

La galeria en terracota dels monarques catalans de la Llotja de Mar de Barcelona (1532): una iniciativa artística dels mercaders en clau imperial

Rodolfo Galdeano Carretero

Universitat de Girona. Departament d'Història i Història de l'Art
rodolfoaldeano@ginebro.cat

RESUM

El present article pretén contextualitzar la galeria en terracota dels monarques catalans que decorava la gran sala de la Llotja de Mar de Barcelona, una iniciativa dels mercaders barcelonins que aspirava a cridar l'atenció sobre el seu paper en el nou projecte imperial de Carles V. A partir dels assentaments comptables del contracte i de les descripcions dels testimonis de vista de la galeria, reconstruïm el catàleg de sobirans i el sentit historiogràfic de la sèrie icònica, a més, plantejem hipòtesis sobre la disposició de la galeria a la gran sala de la Llotja i sobre la concepció artística.

Paraules clau:

Llotja de Mar; imperi; Carles V; Carlemany; monarques catalans; mercaders; sèries icòniques; historiografia; terracotes

ABSTRACT

The terracotta gallery of the Catalan monarchs of the Llotja de Mar of Barcelona (1532): An artistic initiative of merchants in an imperial key

This article seeks to contextualize the terracotta gallery of the Catalan monarchs that decorated the great hall of the Llotja de Mar in Barcelona, an initiative of local merchants who sought to draw attention to their role in the new imperial project of Carlos V. Using entries in accounting ledgers related to the building contract and firsthand descriptions of the gallery, we reconstruct the catalogue and historiographical meaning of the iconic series of the Catalan monarchs, as well as hypothesize about the layout of the gallery in the great hall of the Llotja and its artistic conceptualization.

Keywords:

Llotja de Mar; empire; Carlos V; Charlemagne; Catalan monarchs; merchants; iconic series; historiography; terracotta

La continuada destrucció del patrimoni artístic del cinc-cents a Catalunya ha contribuït a promoure el desinterès per certs projectes artístics que, malgrat que són coneguts, no han merescut l'atenció necessària. És el cas de l'encàrrec que, el 1532, els cònsols de la Llotja de Mar de Barcelona realitzaren al ceramista Pere Mata o Mates d'uns relleus de terracota policromats dels comtes i dels comtes reis del Principat que, des de Carlemany fins a Carles V, decoraven la Sala de Contractació de la Llotja de Mar fins al 1714, quan l'edifici va ser confiscat i transformat en caserna militar. Josep Maria Madurell i Marimon¹ fou el primer que va donar la notícia de la galeria i que va assenyalar les proves documentals que es basen en els assentaments comptables del contracte. Recentment, Santi Torras² ha transcrit aquesta documentació i ha subratllat la importància del projecte en comparar-lo amb uns altres encàrrecs dels cònsols de la Llotja. Així mateix, la intervenció arqueològica recent realitzada a la Sala de Contractació (2000-2001), com també les monografies sobre l'evolució arquitectònica de l'edifici i sobre altres iniciatives artístiques dels cònsols, permeten contextualitzar la galeria de sobirans catalans dins el conjunt d'encàrrecs artístics que es realitzaren a la Llotja de Mar de Barcelona durant la primera meitat del segle XVI³.

A partir d'aquests estudis i dels testimonis de vista de la galeria, utilitzem una metodologia que hem assajat en uns altres treballs sobre una altra sèrie icònica de comtes i comtes reis del Principat: la que, l'any 1587, els diputats de la Generalitat encarregaren al pintor bolonyès Filippo Ariosto destinada a decorar les parets del Saló Daurat del palau de la institució a Barcelona⁴. Metodologia que estudia aquesta mena d'encàrrecs des d'una perspectiva polièdrica, en

què entra en joc una complexa trama de variables, com ara la genealogia, la historiografia, el coneixement de la institució que encarrega la sèrie icònica, l'estudi de la conjuntura política del moment o l'impacte de la recepció de la galeria, entre d'altres. Conjunt de factors que concreten la naturalesa i la intenció amb què es varen encarregar aquestes sèries icòniques que, durant el segle XVI, es convertiren en una autèntica obsessió⁵ i que, juntament amb l'herència de les antigues sèries medievals, formen un valuós patrimoni cultural que ens permet plantejar hipòtesis versemblants sobre la concepció artística de la galeria de la Llotja.

