

# **Arquitectura i art de conquesta al Mediterrani: el contraexemple de Jaume I (1208-1276) i el silenci del *Llibre dels feits***

Xavier BARRAL I ALTET  
Institut d'Estudis Catalans

En aquesta breu contribució al present col·loqui, voldria reflexionar sobre la manca d'interès de Jaume I i dels seus redactors autobiogràfics per l'arquitectura i per l'envergadura dels monuments com a símbols d'identitat. El rei Conqueridor i el principal text que ens explica la seva vida i les seves proeses, el *Llibre del feits*,<sup>1</sup> no semblen interessats en les realitats monumentals del seu temps. Més sorprenent encara és que el rei Conqueridor no hagi deixat testimonis personals d'haver tingut una clara voluntat d'exportar artistes i arquitectes, de colonitzar amb arquitectura les terres conquerides, és a dir, d'exportar la identitat catalana des del seu món d'origen fins als territoris colonitzats.

La relació entre l'art i la guerra s'ha desenvolupat des de l'antiguitat fins avui segons processos força semblants, almenys a nivell d'estratègies ideològiques. Durant l'edat mitjana, particularment, la conquesta militar implicava, com encara avui a nivell polític i cultural, la destrucció de l'art de l'altre, la cancel·lació dels símbols monumentals del poder preexistent i la seva substitució pels dels conqueridors. A aquestes modalitats de comportament, tendents a crear una nova imatge dels llocs conquerits, s'hi ha afegit constantment la pràctica del saqueig i, per tant, de l'apropiació de la identitat del vençut i el consegüent transport de les obres artístiques d'aquest a la pàtria o ciutat d'origen del vencedor. Ja era així a l'antiguitat clàssica, a l'antiguitat tardana, i ha estat sempre d'aquesta manera durant tota l'edat mitjana; unes modalitats que no han canviat en època moderna, des de les campanyes de Napoleó, a les conseqüències de les quals encara recentment ha estat aplicada la definició d'espoli artístic de conquesta, fins a la colonització del Tercer Món i, encara més a prop de nosaltres, des de les guerres de l'antiga Iugoslàvia, al Zaire, a Kuwait, a l'Afganistan i a l'Iraq.

1. *The Chronicle of James I, King of Aragon, Surnamed the Conqueror* (escrita per ell mateix), traduïda del català per John Forster, amb introducció històrica, notes, apèndix, glossari i índex general de Pascual de Gayangos, Londres, 1883, 2 v.; JAUME I EL CONQUERIDOR, *Llibre dels Feits del Rey en Jacme: edició facsímil del manuscrito de Poblet (1343) conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, introducció de Martí de Riquer, Vitòria, 1972; Jordi BRUGUERA, *La Crònica de Jaume I*, coll. «Arxiu de Textos Catalans Antics», núm. XII (1993), p. 409-418; JAUME I, *Llibre dels fets del rei en Jaume*, ed. a cura de Jordi Bruguera, Barcelona, 1991 (nova edició, Barcelona, 2008); Stefano M. CINGOLANI, «Memòria i estratègies comunicatives al "Llibre" del rei Jaume I», a *Revista de Catalunya*, núm. 154 (2000), p. 111-141; Damian J. SMITH i Helen BUFFERY (ed.), *The Book of deeds of James I of Aragon: A Translation of the medieval Catalan Llibre dels fets*, Aldershot, Ashgate, 2003; Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques, I, Llibre dels feits del rei en Jaume*, ed. a cura de M. Teresa Ferrer i Mallol, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007 (anterior edició per F. Soldevila editada per M. Coll i Alentorn, Barcelona, Selecta, Barcelona, 1971); Agnès VINAS i Robert VINAS, *Le livre des Faits de Jaume le Conquérant*, Perpinyà, Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 2007.

En el decurs de l'edat mitjana, durant els períodes que els historiadors de l'art defineixen per convenció com a romànic i gòtic, el mecanisme de colonització cultural es va desenvolupar amb formes prou similars a les utilitzades molt més recentment, durant els segles XIX i XX: destrucció de l'arquitectura autòctona, substitució d'aquella arquitectura per la dels vencedors, robatori de les obres mobiliàries. El pretext ha estat sempre la convicció de tenir la justícia del propi cantó quan, en realitat, sovint s'ha tractat més aviat d'un projecte ben pensat per suprimir la identitat del vençut.

A l'època medieval, aquest procés es va fer particularment evident amb l'inici de les croades al final del segle XI. Ja abans que Occident es posés en moviment per a la conquesta dels llocs sants del cristianisme, els homes i les dones havien somiat sovint a fer el viatge de Jerusalem que els hauria conduït al sepulcre de Crist. Des de l'època de l'emperador Constantí, la noció de pelegrinatge estava íntimament lligada a la partença cap a Jerusalem. La popularitat del viatge va augmentar ràpidament sobretot amb el record de l'emperador i de la seva mare Helena, que havien portat dels llocs sants precioses relíquies de Crist, mentre que Constantí mateix havia fet aixecar la basílica de la Nativitat a Betlem i la del Sant Sepulcre a Jerusalem. Durant l'edat mitjana, el pelegrí que anava a Jerusalem es considerava privilegiat respecte als fidels que es dirigien cap a Roma o altres llocs.

Jaume I, des d'aquest punt de vista, era un home del seu temps<sup>2</sup> en voler iniciar una croada cap a Terra Santa.<sup>3</sup> Els llocs de la vida de Crist portaven associada una gran dimensió de mite en l'imaginari medieval, fins al punt que la gent creia que el pelegrí o el croat que arribava a Terra Santa seria acollit al Paradís. L'arquitectura d'aquells llocs va ser imitada a Occident com a símbol de santedat i l'estructura circular del Sant Sepulcre va ser copiada insistentment com a model repetit a diversos territoris de l'actual Europa.

El que sí que és cert és que la tradició de la croada implicava a Occident (a l'època de Jaume I des de feia ja gairebé dos segles) conceptes diversos, algun dels quals relacionat amb l'art de conquesta. En primer lloc cal situar, òbviament, la idea de guerra santa que s'havia anat fent un lloc en la mentalitat occidental durant tota la primera edat mitjana i que progressivament havia conduït a la crida del papa Urbà II, quan el 1095 va marcar l'inici de les croades. La idea medieval de croada no era només una mena de pelegrinatge armat cap a l'alliberament de Jerusalem de les mans islàmiques, una expedició fonamentada en la propaganda cristiana i en la fe en la guerra santa com a mitjà de salvació eterna. La croada i el pelegrinatge que l'acompanyava es van configurar també com un element central de la vida quotidiana de l'època, més enllà de les raons purament espirituals: l'atracció per l'Orient i l'esperança de promoció social anaven ben juntes amb les ganes de poder i d'enriquiment material. D'altra banda, el concepte de supressió de l'islam i la seva substitució religiosa pel cristianisme implicava també la substitució dels monuments dels uns, o la seva transformació, pels dels altres.

És ben sabut que la primera expedició militar cap a Orient, és a dir, la primera croada, es va concloure amb l'entrada de les tropes croades a Jerusalem el 1099. Aleshores es van definir els estats cristians de Terra Santa que havien de durar fins al 1291, des del golf d'Alexandreta fins al desert

2. Stefano M. CINGOLANI, *Jaume I. Història i mite d'un rei*, Barcelona, Edicions 62, 2007; *Anuari d'Estudis Medievals*, 2007 (1), p. 481-482; *Anuari d'Estudis Medievals*, 2008 (1), p. 505-506; Antoni FURIÓ, *El rei conqueridor. Jaume I entre la història i la llegenda*, València, Bromera, 2007; *Jaume I d'Aragó (1208-1276): exposició documental commemorativa del VIII centenari del seu naixement (Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona, 2008)*, Madrid, 2008; Stefano M. CINGOLANI, *Gestes dels comtes de Barcelona i reis d'Aragó*, València, Universitat de València, 2008; Ferran SOLDEVILA, *Jaume I*, 2a ed., Barcelona, 2008; Ernest BELLENGUER, *Jaume I i el seu regnat*, Lleida, Pagès, 2008; Albert SALVADÓ, *Jaume I el Conqueridor*, Barcelona, Labutxaca, 2008; M. Carme ROCA, *Les dones de Jaume I*, Barcelona, L'Esfera dels Llibres, 2008.

3. Ernest MARCOS, *La croada catalana. L'exèrcit de Jaume I a Terra Santa*, Barcelona, L'Esfera dels Llibres, 2007.

d'Egipte. L'experiència colonial estava funcionant o almenys s'havia iniciat. El comtat d'Edessa, el principat d'Antioquia, el comtat de Trípoli i el regne de Jerusalem van ser els quatre estats cristians en els quals va ser subdividit l'Orient. La importació de l'art occidental cap a aquells territoris va ser un projecte individual i col·lectiu ben organitzat i preparat: es tractava de transformar la cara d'aquelles terres, una idea de colonització artística tan important com el mateix pelegrinatge i que va portar a un molt interessant intercanvi de cultures.

Les croades i els intents d'ocupació de la Terra Santa medieval par part dels cristians d'Occident són potser l'expressió per excel·lència més explícita de la colonització cultural i arquitectònica, a més naturalment de territorial, a tots els efectes.<sup>4</sup> Durant gairebé dos segles, Terra Santa va estar entre les mans dels prínceps i els governants francesos: eren francesos els dos fills d'Eustaqui de Bolonya, és a dir, Jofré de Bouillon i Balduí, els reis de Jerusalem; era francès el seu cosí Balduí II i també ho eren Folc, comte d'Anjou, i els hereus que el van succeir al tron de Jerusalem, a més de Guiu de Lusignan, del Poitou, Enric comte de Xampanya i Joan de Brienne, comte de la Marca. Els comtes tolosans de Trípoli eren també francesos i els comtes d'Edessa eren els senyors de Courtenay, mentre que el príncep d'Antioquia va ser Ramon de Poitiers.

