s'hi despleguen sis escenes dividides en tres registres o nivells que fan referència a la vida dels dos sants representats a la taula central. La taula central és coronada per l'episodi de la caiguda a l'infern (fig. 26) dels àngels rebels i l'escena del calvari amb la redempció de la humanitat.

Sant Miquel és un arcàngel que transmet als homes la benedicció i la protecció de Déu. I per això són freqüents les seves aparicions. La primera va ser la del mont Gàrgan, plenament narrada al retaule i encara avui dia recordada i celebrada cada 8 de maig: la pèrdua del bou al mont Gàrgan. Sant Miquel s'apareix en somnis al bisbe per indicar-li que la immobilitat del bou indica el lloc on ha de ser erigida una església sota l'advocació de l'arcàngel; construïda l'església, s'hi celebra missa i, durant la consagració, els quatre principals arcàngels, Miquel, Gabriel, Rafael i Uriel, rescaten del purgatori diverses ànimes (fig. 28). Entre els seus companys sant Miquel és assenyalat com a príncep dels arcàngels per la bella diadema daurada que li cenyeix els cabells.

Però sant Miquel és també el cap dels exèrcits celestials i sota el seu comandament foren expulsats i llençats a l'abisme de l'Infern els àngels rebels. La vertiginosa caiguda transmutà l'esplendorosa bellesa dels orgullosos àngels en esgarrioses criatures diabòliques. Són diversos els passatges bíblics que al·ludeixen a la lluita que hi va haver al cel: Isaïes (14, 12-15): "Com has caigut del cel, estel brillant del matí.

Ara has de jeure a terra, tu que dominaves les nacions. Tu pensaves: 'cavalcaré sobre els núvols, i seré com el Déu altíssim'. De fet, però, has baixat al país dels morts, al fons de tot dels inferns". Apocalipsi (12, 7-9): "Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el drac. El drac també lluitava juntament amb els seus àngels, però no van poder guanyar i perderen el lloc que ocupaven al cel".

Com a guerrer i defensor dels homes que era sant Miquel, a l'edat mitjana se'l vestí amb arnès blanc. Almenys en les obres plàstiques de l'època. Al retaule de la Seu d'Urgell, sant Miquel llueix un arnès blanc complet (excepte el casc) al qual se sobreposa una serpentejant sobrevesta de seda totalment oberta pels costats i amb una creu brodada al mig del pit (fig. 29). L'escultura de sant Jordi de la Generalitat de Catalunya permet comprendre amb més detall les diferents parts de les quals es componia un arnès del segle xv (fig. 14 i 30). Dues eren les peces que protegien el tronc. En primer lloc, la cuirassa, també denominada plates, perquè en realitat formaven dues peces: la davantera o *peto*, que cobria del coll fins a la cintura, i la dorsal, que protegia l'esquena. Ambdues solien cordar-se al costat amb corretges

i sivelles. De vegades, la part alta del ventre es reforçava amb una segona peça d'acer denominada *panceta*. Per qüestions de mobilitat la protecció de malucs i baix ventre no podia ser rígida; per això s'utilitzava la denominada *llagosta*, que consistia en una faldilla construïda amb franges superposades que, a manera del crustaci que li dona nom, s'articulaven. I encara es reforçava la protecció d'aquelles parts del cos que podien resultar més vulnerables amb unes plaques que penjaven de la part inferior de la faldilla de la llagosta: l'escarsella. A les extremitats superiors li corresponia l'arnès de braços format per quatre peces: el *guardabraç* (de l'espatlla al colze), l'*avantbraç* (del colze al puny), la *colzera* i el *quantellet* i la *manyopla*. I les cames tenien el seu corresponent arnès també de quatre peces: el *cuixot*, la *greva o gambera*, la *genollera* i la *sabata de ferro*.