Els projectes constructius i decoratius de la Llotja al segle XVI

Situada davant del Portal de Mar, a l'antiga plaça dels Canvis, la Llotja és una construcció del segle XIV que complia una doble funció: espai reservat per realitzar-hi els tractes comercials dels mercaders i seu del Consolat de Mar, màxim òrgan judicial que vetllava per les operacions mercantils, tant terrestres com marítimes (figura 1). L'element principal de la Llotja és el gran saló o Sala de Contractació, que es conserva avui dia englobat en l'edifici neoclàssic que domina la plaça de Palau, de Barcelona (figura 2). La gran nau té una planta rectangular de 33 metres de llargada per 21 d'amplada, la qual conforma un espai de tres naus separades per dues files de tres arcs semicirculars sostinguts per quatre columnes. Els treballs arqueològics recents determinen que l'edifici es va construir amb una alçada de 14,5 metres, i que el sostre pla està format per un embigat de fusta daurada i policromada sobre el qual s'afegí, al segle XV,

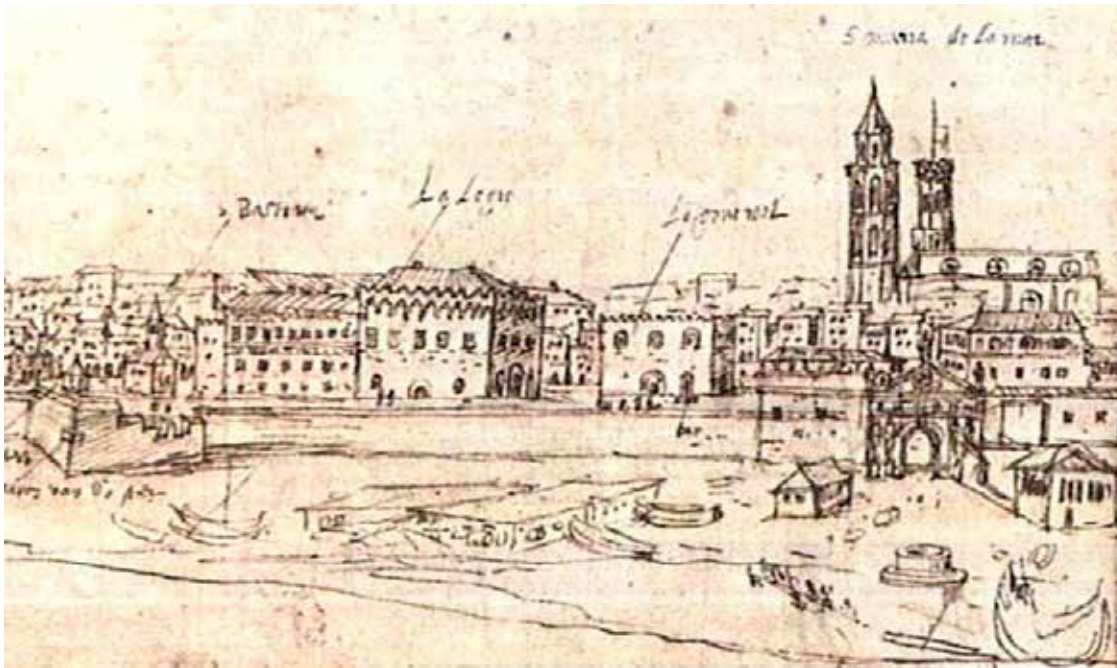


Figura 1. Esbós del natural de la vista de Barcelona des del mar dibuixat amb tinta sèpia el 1563 per Antoon van den Wijngaerde. Detall amb la Llotja i el Consolat de Mar (Londres, Victoria & Albert Museum).

un pis superior que complia la funció de Consolat de Mar. També durant aquest període es va bastir una nau col·lateral entre la gran sala i el mar, espai conegut com «duana de la Llotja», i es va construir una capella al jardí anomenat Pati dels Tarongers, que s'obria a ponent de la gran sala gòtica i en el qual, el 1408, es construí una singular font.

A causa de la seva ubicació privilegiada i per l'amplitud de l'espai lliure de la gran nau, la sala gòtica fou un lloc de celebració de festes cortesanes i públiques⁶, entre les quals destacava el sarau institucional que els membres del Consell de Cent organitzaven tradicionalment per honrar els reis i les reines que arribaven per primera vegada a Barcelona. Aquests saraus estan documentats des de la baixa edat mitjana i, sens dubte, redundaven en les aspiracions de la classe mercantil que, a la primera meitat del segle XVI, engegà diversos projectes constructius i decoratius a la Llotja. Així, el 1526, a la part inferior del Pati dels Tarongers, seguint la façana marítima, es planejà una galeria ornamental a la romana que obria el gran saló al jardí — amb una iconografia de «triumphos» i «forsas de Hèrcules» projectada almenys des de 1550 pel pintor i poeta Pere Serafi⁷— i que sostenia una estructura superior amb estances, com ara el nou arxiu o la casa del Consell de Vint⁷. La construcció d'aquesta galeria es perllongà fins al 1562 i coincidí amb dos projectes decoratius: els cinc grans vitralls (1500-1515), amb la

iconografia de les al·legories de les virtuts del bon mercader (Fe, Esperança, Justícia i Fortalesa) —en part responsabilitat de Gil Fontanet i de Bartolomé Bermejo— i la representació de santa Eulàlia, patrona de la ciutat⁸, i la decoració de l'interior de la sala amb la sèrie de sobirans catalans, afer que ara ens ocupa.