El 1125, Foucher de Chartres, que havia seguit les campanyes de Balduí, germà de Jofré de Bouillon, definia molt encertadament el que veia i el resultat d'una o d'unes polítiques ben definides:

Déu havia transformat en nosaltres mateixos l'Occident en Orient; [...] aquell que vivia a Reims o a Chartres es troba ésser ciutadà de Tir o d'Antioquia. [...] Alguns ja posseeixen en aquest país cases i servidors [...]; algú altre s'ha casat amb una dona que és la seva compatriota, una siríaca o una armènia, o fins i tot una sarraïna que ha rebut la gràcia del baptisme [...]. De dia en dia, parents i cònjuges han vingut a reunir-se aquí [...]. Aquells que eren pobres en llur país, aquí Déu els ha fet rics[...]. Per què hauria de tornar a Occident aquell qui troba tan benigne Orient?<sup>5</sup>

Però, davant d'aquesta mena de descripcions idíl·liques, els historiadors àrabs que van assistir a aquells esdeveniments ens expliquen realitats molt diverses. Ens diuen, per exemple, que durant la caiguda de Jerusalem dins el marc de la primera croada:

[...] al Masjid al-Aqsa, els francs van assassinar més de setanta mil persones, entre les quals una gran colla d'imams i doctors musulmans, devots i ascetes, d'aquells que havien abandonat llur país per venir a viure més retirats en aquell lloc sant. De la Roca, es van endur més de quaranta canelobres de plata, cada un d'un pes de tres mil sis-cents dracmes, i un gran llum d'argent que pesava quaranta lliures sirianes, i canelobres més petits, cent cinquanta d'argent i més de vint d'or, amb innombrables preses.<sup>6</sup>

Desgraciadament per a la posteritat artística, els almogàvers de Jaume I estaven més a prop d'aquesta mena d'apropiació que no pas d'aquella —la veneciana, per exemple— que podia conduir a l'enriquiment cultural i artístic del país vencedor.<sup>7</sup> L'afany del botí pel botí, de l'enriquiment més

4. Jean FLORI, *La Guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, París, Aubier, 2001; Jean FLORI, *Guerre Sainte, Jihad, croisade. Violence et religion dans le christianisme et l'islam*, París, Seuil, 2002. Vegeu ara el volum col·lectiu *Les Croisades. L'Orient face à l'Occident, Les cahiers de Science & Vie*, núm. 123 (juny-juliol 2011).

5. Vegeu ara el recull *L'esprit de la croisade*, textos medievals presentats per J. Richard, París, 2000. Danielle RÉGNIER-BOHLER, *Croisades et pèlerinages: récits, chroniques et voyages en Terre Sainte, XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, París, 2002.

6. Amin MAALOUF, *Les Croisades vues par les Arabes*, París, 1983; Francesco GABRIELI, *Chroniques arabes des croisades*, París, 1996. Amin MAALOUF, *Les Croisades vues par les Arabes: la barbarie franque en Terre sainte*, París, 2003.

7. «Aquestes gents qui han nom Almogàvers son gents que no viven sino de fet de armes, ne no stan en viles ne en ciutats, sino en muntanyes e en boschs; e guerrien tots jorns ab Serrayns, e entren dins la terra dels Serrayns huna jornada o dues lladruntant e

enllà de la subsistència, ens ve documentat amb generositat pel *Llibre dels feits*, arran de la conquesta de Mallorca, per exemple. El botí, en les campanyes de Jaume I, no és mai portador de cultura i no sembla haver marcat cap canvi d'estil en l'art de la metròpoli.

Tornant a les croades, tots aquests fets ben coneguts emmarquen el que va ser la materialització d'una política territorial, més o menys directament artística, de conquesta al voltant de les expedicions de santa conquesta. Jaume I tenia, doncs, molts miralls on mirar-se des d'aquest punt de vista. Allà, a la Mediterrània oriental, els conquistadors van voler implantar a Terra Santa una arquitectura procedent dels seus països d'origen, i en aquest cas van importar sense escrúpols l'art romànic i el primer gòtic de França, tant el del nord com el del sud.<sup>8</sup> Aquelles possessions de Terra Santa van ser pròpies i veritables colònies, habitades per francesos i volgudament transformades arquitectònicament de manera que, d'una banda, se suprimís el record local i, de l'altra, s'assemblessin tant com fos possible a les dels territoris d'origen (figures 1 i 2).



FIGURA 1. Jerusalem. Església de Santa Anna.

---

prenent dels Serrayns molts, e de llur haver; e de aço viven; e sofferen moltes malenances que als altres homens no porien sostenir; que be passaran a vegades dos jorns sens menjar, si mester los es; e menjaran de les herbes dels camps, que sol no s'en prehen res. E los Adelits quels guien, saben les terres els camins. E no aporten mes de huna gonella o huna camisa, sia stiu o ivern; e en les cames porten hunes calses de cuyro, e als peus hunes avarques de cuyro. E porten bon coltell e bona correja, e hun fogur a la cinta. E porta cascu huna llança e dos darts, e hun cerro de cuyro en què aporten llur vianda. E son molt forts e molt laugers per fugir e per encalsar. E son Catalans e Aragonesos e Serrayns»: Bernat DESCLOT, *Crònica*, cap. LXXIX. En general, vegeu Paul N. MORRIS, «“We Have Met Devils” The Almogavars of James I and Peter III of Catalonia-Aragon», *Anistoriton*, núm. 4 (23 setembre 2000), font electrònica.

8. Paul DESCHAMPS, *Terre Sainte romane*, La-Pierre-qui-Vire, 1964; Henry-Paul EYDOUX, *Les chateaux du soleil. Fortereses et guerres des croisés*, París, Perrin, 1982. Nicolas FAUCHERRE i Binyamin ZEEV KEDAR (dir.), *L'architecture en Terre sainte au temps de Saint-Louis*, París, 2006 (=Bulletin monumental, vol. 164, 2006, 1).



FIGURA 2. Terra Santa. Castell del Krak dels cavallers.

Així, les ciutats van esdevenir riques i opulentes, amb catedrals, esglésies, convents i palaus suntuosos. Per posar només un exemple, quan Hildebrand d'Oldenburg visità el castell de Beirut, no dubtà a descriure amb sensibilitat el lloc i a explicar que els salons principals donaven d'una banda cap al mar i de l'altra cap a les escalinates que envoltaven la ciutat. El paviment de mosaic era luxós i reflectia el pas dels qui hi caminaven pel damunt, mentre que el sostre, la volta, era pintat representant el cel. Descripcions anàlogues a aquestes, les tenim també a Occident per a edificis privats, com el que va descriure Baudri de Bourgueil veient la cambra de la comtessa Adela de Blois.<sup>9</sup>

Jaume I (Montpeller, 2 de febrer de 1208 – València, 27 de juliol de 1276),<sup>10</sup> anomenat el Conqueridor, comte de Barcelona, rei d'Aragó i cap de la Corona catalanoaragonesa entre el 1213 i el 1276,<sup>11</sup> va conquerir València i en va ser rei del 1239 al 1276,<sup>12</sup> va ocupar Mallorca i la va dirigir del 1229 al

9. Xavier BARRAL I ALTET, *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma, 2010, p. 14-23.

10. Miquel Àngel CATALÀ GORGUES, «Iconografia de Jaime el Conquistador», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 47 (1976), p. 23-37.

11. Henry John CHAYTOR, *A History of Aragon and Catalonia*, Londres, Methuen, 1933; J. Lee SHNEIDMAN, *The Rise of the Aragonese-Catalan Empire 1200-1350*, Nova York, New York University Press, 1970; J. N. HILLGARTH, *Problem of a Catalan Mediterranean Empire 1229-1327*, Londres, Longman, 1975; J. N. HILLGARTH, *The Spanish Kingdoms 1250-1516*, vol. 1, 1250-1410 (*Precaious Balance*), Oxford, 1976.

12. Robert I. BURNS, «Journey from Islam: Incipient Cultural Transition in the Conquered Kingdom of Valencia (1240-1280)», *Speculum*, núm. 35 (juliol 1960), p. 337-356; Robert I. BURNS, *The Crusader Kingdom of Valencia: reconstruction on a thirteenth century frontier*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967; André BAZZANA i Pierre GUICHARD, «La conquête de la région valencienne d'après la chronique de Jacques 1er et les données archéologiques», a André BAZZANA (dir.), *Castrum. 3. Guerre, fortification et habitat dans le monde méditerranéen au Moyen Âge*, Roma, Madrid, École française de Rome, Casa de Velázquez, 1988; Robert I. BURNS, «The Crusade against Al-Azraq: A Thirteenth-Century Mudejar Revolt in International Perspective», *The American Historical Review*, núm. 93 (febrer 1988), p. 80-106. Per a l'art, vegeu Fernando BENITO DOMÉNECH

1276,<sup>13</sup> i va ser senyor de Montpeller i d'altres feus d'Occitània des del 1219.<sup>14</sup> És el gran rei conqueridor de tota l'edat mitjana catalana.<sup>15</sup> Va ser un rei eminentment militar i les seves gestes són prou conegudes per les fonts que ens en comenten la vida i els fets militars, les campanyes, les conquestes i les colonitzacions.<sup>16</sup> Des d'aquest punt de vista, però, poc o res sabem per les fonts escrites de la voluntat de colonització arquitectònica que portaven implícites les campanyes militars d'expansió territorial i política de Jaume I. Sota els seus successors, en canvi, a poc a poc s'anirà definint la noció de colonització arquitectònica al Mediterrani dins el marc de l'expansió catalana, tant política com econòmica.<sup>17</sup>

Com hem vist, la idea de colonització arquitectònica mediterrània no era nova aleshores i ja la trobem a l'època altmedieval i sobretot durant el període romànic. Pel que fa a Jaume I, no deixa de sorprendre, però, la manca de voluntat política al capdamunt del regne per transmetre l'essència de la identitat de la metròpolis a les noves terres conquerides utilitzant, com un dels mitjans principals, l'arquitectura, tant civil com religiosa. No vull dir que sota Jaume I no s'hagués construït, que no hi hagués hagut una arquitectura pròpia del període i ni tan sols pretenc insinuar que en les noves terres catalanes conquerides no s'hagués construït a la catalana. Em sembla, però, que l'arquitectura que es va aixecar a les noves terres sota Jaume I no va ser fruit d'una decisió política ni va correspondre a una política deliberada d'Estat, sinó més aviat a circumstàncies que van portar, d'altra banda, en la major part dels casos, a ocupar i rehabilitar les residències islàmiques conquistades.