La utilització de l'arnès blanc, que a manera de rígida closca d'acer o de ferro enclaustrava el cos del cavaller, no significa que la cota de malles –més associada a la cuirassa de cuir del segle XIV– caigués en desús. I això perquè malgrat l'alta efectivitat protectora de l'arnès la complexitat de l'anatomia humana no permetia que aquest s'amotllés a certes parts del cos: les aixelles, les sagnies oposades al colze i el baix ventre. Per protegir aquestes zones més vulnerables els cavallers podien portar cota de malles a sota de l'arnès. Una altra solució consistia a portar peces de malles soltes, anomenades *gossets*, que podien reforçar el gipó interior o bé anar subjectades a l'interior del mateix arnès: la *faldeta de malles* o els *gossets a les sagnies i a les aixelles* i també a la *rereguarda*. Un altre tipus de protecció parcial que s'afegia a l'arnès eren els anomenats *vairescuts*, que eren petits escudets en forma de roda. S'aplicaven a l'exterior de l'arnès, tant a les parts abans indicades com a qualsevol altra part del cos que hom considerés que havia de ser reforçada.

En una altra escena del retaule de la Seu d'Urgell, sant Miquel segueix lluint un esplèndid arnès blanc. Em refereixo a l'escena de la psicòstasi (fig. 31) o pesada de les ànimes el dia del judici final que realitza l'arcàngel per salvar-les del dimoni i conduir-les fins a les portes de la ciutat celestial on els espera un hospitalari sant Pere. Com a advocat i protector dels homes, sant Miquel no abandonava els pecadors peneditos quan deixaven de transitar per aquest món i aspiraven a arribar a la Jerusalem celestial. Malgrat els estratagemes dels diables per fer caure el plat de la balança cap al seu costat i així apoderar-se de la blanca ànima per sepultar-la als abismes infernals, sant Miquel surt vencedor de la lluita i presenta l'innocent figura a sant Pere perquè sigui acollida al cel. L'acció de transcendental protecció que l'arcàngel realitza a l'ànima cristiana en el seu perillós trànsit quan abandona el cos humà es reflecteix simbòlicament en la indumentària de sant Miquel. En aquesta nova lluita amb el dimoni l'arcàngel no s'ha després del seu brillant arnès però com a protector i defensor de les ànimes cristianes un ampli mantell embolcalla la rígida armadura.

A l'edat mitjana el mantell era la peça de roba més generalitzada i que més transitava entre les generacions a través dels testaments. Els mantells eren peces d'abrigall que bàsicament



Fig. 31. Retaule de sant Miquel. Psicòstasi. Jaume Cirera i Bernat Despuig, 1432-1433. MNAC

corresponien a dues tipologies: els que se sobreposaven al cos com si es tractés d'un vestit amb caperó incorporat (la gramalla, la pellissa) i els que a la manera de la toga romana s'entortolligaven al cos. Les figures sagrades se solien representar amb aquest últim tipus de mantell. De roba rica o senzilla, el mantell sempre era un abrillat, una peça protectora de les inclemències del temps i de les mirades alienes. El mantell podia ocultar un rostre però també –com ens diu *La cançó de Rotllan*– podia tapar l'angoixa que patia Carlemany pressentint la mort del seu nebot Rotllan a Roncesvalls. Podia servir de flassada a l'aventurer cavaller que dormia a la intempèrie com l'Erec de Chrétien de Troyes (“Se pone el escudo debajo de la cabeza y la dama toma su manto y se lo echa por encima”), o de flonja tomba de roba quan Maria acull a la seva falda el cos mort del fill a les pietats. Però el mantell representava també un espai mental. Un espai que a la literatura cavalleresca iniciada per Chrétien de Troyes podia estar associat a un castell, és a dir un lloc oposat als aspres camins i ombrívols forests que recorrien els cavallers de la Taula Rodona del rei Artús a la recerca de perilloses aventures, amb terribles lluites a mort amb cavallers traïdors, lleons o bé ogres. Ben al contrari, als castells que acollien els valents herois del rei Artús hi regien els valors de la cort cavalleresca: la defensa del necessitat i de la justícia, l'hospitalitat, la liberalitat, la generositat, la cortesia. En definitiva, un món de bellesa que tant era present en el gentil tracte a l'hoste com en les converses o a les robes. Per això, quan Percival, Ivany, Galvany o Lancelot traspassen el portal d'un castell, en primer lloc els són llevats els feixucs escuts i arnesos per ser coberts immediatament de rics i bells mantells. Mantells de seda que representen l'hospitalitat, la protecció, la magnanimitat i les maneres corteses que governen al castell. A tall d'exemple: Ivany, la donzella “em va desarmar destrament, amb cura i elegància, i em va vestir amb un mantell curt d'escarlata blau, folrat de gibelí.”