Pel que fa a l'actitud i als desitjos, a les necessitats de Jaume I envers una arquitectura de conquesta, tant la relectura comparada del *Llibre dels feits* amb l'arquitectura coneguda del període com l'observació també comparativa amb les altres realitats monumentals contemporànies, permeten individuar una estranya absència de relació entre arquitectura i colonització cultural sota Jaume I o, més ben dit, l'absència d'una planificació d'exportació de models propis catalans<sup>18</sup> a les noves terres estrangeres, contràriament al que podem observar a partir d'altres realitats anteriors o contemporànies, com per exemple les de la Itàlia meridional i de Sicília, primer amb els prínceps normands, després principalment amb Frederic II i, d'una altra manera, encara amb els angevins. Abans de la pujada al tron de Jaume I, al Mediterrani existien molts exemples en els quals Jaume I s'hauria pogut inspirar, treure'n model, per a una veritable política de conquesta arquitectònica.<sup>19</sup>

i José GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La edad de oro del arte valenciano: rememoración de un centenario*, catàleg de l'exposició, València, 2009.

13. Agnès VINAS i Robert VINAS, *La conquesta de Mallorca*, Mallorca, Moll, 2007.

14. Laurent DEGUARA, *Jacques le Conquérant, roi d'Aragon et Montpellier, sa ville natale: la vie quotidienne aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Montpeller, 2008.

15. No és inútil tornar a llegir la visió encara romàntica de F. Darwin SWIFT, *The Life and Times of James the First, the Conqueror, King of Aragon, Valencia, and Majorca, Count of Barcelona and Urgel, Lord of Montpellier*, Oxford, 1894.

16. *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó dedicat al Rey En Jaume I y a la seua època*, Barcelona, 1903-1913.

17. FRANCESCO GIUNTA, *Aragonesi e catalani nel Mediterraneo*, vol. 2, *La presenza catalana nel Levante dalle origini a Giacomo II*, Palerm, Manfredi, 1959; Ferran SOLDEVILA, *Història de Catalunya*, vol. 1, 2a ed., Barcelona, 1962, p. 243-333; Ferran SOLDEVILA, *Els primers temps de Jaume I*, Barcelona, 1968. En general, amb acurada bibliografia, és necessari llegir: E. GUINOT, «The expansion of a European feudal monarchy during the 13th Century: the Catalan-Aragonese Crown and the consequences of the conquest of the kingdoms of Majorca and Valencia», *Catalan Historical Review*, núm. 2 (2009), p. 33-47.

18. Xavier BARRAL I ALTET, *Tresors artístics catalans*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994 (nova edició 2002), p. 124-187.

19. Per a Mallorca i sobre el període immediatament posterior, vegeu Marcel DURLIAT, *L'art dans le royaume de Majorque*, Tolosa de Llenguadoc, Privat, 1962 (també a *L'Information d'histoire de l'art*, núm. 7, 1962, p. 143-150), traducció catalana, Mallorca, 1964 i 1989; Gabriel ALOMAR, *Mallorca: urbanismo regional en la Edad Media: las «Ordinacions» de Jaime II (1300) en el Reino de Mallorca*, Barcelona, Gili, 1976.



FIGURA 3. Guillem II dedica Monreale a la Verge Maria.

Prenem el cas sicilià com un dels exemples possibles.<sup>20</sup> El 1189 moria Guillem II de Sicília, l'últim dels sobirans de la dinastia normanda que era al poder a la Itàlia meridional des del 1132, és a dir, a partir del moment en el qual Roger II d'Hauteville havia reeixit a fer-se coronar rei de Sicília pel papa (figura 3). En poc més de cinquanta anys, Sicília havia assistit al naixement d'una ingent activitat constructiva i havien sortit de terra un gran nombre d'edificis públics civils i religiosos destinats a tenir un ampli eco. Després de la conquesta normanda de Sicília, les ciutats de l'illa que des de feia temps estaven sota el domini àrab van canviar completament la seva fàcies i es van transformar a poc a poc en escenaris d'una monarquia que també així volia legitimar-ne l'essència, tant visualment com arquitectònicament, a través de la represa del model propagandístic imperial bizantí. La Capella Palatina fundada a Palerm, seu de la nova monarquia meridional, marca amb exemplaritat la voluntat dels sobirans de combinar les aspiracions arquitectòniques i decoratives de clara i manifesta matriu bizantina —com l'abundància de mosaics parietals o l'estil i la iconografia d'aquests mateixos mosaics— amb detalls islàmics com, per exemple, els arcs en forma de ferradura de cavall posats sobre fines columnetes, o encara els sostres de fusta fets amb compartiments d'estalactites (figures 4-6).

20. GLAUCO M. CANTARELLA, *Principi e corti. L'Europa del XII secolo*, Torí, Einaudi, 1997. SULAMITH BRODBECK, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Roma, 2000.



FIGURA 4. Palerm. Palau dels Normands.



FIGURA 5. Palerm. Capella Palatina.



FIGURA 6. Palerm. Capella Palatina. Detall del sostre d'arrel islàmica.



Els sobirans normands no van deixar de banda, ni van prohibir, ni van excloure o expulsar els artistes musulmans, ans al contrari, els van integrar dins el seu nou projecte artístic. Així, trobem a l'interior de la mateixa Capella Palatina el sostre principal pintat per artistes musulmans amb temes iconogràfics molt originals i inesperats. L'exemple al qual em refereixo constitueix un *unicum* i es pot dir que entra en el context del gust eclèctic de la cort normanda que no té cap paral·lel en cap altra cort europea del moment.



FIGURA 7. Monreale. Catedral. Detall de l'absis.



FIGURA 8. Monreale. Catedral. Interior.



FIGURA 9. Monreale. Catedral. Claustre.



FIGURA 10. Cefalù. Catedral.



FIGURA 11. Cefalù. Catedral. Mosaic de l'absis.

Aturem-nos ara a observar la catedral de Cefalù, no gaire lluny de Palerm, que ja havia estat començada cap al 1131 (figures 10 i 11). La seva estructura de tres naus, transsepte sortit i obert cap a tres absis més profunds i façana occidental amb pòrtic flanquejada per dues torres potents, mostra una estructura forta que esdevindrà prestigiosa després que el model sigui reprès el 1172 a la monumental catedral de Monreale (figures 7-9). Aquesta va ser l'última gran empresa dels sobirans normands, que no sols van crear un estil propi, sinó que també van contribuir a la formació d'artistes especialitzats en l'art del mosaic que després emigrarien cap a la Itàlia central difonent una mena d'estil d'arrel bizantina que, però, havia esdevingut ben característic de la cort normanda de Sicília (figura 11).

Als reis normands de Sicília, cal donar fe d'haver tingut una política artística colonitzadora reial, o principesca si es vol; en tot cas, identificable encara avui.<sup>21</sup> Ells no es van acostumar —i aquesta és potser la novetat principal i el mèrit major en el context en el qual es produïa— d'importar realitats del seu país d'origen. La decisió de crear un estil propi no la coneixem com a tal. Però certament devia haver existit en un nivell o en un altre del poder cultural que envoltava els sobirans. Aquesta voluntat de la cort normanda de Sicília va implicar automàticament la recerca continuada de determinats artistes d'origens ben precisos, buscats no tan sols per llur capacitat de crear art, sinó també i sobretot perquè sense fer cap esforç, per llurs tradicions culturals i llurs maneres de fer, l'art que produïen responia al desig i a la decisió política. Es tractava d'encàrrecs per a fer decoracions de tipus bizantí que cal explicar també i sobretot per la voluntat dels reis normands de comparar-se ells mateixos amb la gran tradició de Constantinoble, la gran capital que encara conservava en aquella època el prestigi d'haver sigut el cor de l'antic Imperi romà d'Orient i el major centre de producció d'objectes artístics de prestigi i d'autoritat. La creació d'una política artística no és un fet aïllat ni el fruit d'un moment. En general, demana decisions potents d'autoritat, però també una sòlida continuïtat en aplicar-les. I Sicília la va tenir, com observem gràcies a la decoració de mosaics que es van realitzar a l'illa normanda durant el segle XII i en els quals van intervenir artistes bizantins, tant sota Roger II (1145-1154) com amb Guillem I (1154-1166) i Guillem II (1166-1189).<sup>22</sup>

21. Hjalmar TORP, «Politica, ideologia e arte intorno a re Ruggero II», a Arturo Carlo QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo: immagini e ideologie*, coll. «I convegni di Parma», núm. 5, Milà, 2005, p. 448-458.

22. GLAUCO M. CANTARELLA, *La Sicilia e i Normanni. Le fonti del mito*, Bolonya, 1988, p. 14-17; Hubert HOUBEN, *Normanni tra Nord e Sud: immigrazione e acculturazione nel Medioevo*, Roma, Di Renzo, 2003.

La presència normanda a Sicília i a la Itàlia meridional és veritablement exemplar des del punt de vista de la definició d'una de les expressions possibles que conformen per a mi l'art de conquesta. No es tractava en aquest cas d'apropriar-se dels objectes prestigiosos i sumptuosos sostrets als àrabs, sinó de crear una veritable nova imatge pròpia, una nova fàcies monumental per al nou poder normand. L'imaginari corresponent a aquest nou poder no exclou les referències a altres contextos culturals, sinó que els integra. Els normands haurien pogut importar a Sicília les obres d'art i la manera de fer del seu país d'origen vehiculant la idea d'un poder i d'una conquesta exclusivament colonial no pas transitòria, sinó definitiva, estable i potent, basada en la substitució de les realitats locals anteriors per les seves noves importades. Els normands de Sicília no ho van fer així: no van aniquilar les traces i les cultures de la societat àrab, sinó que, com he dit, les van integrar, les van englobar en una nova realitat.<sup>23</sup> Aquesta absorció demostra la voluntat política preestablerta d'un nou procés de colonització cultural potser fins i tot més modern i sense prejudicis, molt estudiat, més eficaç que aquells altres que preveien la destrucció de la cultura de l'enemic o del conquerit.

Recordem les paraules extraordinàries d'Ibn Jubayr, el valencià de religió musulmana que, tornant d'un pelegrinatge a la Meca, es va aturar forçadament a Sicília perquè la seva nau havia naufragat davant de Messina. Ibn agràia al seu Déu que no l'hagués fet fondejar a la península Italiana, on segur que l'haurien fet esclau i li haurien robat els béns. Allà, en canvi, a Sicília, Ibn va conèixer el sobirà, el jove i bell —diuen les fonts— Guillem II (descriu com a formós per Pietro d'Èboli), que tenia poc més de trenta anys i de qui Ibn va anotar en el seu diari que el rei, a Messina, tenia un palau blanc com un colom que dominava la costa i el mar. Aquest rei va fer una gran impressió al musulmà perquè sembla que vivia, segons Ibn, com els musulmans, tant en els plaers del regnar com en l'organització legislativa, en el cerimonial, en la manera de distribuir els graus als seus preferits i també pel respecte que infonia a tothom. Acollits amb cortesia, Ibn i el seus companys musulmans van sortir cap a Trapani amb el desig de tornar al més ràpidament possible a València. Pel camí es van aturar al castell de Qasr Sa'd, coronat per una mesquita que era, segons el relat, de les més esplèndides del món, enriquida amb objectes de prestigiós i poc habitual mobiliari i amb tapissos preciosos. Quan van arribar a la capital, Palerm, van observar que els homes de la cort parlaven àrab, que les dones es vestien a la manera dels àrabs, «com antílops i gaseles», i que els uns i els altres portaven teixits daurats per cobrir-se. L'or que decorava les parets de l'església de la Martorana (volia dir els mosaics) va fascinar i impressionar Ibn Jubayr, que descriu aquest edifici cristià com si fos el més bell del món i refereix que el seu fundador hi hauria gastat quintars d'or. Per explicar tantes meravelles, el visitant diu que els mosaics daurats de l'edifici feien tornar cec, mentre que els seus vidres daurats, que també encegaven, provocaven temptacions de les quals —diu el relat— Déu hauria volgut que es mantinguessin allunyats.<sup>24</sup>

També Benjamí de Tudela, un hebreu originari de Navarra que havia emprès un llarg viatge voitiu, es declarava enecat per l'or quan, després d'haver viatjat prop de deu anys pel Mediterrani, durant el seu retorn a la pàtria, el 1173, es va aturar a Palerm i va veure, ens diu, el sobirà reposant damunt de barques d'or i d'argent que navegaven als petits llacs dels seus immensos jardins.<sup>25</sup>

23. William TRONZO, «Il palazzo dei Normanni di Palermo come esibizione = The Norman papace in Palermo as display», a Maria ANDALORO (dir.), *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Catània, 2006, p. 24-31, 313-315 i, en general, tot el catàleg. *L'arte siculo-normanna: la cultura islamica nella Sicilia medievale*, Palerm, 2007.

24. IBN JUBAYR, *Rihla*, traducció italiana de C. Schiaparelli, Roma, 1906.

25. *Libro de Viajes de Benjamín de Tudela*, versió castellana, introducció i notes de J. R. Magdalena Nom de Déu, Barcelona, 1989.

Totes aquestes descripcions, potser exagerades i en tot cas idealitzades, demostren de quina manera l'or, l'argent, els monuments fastuosos i l'esplendor en general avalaven el poder normand i el legitimaven com a excepcional, extraordinari i diví. L'ostentació de la grandesa i de la riquesa sacsejaven la imaginació dels estrangers i també la dels súbdits, perquè tenien un objectiu propi, eren originals i havien integrat les herències dels altres. En el fons, aquests, els altres, s'hi trobaven representats, no se sentien estrangers, eren afalagats. La propaganda utilitzava el luxe d'uns monuments que donaven un marc fastuós i exaltant a l'excepcionalitat del poder. En cap altre lloc no es pot trobar una manera millor de representar un poder que explota tan bé la imatge de l'altre al seu propi servei. La pujada i el manteniment de la dinastia normanda es van veure beneficiats sens dubte per la manera com els sobirans van saber manifestar el seu poder de manera singular i atípica apropiant-se del *modus vivendi* del vençut.

L'absència ideològica de tals projectes colonitzadors en les empreses de Jaume I encara esdevé més palesa si observem com actuava contemporàniament el seu gran rival des del punt de vista del protagonisme de l'època al bell mig dels seus contemporanis i també de cara a la posteritat. Em refereixo a la implantació de Frederic II a la Itàlia meridional i, d'una manera més general, al Mediterrani.



FIGURA 12. Frederic II al còdex *De arte venandi cum avibus*.

Frederic arriba a Itàlia com a fruit del casament, el 1194, de Constança d'Hauteville, l'última descendent de la dinastia normanda meridional, amb l'emperador germànic Enric IV, que d'aquesta manera s'apropiava de manera estable de les terres meridionals d'Itàlia, establint el domini dels Hohenstaufen a Sicília: un govern destinat a durar fins al 1266 (figura 12). Serà, però, el seu fill Frederic II (1197-1250) qui marcarà, amb la seva política i el seu esperit de mecenes potent

i sense límits materials aparents, el paisatge monumental de la Itàlia meridional que havia rebut del seu pare.<sup>26</sup>

Vull insistir ara en la diferència essencial que separa les actituds arquitectòniques de Frederic II i de Jaume I el Conquistador en uns anys, els mateixos, que corresponen, d'una banda, a un regnat ple a la Itàlia meridional, una terra de grans tradicions arquitectòniques vingudes de l'antiguitat a través de civilitzacions successives i, de l'altra, als anys en els quals es desenvolupa i es consolida el poder de Jaume I, un rei que, partint també d'una terra, la catalana, de tradicions arquitectòniques pujades des de l'antiguitat a través dels estils altmedievals i romànics, va conquerir altres paisatges i altres civilitzacions, actuant davant del passat monumental de manera molt diferent de com ho va fer Frederic II. L'un va fer de l'art un aspecte essencial de la implantació del seu poder, mentre que l'altre hi sembla indiferent. La diferència és, però, encara més gran si observem el que en podríem dir la política colonitzadora a través de la implantació de noves formes arquitectòniques als territoris conquerits.

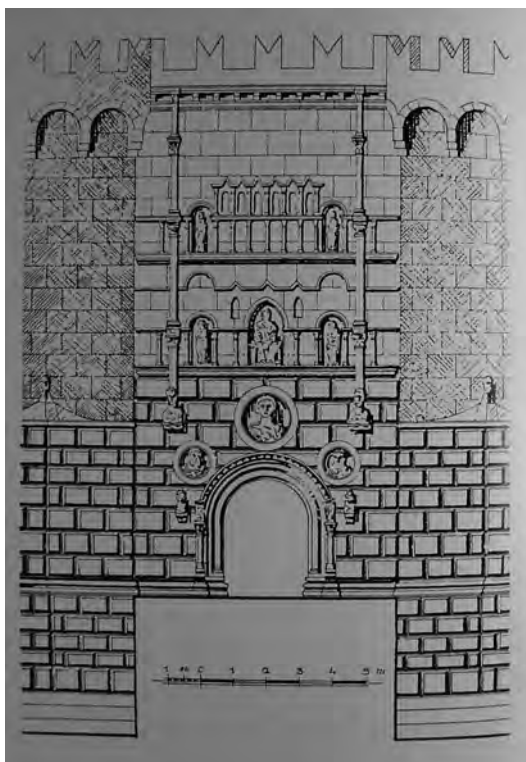


FIGURA 13. Càpua. Porta. Reconstitució segons C. A. Willemsen, 1953.

26. *Dokumente zur Geschichte der Kastellbauten Kaiser Friedrichs II. und Karls I. von Anjou* (Deutschen Historischen Institut in Rom, 3). *Abruzzen, Kampanien, Kalabrien und Sizilien, auf der Grundlage des von Eduard Sthamer gesammelten Materials bearb. von Hubert Houben*, Tübingen, 2006; Hubert HOUBEN i Georg VOGELER (cur.), *Federico II nel regno di Sicilia: realtà locali e aspirazioni universali, Atti del convegno* (Barletta, 2007), col·l. «Quaderni del Centro di studi normanno-svevi», núm. 2, Bari, 2008; Wolfgang STÜRNER, *Friedrich II: 1194-1250*, Darmstadt, 2009. H. HOUBEN, *Federico II. Imperatorem uomo, mito*, Bologna, 2010.

L'art fredericià, que és com a Itàlia s'anomena la producció artística i arquitectònica realitzada a l'època de Frederic II, en molts casos volguda i encarregada per ell mateix personalment, ha estat generalment interpretat com un transport de formes clarament gòtiques a la Itàlia meridional. Frederic va portar del nord d'Europa homes i mitjans, va importar formes i escultures, va modificar la fàcies del Regnum Siciliae donant-li un segell tot transalpí, de l'arquitectura a les formes plàstiques, de les miniatures dels manuscrits a les pintures. Aquests territoris que fins aleshores havien parlat el romànic cosmopolita, arabitzant i bizantinitzant de les corts normandes desviava la seva mirada cap a altres realitats septentrionals, assumia i feia seves les predileccions del gust del seu nou sobirà, que era efectivament estranger i vingut del nord, de diferent manera, però, d'aquells normands que l'havien dominat durant gairebé un segle.