En Perceval quan arriba al castell del Graal el desarmen quatre patges i un “el cobreix amb un mantell d'escarlata fresc i novell”. Al cavaller Galvany, després d'una lluita terrible amb un lleó, unes donzelles molt gentils i molt belles li donen una “cota i un mantell de pell d'erminis cobert amb escarlata vermella”. En una altra aventura, el mateix protagonista arriba a una altra mansió: “después de haberle desvestido el arnés, le ha ofrecido un manto una de las dos hijas de su anfitrión; y le ciñe al cuello el manto propio, que ella se quita”. I hi afegeix amb humor l'autor



Fig. 32. *Verge de la Misericòrdia*. Piero della Francesca. 1445-1460. Sansepolcro, Museo Cívico



Fig. 33. *Verge del Part*. Piero della Francesca. c. 1460. Capella del cementiri de Monterchi



Fig. 34. *Retaule de santa Anna*. Procedent de l'església de Sant Joan d'Isil (Pallars Sobirà). MNAC. (No exposat)

de la novel·la: “Si estuvo bien servido en la cena, de eso ni siquiera quiero hablar.”

L'espai físic però també mental que representa el mantell protector apareix amb tota la seva majestuositat en *La verge de la Misericòrdia*, de Piero della Francesca (fig. 32). El pintor representa una vestidura habitada per un cos massís, volumètric recorregut per uns plecs atapeïts i regulars que en evocar les estries d'una columna dòrica accentuen la monumentalitat de la figura. La Mare de Déu evoca la columna, el temple o la casa. I de fet, el ventre matern és la primera casa que habita tot ésser humà.

L'espai circular que suggereix l'expansió del mantell sembla repetir-se en la tenda en forma de rotonda que a manera de dosser cobreix la Mare de Déu embarassada del mateix pintor (fig. 33).

El retaule de santa Anna ens proporciona una altra imatge d'una maternitat de procedència més propera: l'església de Sant Joan d'Isil (fig. 34).

A diferència del retaule de sant Miquel, on es representa també l'arcàngel sant Gabriel en l'escena de l'Anunciació, al retaule de santa Anna no hi fa aparició cap àngel. És probable que l'omissió de l'angelical figura sigui deguda al fet que els feligresos de l'època coneixien bé la història dels pares de Maria, Anna i Joaquim, i sabien que per aquest matrimoni d'edat avançada i sense fills la intervenció d'un àngel enviat pel cel havia estat decisiva per fer saber a la parella que l'anyosa Anna seria mare d'una nena. Una nena destinada a ser la Mare de Déu.



Fig. 35. *Sant Miquel triomfant sobre el dimoni amb Antoni Joan*. Bartolomé Bermejo. 1468. Londres, National Gallery

M'agradaria acabar aquest recorregut pels magnífics retaules presidits per la figura de sant Miquel (fig. 35), príncep guerrer de la cort celestial, tot recordant unes paraules d'*El Quixot* després de contemplar en una de les seves erràtiques desventures uns grans llenços que representaven sant Jordi i d'altres sants cavallers:

“Por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto, porque estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas, sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano.”