14. Frederic II a la porta de Càpua en un dibuix del segle XIX.

L'arquitectura i els objectes d'art finançats per Frederic II i pel seu fill Manfred van fer del sud d'Itàlia un veritable territori de conquesta cultural, de colonització arquitectònica septentrional.<sup>27</sup> La Itàlia meridional parlava ara amb un gòtic tan pur com el del segle XIII europeu i així es constituïa al sud un apèndix cultural llunyà dels grans nuclis culturals, artístics i arquitectònics de l'Europa del nord.

27. Antonio GIULIANO (dir.), *Studi normanni e federiciani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003; Antonio CADEI, «Federico II e Carlo I costruttori a Brindisi e Lucera», a Giosuè MUSCA (dir.), *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, Bari, Dedalo, 2004, p. 235-301; Birgit WAGNER, *Die Bauten des Stauferkaisers Friedrichs II. Monumente des Heiligen Römischen Reiches*, Berlín, 2005; Christian FRIEDL, *Studien zur Beamtenschaft Kaiser Friederichs II. im Königreich Sizilien (1220-1250)*, Viena, 2005; Esther P. WIPFLER, «Die Städtegründungen Friedrichs II. von Hohenstaufen in Italien: eine quellenkritische Studie», *Die alte Stadt*, núm. 32 (2005), p. 185-213.

Una part molt important, però, d'aquesta nova política artística va estar basada en el retrobament amb el món antic i amb unes formes d'art imperial romà amb les quals Frederic II volia retrobar-se i fins i tot identificar-se.<sup>28</sup> Vull fer notar encara que, més enllà d'un constant retorn vers els valors naturalistes classicistes que es manifesta sobretot en els retrats del sobirà encara avui conservats i que constitueix una de les principals característiques de l'escultura realitzada a la Itàlia meridional durant aquest període, una de les principals originalitats de l'escultura fredericiana és la barreja entre aquesta voluntat d'antiguitat i l'estret lligam amb el gòtic transalpí, bé que s'observa una mena de rebuig del portal francès amb ressaltos i estàtues columnes, però amb una major llibertat de l'escultura envers l'arquitectura.

Més enllà de les connotacions estilístiques, el que caracteritza el trentenni de govern de Frederic II (1220-1250) és l'extraordinària explosió de la construcció: castells, fortaleses i palaus que en gran part han estat destruïts, però que coneixem tant pels vestigis monumentals com per les fonts textuals.<sup>29</sup> També és veritat que edificis monumentals com Castel del Monte —probablement acabat cap al 1240— (figures 15 i 16) no responen a una lògica programàtica estricta i unitària a nivell arquitectònic, sinó que més aviat semblen derivar d'unes decisions preses progressivament segons l'avançament de l'obra.<sup>30</sup> No hi ha dubte, però, que Frederic II va tenir una veritable política artística de conquesta i d'ocupació del sòl que va contribuir a la creació i difusió d'un estil propi, font de posteritat.



FIGURA 15. Castel del Monte.

28. Xavier BARRAL I ALTET, «El retorno a la Antigüedad: una obsesión artística medieval», a *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval s. XIII-XV*, Barcelona, 2004, p. 29-55; Xavier BARRAL I ALTET, «Apropiació i recontextualització de l'antic en la creació artística romànica mediterrània», a *El romànic i el Mediterrani: Catalunya, Tolosa i Pisa 1120-1180*, catàleg de l'exposició, MNAC, 2008, p. 171-179.

29. Lucinia SPECIALE i Giuseppina TORRIERO, «Epifania del potere: struttura e immagine nella Porta di Capua», a Arturo Carlo QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo...*, p. 459-474.

30. Jean-Marie MARTIN, «Frédéric II et Castel del Monte», a Georges DUBY (dir.), *Histoire artistique de l'Europe. Le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1995, p. 261-267.





FIGURA 16. Castel del Monte. Volta.

Un altre període i una altra realitat que podem comparar amb les realitzacions de Jaume I és la dècada que correspon a la pujada al tron de Nàpols de Carles I d'Anjou el 1266 fins a la mort de Jaume I el 1276. L'any 1266, mentre Jaume I està en la plenitud del seu poder i de la seva expansió mediterrània, la Itàlia meridional rep una nova presència colonitzadora amb l'arribada dels angevins i de Carles I d'Anjou, al qual el pontífex havia encomanat la reconquesta d'aquelles regions amb l'intent de llevar-les als hereus de Frederic.<sup>31</sup> El *Regnum Siciliae* era en teoria una possessió feudal del papa, però en realitat es tractava d'un regne sobirà a tots els efectes que de cop esdevenia novament territori de colonització estrangera. Als Hohenstaufen alemanys els substituïen ara els Anjou de França, emparentats per via directa amb Lluís IX, de qui Carles I era germà. La nova dinastia va fer ràpidament seus els paràmetres que havien presidit el patrocini i el mecenatge fredericià, però va orientar aquests encàrrecs en direcció francesa. Una vegada més, un territori en el qual es parlava una altra llengua, nascut d'una altra cultura, conquistat amb les armes, esdevenia terra d'experimentació de nous llenguatges formals i arquitectònics importats de l'exterior: en aquest cas, la cultura dels dominadors s'imposava als nous dominis sense intermediaris. Carles I va conquistar definitivament el regne de Sicília, però no va renunciar ni als territoris que ja posseïa a l'altra banda del Mediterrani, és a dir, les seves terres d'origen —l'Anjou, el Maine, les regions meridionals del regne de França, Provença i Forcalquer—, ni a les seves pretensions expansionistes cap als territoris del Rosselló, de la Cerdanya i de les Balears.

Els documents conservats de la cancelleria angevina parlen clar. Carles I va fer venir de França arquitectes, enginyers, fusters i molts altres mestres de diversos oficis de la construcció dels quals coneixem els noms atestats indiscutiblement en els contractes i els pagaments: Pierre d'Agincourt, Jean de Toul, Pierre de Chaules, Jean de Laudon, Henri d'Asson, Raoul de Corbie, Thibaud de Saurmur, Pommier d'Arras i Baucelin de Linne.

31. Gian Luca BORGHESE, *Carlo I d'Angiò e il Mediterraneo: politica, diplomazia e commercio internazionale prima dei Vespri*, Roma, École Française de Rome, 2008.



FIGURA 17. Realvalle. Abadia. Capitell.

Aquests són els homes que van fer ràpidament possibles els projectes de Carles: restaurar els castells preexistents i principalment les fundacions fredericianes, reconstruir els llocs que ell mateix havia destruït i construir els nous centres de la dinastia. A Tàrent, a Melfi, a Foggia, a Lucera, els castells fredericians són reconstruïts per arquitectes francesos. Són els mateixos francesos els qui construeixen les abadies de Realvalle, a Scafati (figura 17), i de la Vittoria, a Scurcola. Són els francesos els qui treballen a les primeres obres religioses de construcció d'esglésies i convents del període angeví a Nàpols, com San Eligio al Mercato, San Agrippino a Forcella i potser San Lorenzo, bé que en aquest cas no fos Carles d'Anjou el promotor directe. A les obres de Santa Maria de Realvalle, l'arquitecte francès Thibaud de Saumur apareix com a *premier mestre*, on va substituir Gauthier d'Asson, *protomagister* fins al 1278, mentre que a Santa Maria de la Vittoria el *protomagister* és Henri d'Asson.<sup>32</sup> Però malgrat totes aquestes evidències, els angevins decidiran d'una certa manera girar l'esquena als seus propis orígens per promoure una nova identitat meridional.

El nom de Carles I ha quedat lligat indissolublement a la construcció del nou castell que va fer aixecar a partir del 1279 a la ciutat elegida com a nova capital del regne: Nàpols (figura 18). El *castrum novum*,<sup>33</sup> que encara avui s'aixeca materialment al cor de la ciutat, bé que transformat pels afegits i les modificacions que hi va aportar Alfons el Magnànim després del 1442, conserva prou visible l'estructura que li va voler donar Carles I. Al capdavant de l'obra, s'hi va posar Pierre de Chaules, un clergue originari de la Picardia, un estranger, un francès, que en els documents apareix com a *familiaris* del rei, administrador i director de l'obra, persona de confiança de la cort. Al Castell Nou, també hi treballava Guilloct de Braye amb Roulin de Frenay.

32. Caroline BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, 2005 (1a ed., Londres, 2004).

33. Francesco ACETO, «Il "Castrum Novum" angioino di Napoli», a Roberto CASSANELLI (dir.), *Cantieri medievali*, Milà, Jaca Book, 1995, p. 251-267.



FIGURA 18. Nàpols. Castell Nou (Maschio Angioino).

És molt probable que el responsable, qui va concebre el Castell Nou, fos aquell Pierre de Chaules, originari de Chaules, ciutat principal del cantó de Péronne, a la Picardia, encara que en els documents no aparegui mai citat com a *arquitectus*. El coneixem perquè surt esmentat als documents relatius a l'obra de Santa Maria della Vittoria, on li és encarregat de triar el «modum et mensuram secundum quos monasterium ipsum fundatum fuerit.» El castell angeví, que degué semblar una veritable i pròpia fortalesa, està basat sobre una planta que segueix les normes del quadrilàter irregular, amb un ampli pati central que distribueix al seu voltant estances dedicades a les diverses funcions. A tres dels costats, la protecció venia donada pels fossats, mentre que el quart donava directament al mar. Les torres que devien reforçar les muralles exteriors eren probablement quadrades. Els murs eren coronats amb merlets i cortines. Dues torres defensaven la porta d'ingrés a les estructures principesques, que s'obria al costat septentrional, cap a la ciutat. Una tercera torre es trobava a l'esquena de l'anomenat port dels Pisans, a l'angle nord-est on ara es troba la torre del Beverello. La quarta torre encara conservada, situada al costat de la capella palatina, havia estat efectivament fundada per Carles II el 1307, i és atestada com a torre Bruna en la documentació trescentista. Al pis superior, Robert d'Anjou, nét de Carles I, hi va fer instal·lar el tresor reial. A més, dues altres torres es devien trobar, molt probablement, als costats nord-oest i sud-oest.