Fonts documentals

A banda de la bibliografia general que adjunto a continuació, una aproximació a l'estudi dels vestits - rics i pobres - amb que s'abillaven els pobladors de les valls pirenaïques durant els primers decennis del segle xv ens l'ha permesa el retaule de grans proporcions (550x520x37 cm) de *Sant Miquel i sant Pere* que presidia l'altar Major de l'església de sant Miquel de la Seu d'Urgell executat entre el 1432-1433 pels pintors Jaume Cirera i Bernat Despuig i exhibit avui dia al Museu Nacional d'Art de Catalunya. També del mateix Jaume Cirera i en col·laboració amb Guillem Talarn el *Retaule de sant Miquel* conservat a l'església de sant Pere de Terrassa (1450) i la taula de *Santa Anna* que acollia l'església de sant Joan d'Isil (Alt Àneu, Pallars Sobirà) i que a l'actualitat forma part del fons del MNAC. Mentrestant els *Antichs Inventaris del Bisbat*

d'Urgell ens han obert les portes dels guarda-robes més o menys fornits d'alguns dels habitants de les valls pirenaïques. També voldria expressar el meu agraïment a Cèsar Favà, conservador de l'Àrea d'Art Medieval del Museu Nacional d'Art de Catalunya per la seva experta aportació sobre els retaules medievals relacionats amb Andorra i facilitar-me les imatges que han fet possible el seu estudi i posterior exposició a la conferència.

Bibliografia i fonts literàries

AINAUD DE LASARTE, J.

1990 *El Palau de la Generalitat de Catalunya*. Generalitat de Catalunya.

AYMERICH BASSOLS, M.

a2011 "Jaume Copi, un brodador flamenc al servei de la família reial: de Pere el Cerimoniós a Violant de Bar i Maria de Luna". *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Universitat de Barcelona: Viella.

b2018 *La moda a la Catalunya del segle XIV. Retalls de la vida medieval*. Barcelona: Llibres de l'Índex.

2018 *Bartolomé Bermejo*. Catàleg. Madrid: Museo Nacional del Prado. Barcelona: Museu nacional d'Art de Catalunya.

1983 *Blandin de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*. Edicions 62.

CHRÉTIEN DE TROYES

a1989 *El conte del graal*. Quaderns Crema.

b2001 *El cavaller del lleó*. Quaderns Crema

c2011 *Erec y Enide*. Alianza Editorial.

d2017 *El Caballero de la Carreta*. Alianza Editorial.

DUBY, G.

a1983 *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Argot.

b1986 *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del gótico)*. Taurus.

FAVÀ MONLLAU, C.

a2014 "De pintura gòtica als Pirineus. El Mestre d'All i els seus vestigis andorrans". *Benvingudes a casa vostra. Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*. PLANAS, MARTA (ed.) 71-90.

b2016 "Miracle del Mont Gargano". *Col·lecció Antonio Gallardo Ballart. Obres d'art romànic i gòtic, 76-79*.

GIOVANNI BOCCACCIO

2008 *El Decameró*. Edicions 62.

KEEN, M.

2010 *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*. Ariel.

LE GOFF, J.; TRUONG, N.

2003 *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Liana Levi.

MACÍAS PRIETO, G.; CORNUDELLA I CARRÉ, R.

2012 "Antoni Sadurní i taller. Bernat Martorell. Frontal de sant Jordi. Dalmàtica del tern de sant Jordi". *Catalunya 1400. El Gòtic internacional*. Catàleg del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 208-211.

MARANGES I PRAT, I.

1991 *La indumentària civil catalana. Segles XII-XIV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

MIGUEL DE CERVANTES

1998 *Don Quijote de la Mancha*. Biblioteca Clásica, direcció de Francisco Rico.

MORATO GARCÍA, L.; MASDEU COSTA, C.

2012 "El frontal brodat i una dalmàtica del tern de sant Jordi de la capella de la Generalitat". *Catalunya 1400. El Gòtic internacional*. Catàleg del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 243-249.

MUZZARELLI, M. G.

1999 *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XIV secolo*. Bologna: Il Mulino.

RIQUER, MARTÍ DE

2011 *L'arnès del cavaller*. La Magrana.