Pel que fa a la basílica franciscana napolitana de San Lorenzo Maggiore, no va ser una fundació reial, sinó directament una fundació franciscana.<sup>34</sup> El seu presbiteri, que aparentment representa allò més gòtic que es podia veure aleshores a Nàpols i que sembla l'exemple mateix d'arquitectura religiosa francesa importada, presenta en realitat característiques estructurals que no semblen pas sempre d'origen francès, com la forma de les columnes. Els suports, als edificis francesos del segle XIII, eren sempre de planta circular, amb l'afegit de pilars o sense. A San Lorenzo de Nàpols veiem, en canvi, suports trapezoïdals encara romànics d'esperit que a França ja no es feien servir en aquells anys. A l'abadia angevína de Realvalle, al contrari, veiem capitells molt refinats que deriven directament dels seus contemporanis francesos (figura 17). Això significa que en el cas de San Lorenzo el model fran-

34. Xavier BARRAL I ALTET, «Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore», a Arturo CALZONA, Roberto CAMPARI i Massimo MUSSINI (dir.), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milà, Electa, 2007, p. 351-367.

ciscà, topogràfic i estructural, va influir molt més que el model francès adoptat en canvi en les obres controlades pels arquitectes transalpins al servei dels sobirans angevins.

L'arribada dels angevins a Nàpols com a conqueridors modifica totalment l'aspecte monumental de la ciutat. Artistes francesos i equips locals s'integren en aquests primers decennis d'ocupació per transformar la ciutat, una ciutat que encara devia conservar substancialment i de manera particularment evident la seva pròpia història bizantina i després, durant un breu període, normanda.

Res de tot això no semblava preocupar Jaume I, cap d'aquestes grandeses artístiques no seduïa el rei Conqueridor, o almenys no en va deixar percebre res en el relat destinat a donar la seva imatge oficial per a la posteritat, el *Llibre dels feits*. Com si des d'aquest punt de vista no hagués sabut preparar el futur, la posteritat, a través de l'exportació de les seves realitats monumentals, les de la metròpoli. Ni tan sols quan el setembre del 1269 Jaume havia reunit la seva flota per alliberar Jerusalem, no sembla que hagués pensat ni planejat cap mena de colonització cultural; bé que és difícil especular sobre el resultat d'una campanya que no va gairebé ni tan sols iniciar-se després del naufragi que va patir pels efectes de la gran tempesta que va colpir les costes catalanes.

El *Llibre dels feits*, la veritable crònica de les aspiracions de Jaume I, no ens dona cap element que permeti d'imaginar qualsevol voluntat o estratègia semblant a les dels prínceps normands de Sicília, els Hohenstaufen o els mateixos angevins, o ni tan sols que s'apropi mínimament a qualsevol de les esmentades. Aquesta cèlebre autobiografia no necessita presentació.<sup>35</sup> És, en el fons, una crònica d'armes sobre la vida i els fets militars del rei, redactada o dictada en dues grans etapes, cap a la meitat del seu regnat (vers el 1244) i cap al final (vers el 1274), però amb una gran continuïtat. El rei, que parla en primera persona, recorre els principals esdeveniments de la seva vida i del seu regnat, la joventut i les primeres dificultats del regnat, les moltes campanyes militars de conquesta, les relacions amb les tropes i els senyors, els pactes, els discursos a les Corts, els preparatius de la croada que no es farà i molts altres elements de crònica i d'història.<sup>36</sup>

Que es tracti d'una mena d'autobiografia o d'una ficció autobiogràfica<sup>37</sup> no canvia gens l'absència d'observacions arquitectòniques o artístiques. Un rei —o el seu cronista— que, partint cap a Mallorca, s'extasia poèticament —en un passatge gairebé literari— en la massa de les veles dels vaixells que fa que el color del mar hagi esdevingut blanc, no sembla en canvi capaç de mirar l'art que l'envolta, ni el seu ni el dels altres. No ho fa durant el setge de Balaguer, ni a Tarragona, ni a Barcelona, ni a Mallorca, ni a València. Tot sembla confirmar que els nous amos de les terres conquerides es van acontentar durant un temps bastant llarg amb els palaus i les residències islàmiques, com a Mallorca un cop conquistada la ciutatella musulmana de l'Almudaina. Que en el *Llibre dels feits* no hi hagi ni una sola al·lusió a aquestes realitats artístiques, monumentals, ni a les seves problemàtiques és un fet que no havia estat mai remarcat i comentat com a tal, però que, d'una certa manera, crearà historiografia en aquest sentit,<sup>38</sup> ja que, per exemple, la Crònica de Desclot, seguint l'exemple de la biografia de Jaume I, tampoc no es referirà a fets arquitectònics.<sup>39</sup>

35. Vegeu la nota 1; Stefano M. CINGOLANI, *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII. Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2006.

36. Robert I. BURNS, «The Spiritual Life of James the Conqueror, King of Aragón-Catalonia, 1208-1276: Portrait and Self-portrait», *The Catholic Historical Review*, núm. 62 (1976), p. 1-35.

37. Jaume AURELL, «La chronique de Jacques Ier, une fiction autobiographique. Auteur, auctorialité et autorité au Moyen Âge», *Annales. HSS* (març-abril 2008), p. 301-318.

38. Stefano M. CINGOLANI, *op. cit.*, *supra*, nota 35.

39. Almenys, però, Desclot s'atura a elogiar l'esplendor cortesana del rei Manfred de Sicília, com per accentuar la dimensió cortesana i cavalleresca dels reis; cf. Stefano M. CINGOLANI, *Historiografia, propaganda...*, p. 219-220.

Al *Llibre dels feits*, les úniques referències monumentals parlen de torres o llocs en els quals es produïa un fet militar. La torre d'una ciutat conquistada, per exemple, és evocada únicament perquè serveix per a posar-hi la bandera. Els castells i les viles són exclusivament llocs de conquesta i d'intercanvi de prebendes.<sup>40</sup> En un cas, trobem una observació una mica més detallada, arran de la conquesta de Múrcia:

E, passat açò, venc a nós l'alguzir de la vila, e dels vells pus de vint; e dixeren-nos que ens pregaven que nós no emparàssem la mesquita ni la volguéssim tolre a ells, car aquell era lo mellor lloc que ells havien per fer oració llur. E nós dixem-los que així con elles volien lo mellor lloc de fer oració, que nós lo volíem haver, e que d'altra manera no podia ésser ni devia; que bé era cosa covinent que nós haguéssim un lloc gran de fer oració, pus ells tants n'havien. E ells dixeren que d'altra guisa no ho farien. E venc en açò entre nós e ells que els dixéssim que ens pesava molt del mal que ells prendien, pus ells no se'n volien excusar, e que nós de tot en tot l'església hauríem; e ells que entrassen en la vila e que s'hi acordassen bé que a fer avenia.<sup>41</sup>

El relat continua:

E nós manam guarnir cinquanta cavallers qui eran en l'alcàsser e que cent vint ballesters que hi havia de Tortosa que s'apraréllassen; e, si açò no volguessen atorgar, que la vila que es barrejàs. E ells viren que es faia la cosa a certes e dixeren que es faria la cosa a nostra voluntat; e ab aitant nós haquem l'església.<sup>42</sup>

I arriben els fets:

E, quan venc al segon dia, e fo aguisat l'altar, nós lo faem guarnir gran matí ab la roba de nostra capella [es refereix a la seva capella ambulat per a la missa quotidiana] e molt honradament e noble. E fo ab nós Arnau de Gurp, bisbe de Barcelona, e el bisbe de Cartagènia, e tots quants clegues nós trobam, nós los faem guarnir ab capes de samit e d'altres draps ab aur. E ab nostres creus e ab imatge de nostra dona sancta Maria moguem de l'albergada on nós estàvam en la host e a peu venguem e entram per la vila entrò a l'església que havíem edificada de nostra dona sancta Maria.<sup>43</sup>

El text es refereix evidentment a la mesquita major de la qual ha parlat més amunt i no pas certament a una capella edificada per ell.<sup>44</sup> És interessant de subratllar que a l'únic lloc del text en el qual es parla de la fundació d'una església, aquesta no sigui en cap cas una fundació del rei i ni tan sols una fundació.

Els silencis del *Llibre dels feits* són encara més sorprenents si considerem que, durant el període de l'expansió mediterrània de Jaume I, la capital, Barcelona, era una ciutat en ple desenvolupament de la cultura urbana gòtica,<sup>45</sup> una ciutat que s'havia transformat en la gran capital de la Corona catalanoaragonesa on residia habitualment la cort.<sup>46</sup> Era una ciutat que aniria prosperant durant tot el segle XIII i

40. Stefano M. CINGOLANI, *Historiografia, propaganda...*, p. 203 i 217.

41. *Llibre dels feits*, edició IEC 2007, cap. 448, p. 449.

42. *Llibre dels feits*, cap. 449, p. 449.

43. *Llibre dels feits*, cap. 451, p. 450.

44. *Llibre dels feits*, nota 2154.

45. Núria de DALMASES, «Arquitectura gòtica civil», a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, 3. *Urbanisme, arquitectura civil i industrial*, Barcelona, 1998, p. 116-169.

46. Jaume SOBREQUÉS I CALLICÓ, *Història de Barcelona*, Barcelona, Plaza i Janés, 2008; abans els volums 2 i 3 de la col·lecció dirigida per J. Sobrequés i publicada per l'Ajuntament de Barcelona a partir del 1994. Vegeu particularment F. ESPAÑOL, «Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta», *Studium medievale*, núm. 2 (2009), p. 185-212.

que es desplegaria definitivament al XIV, quan sota Pere el Cerimoniós es construiria, cap als anys 1359-1370, dins el Palau Reial, el gran Saló del Tinell<sup>47</sup> i, cap al 1381 es completarien les Drassanes gòtiques.<sup>48</sup>

Sota Jaume I, Barcelona no era una ciutat moderna.<sup>49</sup> Tenia un aspecte ben romànic i començava un lent pas cap al gòtic.<sup>50</sup> Perquè aquest progrés artístic es manifesti plenament, caldrà esperar l'obra de la nova catedral engegada el 1298 i la introducció dels nous ordes conventuals, així com la construcció de les grans esglésies gòtiques de Santa Maria del Pi (1329), Santa Maria del Mar (1323) i Sant Just (1342).<sup>51</sup> No era encara la ciutat que un segle més tard oferiria un paisatge monumental oficial de prestigi i d'autoritat amb el nou Palau de la Generalitat,<sup>52</sup> l'Hospital de la Santa Creu i la nova façana de la Casa de la Ciutat.<sup>53</sup> És veritat, però, que tres anys abans de la mort de Jaume I, el 1273, s'inaugurava en aquest edifici el cèlebre saló del Consell de Cent.

Els historiadors no dubten a atribuir aquest impuls artístic posterior a la voluntat política i al projecte polític i religiós impulsat per Pere el Cerimoniós.<sup>54</sup> Destinada a ser un gran centre econòmic i polític del Mediterrani medieval a més de nucli integrador de cultures, la ciutat de Barcelona manifestaria aleshores el seu prestigi i la seva riquesa en l'àmbit artístic amb la representació del poder i de la cort i amb la traducció monumental d'aquesta realitat gràcies a les noves ambicions arquitectòniques de les quals es beneficiaren el Palau Reial i la catedral. Mentre que l'estructura de la ciutat emmurallada resumia en l'imaginari col·lectiu la fortalesa del poder més que no pas la por a l'invasor, l'envergadura de les drassanes expressava la importància essencial de la relació entre la ciutat i el mar.

La implantació de l'art gòtic també representava l'aspiració cap a una nova vida de bellesa dins el marc d'un sentiment artístic molt lligat a l'esperit cortesà que superava definitivament l'austeritat del romànic.<sup>55</sup> És l'època en la qual observem, a partir de la segona meitat del segle XIII, que a les principals ciutats del Mediterrani, de Gènova a Pisa, Florència o Siena, noves generacions de donants i mecenes ofereixen feina i voluntat artística als grans noms de la pintura i de l'escultura. Des d'Arnolfo di Cambio i Giotto fins a Andrea Pisano i Lorenzetti, les noves tendències de l'art s'imposen dins el marc de ciutats en les quals la creació artística envaeix l'espai públic, en les quals s'imposa el gust pel marbre i l'alabastre i en les quals es difon el realisme en la representació del cos humà. A més dels

47. Anna M. ADROER I TASIS, *El Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1979.

48. Adolf FLORENSA FERRER, «La Drassana ou chantier de constructions navales à Barcelone», a *Congrès Archéologique de France*, núm. CXVII (1959), p. 64-69.

49. Xavier BARRAL I ALTET, «El marc monumental de celebració de les Corts a l'Edat Mitjana», a *Les Corts a Catalunya. Actes del Congrés d'història institucional (28-30 abril 1988)*, Barcelona, 1991, p. 407-411.

50. Alexandre CIRICI, *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XIII i XIV*, Barcelona, 1974; Alexandre CIRICI, *L'art gòtic català. L'arquitectura als segles XV i XVI*, Barcelona, 1979; Joan SUREDA PONS (dir.), *La España gòtica. Cataluña/1. Tarragona y Lérida*, Madrid, 1987; Joan SUREDA PONS (dir.), *La España gòtica. Cataluña/2. Baleares. Mallorca, Menorca e Ibiza*, Madrid, 1994; Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ i PITARCH, «L'art gòtic s. XIV-XV», a *Història de l'art català*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1984; Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, Barcelona, Angle 2002; *Catalunya gòtica*, Barcelona, 2004, 12 v.

51. Pierre LAVÉDAN, *L'Architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París, 1934; Josep BRACONS CLAPÉS, «Els segles del gòtic», a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, 4, *Arquitectura religiosa antiga i medieval*, Barcelona, 1999, p. 130-276.

52. Josep PUIG I CADAFALCH i Joaquim MIRET I SANS, «El palau de la Diputació general de Catalunya», a *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, vol. III, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909-1910 (= 1911), p. 385-480; Joan AINAUD DE LASARTE, *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, 2a ed., coll. «Som i Serem», núm. 2, Barcelona, 1990.

53. Adolf FLORENSA FERRER, *La antigua Casa de la Ciudad*, 2a ed., Barcelona, 1960.

54. Rafael TASIS I MARCA, *Pere el Cerimoniós i els seus fills*, Barcelona, 1980; Ramon d'ABADAL, *Pere el Cerimoniós i els inicis de la decadència política de Catalunya*, Barcelona, 1987.

55. Rosa ALCOY I PEDRÓS, «La pintura gòtica», a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, VII, *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, 1998, p. 224-348; José Joaquín YARZA i Francesc FITÉ (dir.), *L'artista artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Estudi General, 1999; Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2001.

bisbes en llurs catedrals i dels senyors en llurs palaus, ara són els nous ordes religiosos dedicats a la predicació, com els franciscans i els dominics, els qui encarreguen grans programes iconogràfics.<sup>56</sup> Tot això no esclata a Catalunya sota Jaume I, sinó que es comença a desplegar amb els seus successors Pere el Gran, Jaume II i Alfons el Benigne, per florir definitivament sota Pere el Cerimoniós<sup>57</sup> (figura 19).



FIGURA 19. Mallorca. Castell de Bellver.

Encara que sembli lluny en el temps, l'exemple de política artística catalana que se situa, al meu entendre, més lluny de l'absència de política artística de Jaume I, la trobem amb un rei que, procedent de la Barcelona gòtica, era una mica estrany al que podríem anomenar uns orígens catalans propis: em refereixo a Alfons el Magnànim.<sup>58</sup> Quan Alfons IV de Catalunya-Aragó (1396-1458), dit el Magnànim, ocupa Nàpols el 1442, la Corona catalanoaragonesa arribava a una realitat que havien reivindicat els prínceps del casal de Barcelona des de la segona meitat del segle XIII, des de Jaume I.<sup>59</sup> Alfons, que no tornà mai més als seus estats hispànics, va voler recrear un gran imperi mediterrani a partir de Nàpols, conquerint territoris, fundant viceregnos i imposant sobretot la seva cort a les noves terres d'adopció a través del refinament de les arts i les lletres.<sup>60</sup>

56. *Entorn a Jaume I, de l'art romànic a l'art gòtic. Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, catàleg d'exposició, València, Palau dels Scala, 1989-1990.

57. Annette BLATTMÄCHER, «Grabdenkmäler als mikroarchitektonische Gehäuse: die Königsgrabmäler im Zisterzienserkloster Santes Creus (Katalonien)», a Christine KRATZKE (dir.), *Mikroarchitektur im Mittelalter: ein gattungübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, Leipzig, 2008, p. 135-160; Tom NICKSON, «The royal tombs of Santes Creus: negotiating the royal image in Medieval Iberia», a *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, núm. 72 (2009), p. 1-14.

58. Xavier BARRAL I ALTET, «Alfonso il Magnanimo tra Barcellona e Napoli, e la memoria del Medioevo», a Arturo Carlo QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo: immagine e memoria. Atti del Convegno internazionale di Parma (Parma, 2008)*, Milà, Electa, 2009, p. 649-667.

59. Thomas N. BISSON, *The Medieval Crown of Aragon: A Short History*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

60. FRANCESCO GIUNTA, *Aragonesi e catalani...*; FRANCESCO GIUNTA, *La Sicilia catalana*, Barcelona, Dalmau, 1988.



FIGURA 20. Nàpols. Castell Nou. Arc d'Alfons el Magnànim.

Aleshores, la Barcelona que havia deixat el Magnànim no era menys endarrerida en l'art europeu de l'època que la que havia viscut el Conqueridor en el seu moment. Però Alfons va descobrir, des dels anys vint del segle xv, una nova Itàlia renaixemental i humanística i va decidir de prendre aquesta realitat com a model.<sup>61</sup> Era un model, però, que no existia al sud i que ell no podia trobar a Nàpols, ja que les novetats es concentraven a les corts del centre o septentrionals de la Península. La Nàpols del moment estava destinada a transformar-se,<sup>62</sup> perquè la Nàpols que va trobar el Magnànim represen-

61. Andreus BEYER, *Parthenope: Neapel und der Süden der Renaissance*, Munic, 2000.

62. Guido D'AGOSTINO, «Approssimazione al tema della città come memoria. Il caso di Napoli aragonese», a *La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI, XVII Congrés internacional d'història de la Corona d'Aragó (València, 9-14.09.2004)*, València, R. Narbona Vizcaíno, 2005, p. 1649-1656; Guido D'AGOSTINO, *La Capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1580*, Nàpols,





FIGURA 21. Nàpols. Castell Nou. Relleu de l'arc d'Alfons el Magnànim.

tava dos conceptes destinats a desaparèixer, tant des del punt de vista artístic com del polític, és a dir, el gòtic i el món dels angevins.<sup>63</sup>

L'arc de triomf que emmarca la porta solemne d'entrada al Castell Nou de Nàpols (figures 20 i 21) és el símbol d'una nova voluntat i el millor resum del contingut cultural d'un moment fet d'herències i de noves ambicions.<sup>64</sup> Començat per Alfons, l'arc, que era destinat a ésser alhora una porta triomfal d'entrada al castell i un cenotafi, va ser continuat pel seu successor, el seu fill natural Ferran I de Nàpols (1423-1494). El fris triomfal de l'arc s'inspira en els arcs de triomf i en les columnes esculpides de l'antiguitat romana.<sup>65</sup> Les inscripcions i les imatges demostren la simbologia que el príncep considerava necessària per a imposar una certa visió del seu poder (figura 21). Les portes de bronze eren un altre cant a la legitimitat i a la història.

El Magnànim volia la posteritat a través de l'art i volia ser recordat com un mecenes de l'art i de la cultura.<sup>66</sup> Ho va aconseguir perquè el Magnànim ha passat a la història com un gran constructor, un promotor de les arts i de la cultura. Les seves decisions artístiques revelen orientacions precises, aspiracions polítiques i el convenciment que l'art és el millor camí o que almenys és d'utilitat per a difondre una idea política. Per aquesta raó, Alfons, quan arriba a Nàpols, no sembla interessat a re-

Società Editrice Napoletana, 1979; Claudia RUSCIANO, «Trasformazioni e ampliamenti a difesa della città di Napoli (1143-1501)», *Storia dell'urbanistica*, núm. 4 (1998), p. 142-151.

63. Giuseppe DE BLASIS, «Napoli nella prima metà del secolo XIV», *Archivio storico per le Province Napoletane*, vol. XL (1915), p. 253-260; Arnaldo VENDITTI, «La città angioina, I, Il nuovo volto della città», a *Storia di Napoli*, Cava de'Tirreni, 1969, p. 667-679.

64. George L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples. 1443-1475*, New Haven i Londres, Yale University Press, 1973; Ferdinando BOLOGNA, «L'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo di Napoli», a *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma, 1987, p. 13-27.

65. Gianni Carlo SCIOLLA, «L'arco di Castelnuovo: il progetto architettonico», a *Critica d'arte*, núm. 19 (1972), 121, p. 68-72.

66. Ennio I. RAO, «Alfonso of Aragon and the Italian Humanists», *Esperienze letterarie*, vol. IV (1979), p. 43-57.

novar la ciutat; restaurar els seus monuments religiosos no li va semblar el millor camí per a afirmar la seva personalitat, però en canvi sí que va influir en certs desplegaments urbanístics.<sup>67</sup>

A vegades, la decisió de conservar un monument també és una decisió política. Alfons, per exemple, represent l'obra del Castell Nou,<sup>68</sup> va voler mantenir la capella gòtica dels seus predecessors angevins i ho va fer volgudament. Però l'orientació que un príncep vol donar a la seva imatge, a la seva posteritat, també es percep a través de l'estil d'una obra, escollint els artistes; d'aquesta manera, el promotor d'una realització artística monumental entén que pot manifestar una línia política. A Nàpols van treballar els millors del moment, Isaia da Pisa, Francesco Laurana, Paolo Romano o Guglielmo Lo Monaco per a les portes de bronze, entre altres. El mateix Donatello (1386-1466), el més gran escultor florentí deixeble de Ghiberti, preparava un cavall de bronze per a l'arc superior de l'entrada del castell que no va ser mai acabat, però del qual es conserva el cap al Museu Arqueològic de Nàpols que a vegades s'havia considerat erròniament com a autènticament antic.

Alfons el Magnànim no sembla que hagués volgut oblidar, d'altra banda, la seva cultura gòtica mediterrània d'origen català i va fer venir a Nàpols, entre altres, l'arquitecte i escultor mallorquí Guillem Sagrera i l'escultor Pere Joan, fill de Jordi de Déu.<sup>69</sup> Aquest és esmentat el 1450 com a mestre d'obres de la cort de Nàpols, on havia estat cridat pel rei l'any precedent amb alguns ajudants, i sabem que el 1453 treballava en la decoració de l'arc de triomf. Pere Joan era aleshores el gran escultor d'allò que avui anomenem gòtic internacional a la Catalunya de l'època. Era cèlebre perquè havia elaborat obres d'art al Palau de la Generalitat de Barcelona i a les catedrals de Tarragona i Saragossa, per exemple.<sup>70</sup> Però a Itàlia no era un artista d'avantguarda. Quan un príncep que vol estructurar una cort refinada en plena Itàlia renaixentista sol·licita un escultor encara gòtic del seu país, em sembla que amb aquest gest vol manifestar no sols una fidelitat als orígens, sinó també una voluntat de promocionar un art que no per desfasat significava menys per a ell, ja que probablement devia representar la seva pròpia identitat cultural.<sup>71</sup>

Aquí hi ha la contradicció, perquè, d'una banda, al damunt de l'arc principal apareix la molt cèlebre escena del triomf del rei, mentre que una segona inscripció l'elogia: «Alfonsus regum princeps hanc condidit arcem».<sup>72</sup> D'altra banda, aquest rei que es vol mostrar com un príncep del Renaixement

67. Xavier BARRAL I ALTET, *op. cit., supra*, nota 58; Daniela GIAMPAOLA, Pierluigi LEONE DE CASTRIS i Arnaldo VENDITTI (dir.), *Dal castello alla città: ricerche, progetti e restauri in Castel Nuovo*, catàleg d'exposició, Nàpols, 1998; Claudia RUSCIANO, «Trasformazioni e ampliamenti a difesa della città di Napoli (1143-1501)», *Storia...*, núm. 4 (1998), p. 142-151; Teresa COLLETTA, «Alfonso il Magnanimo e la regolarizzazione della Napoli marittima: la via dell'Olmo-Lanzieri e la strada-piazza della Sellaria (1455-1458)», *Storia dell'urbanistica*, núm. 4 (1998), p. 21-34.

68. Rosanna DI BATTISTA, *Il cantiere di Castelnuovo a Napoli tra il 1443 e il 1473*, Venècia, Istituto Universitario di Architettura, 1998; Agostino CATALANO, *Castelnuovo: architettura e tecnica*, Nàpols, Liguori, 2001; M. C. de MONTEMAYOR, «Castel Nuovo», *MCM-La storia delle cose*, núm. 52 (2001), p. 45-50.

69. José Joaquín YARZA, «El pintor en Cataluña hacia 1400», a Xavier BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. I. Les hommes, Acti del Convegno di Rennes (2-6 maggio 1983)*, París, 1986, p. 381-405; Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, «La cultura figurativa tardogòtica al servicio de Alfonso el Magnánimo. Artistas y obras del Levante peninsular en Italia», a *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. S. XIII-XV*, catàleg (Barcelona, 18.05-27.09.2004), Barcelona, 2004, p. 161-172.

70. M. Rosa MANOTE, «Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media», a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1997, p. 31-45.

71. Rosa TERÉS TOMÀS, «Le gothique tardif et les pays méridionaux: la Catalogne», a Georges DUBY (dir.), *Histoire artistique...*, p. 306-315; Pierluigi LEONE DE CASTRIS (dir.), *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catàleg (Nàpols, Museo Civico di Castelnuovo, 18.9-18.11.1997), Nàpols, 1997.

72. Vegeu la nota 64.

ment<sup>73</sup> sembla als nostres ulls com si es fiés més dels seus artistes, d'aquells que a la seva terra d'origen eren eficients en la gestió i la feina,<sup>74</sup> com si volgués exportar un model, una manera de fer.<sup>75</sup> El Magnànim va anar encara més lluny en exposar aquestes arrels desfasades i, com si volgués mostrar a tothom aquells orígens oblidats, va voler una volta ben gòtica per a la principal sala de recepció del seu castell palau<sup>76</sup> (figura 22).



FIGURA 22. Nàpols. Castell Nou. Sala dels Barons. Volta gòtica.

M'he allargat una mica més sobre el cas del Magnànim per donar a entendre millor les carències de la política artística, de conquesta, de Jaume I que, comparada amb la del seu contemporani Frederic II, deixa perplex per les mancances. Es pot argumentar que Jaume I era un rei guerrer i que l'austeritat en què va viure de petit, així com l'allunyament en aquells anys formadors dels centres de creació artística que es troben en una gran ciutat, poden explicar l'absència de gust artístic quan el nen esdevé adult. Més difícil sembla d'explicar per què els seus consellers, que coneixien bé les realitzacions d'un Frederic II, per exemple, no li van dibuixar una política artística de posteritat i per què un text laudatori i personal com el del *Llibre dels feits* no exalta, com era costum a l'edat mitjana, les virtuts artístiques del sobirà. Hi trobem a faltar que el text no construeixi la imatge d'un Jaume I admirador de la bellesa monumental, d'un Jaume I fidel a un passat artístic que defineix per si mateix la identitat dels orígens i d'un Jaume I mecenes i protector de les arts. Probablement, Jaume I no era res de tot això. Però que el *Llibre dels feits* deixi de banda tot aquest sector de la construcció d'una biografia no deixa de sorprendre en un període en el qual cap príncep no volia de cap manera deixar de banda aquests aspectes de la imatge pública, ni que fos d'una manera retòrica i idealitzada.

73. Enrico DE ROSA, *Alfonso I d'Aragona: il Re che ha fatto il Rinascimento a Napoli*, Nàpols, D'Auria, 2007.

74. El juny del 1458 moria Alfons, però el seu fill Ferran va fer venir a Nàpols per completar l'obra Mateu Forcimanya, un escultor de Mallorca al qual es deu el rosetó del frontispici de la capella palatina (Sagrera havia mort el 1454).

75. Rafael M. BOFILL I FRANSÍ, *L'arquitectura nacional de Catalunya. La menystinguda personalitat de l'arquitectura catalana gòtica*, Barcelona, La Magrana, 1998.

76. Xavier BARRAL I ALTET, «L'esperit de l'art gòtic català: de Barcelona a Nàpols», *Escola Catalana*, núm. 438 (març 2007), p. 24-27; Xavier BARRAL I ALTET, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, 2009, p. 240-245.