El testimoni de Gaspar Barreiros (1542)

Coneixem la galeria de la Llotja a través de les descripcions dels testimonis de vista. El primer és el del portuguès Gaspar Barreiros (m. 1574), qui, l'any 1542, al seu pas per Barcelona de camí a Milà, descriu la Llotja:

Dentro d'este muro sta huna grande praça quadrada com hunas mui honrradas casas de huna parte e outros negocios públicos. Huna d'ellas é de tres naves com o tecto muito alto de macenaria dourada com hun fresco iardim, e n'ella huna fonte de muito boa agoa. De huna parte tem huna imagem de vulto dourada do emperador Carolo Magno, em reconhecimento do beneficio que fez a esta provincia de Catalunha, porque, como atrás dixee, elle a conquistou e ganhou a os mouros, e el rei Luis a isentou da coroa de França, e a deu de iuro a os condes de Barcellona. Defronte d'esta imagem sta outra de



Figura 2.
Vista del gran saló de la Llotja de Mar de Barcelona.

Carolo V, e entre ellas stam as imagems de todos os condes de Barcellona e reis d'Aragam que foram senhores de Catalunha, em vulto, douradas, com letras que dizem os nomes de cada hun⁹.

El viatger portuguès descriu una galeria ja acabada, en coincidència amb l'última notícia documental. En efecte, el 20 de febrer de 1543, els cònsols pagaren «I lliura, II sous, per tants na pagats a mestre Nicolau de Credensa, pintor, e són per tantes aspases a fetes, e septres, ha obs dels reys de dins la Lonja»¹⁰. La pintura dels atributs regis completava la iconografia dels sobirans que Gaspar Barreiros ja veié amb el nom identificatiu de cadascun. Si considerem que la primera prova documental és del 20 de març de 1532, moment en què els cònsols pagaren a «en Jaume Píguer, guixer, per lo preu de xxx quarteres de guix comprat a obs de posar los emperadors en Lotge IIII lliures»¹¹, podem deduir que, en un primer moment, les figures es modelaren i s'enguixaren i que, posteriorment, passats deu anys, es dauraren i es policromaren, un fet gens inusual en aquesta mena d'encàrrecs¹².

Gaspar Barreiros no cita el catàleg dels comtes catalans, així és que hem de suposar que, a excepció de Carlemany, reproduïa el ja establert

per les *Gesta comitum* —la gran obra de la historiografia catalana medieval— i que, de forma invariable, es repetia des de les adaptacions de la *Crónica de España* de Ximénez de Rada, fins a Pere Antoni Beuter, passant per Tomic, Turrell, Marineo Sículo o Tarafa, els grans autors de la historiografia catalana del primer Renaixement¹³. Aquest catàleg també es repetia a les sèries icòniques medievals, com ara el *Rotlle Genealògic de Poblet*¹⁴, la sèrie escultòrica de comtes de Barcelona i reis d'Aragó del Tinell, la decoració de la beina d'espasa per a la coronació dels comtes reis¹⁵ o la *Genealogia regum Navarre et Aragonie et comitum Barchinone*¹⁶, format per onze comtes: Guifré I, Guifré II, Miró, Seniofré, Borrell, Ramon Borrell, Berenguer Ramon I, Ramon Berenguer I, Ramon Berenguer II, Ramon Berenguer III i Ramon Berenguer IV¹⁷. A aquest elenc, cal afegir-hi la successió dels comtes reis del Casal de Barcelona fins a Carles V: Alfons el Cast, Pere el Catòlic, Jaume el Conqueridor, Pere el Gran, Alfons el Liberal, Jaume el Just, Alfons el Benigne, Pere el Cerimoniós, Joan el Caçador, Martí l'Humà, Ferran d'Antequera, Alfons V el Magnànim, Joan II, Ferran II el Catòlic i Joana la Boja. Segons això, la galeria de la Llotja sumava un total de 28 terracotes: les de Carlemany i Carles V que

encapçalaven la galeria, més 11 dels comtes i 15 dels comtes reis.

En tot cas, la inclusió de Carlemany com a cap de la sèrie de la Llotja no ens ha de sorprendre, perquè, si bé l'emperador no figura en el catàleg de les *Gesta comitum* ni tampoc consta en les sèries icòniques medievals, formava part del tradicional aparell llegendari de la historiografia catalana¹⁸. A més, Pere Tomic, l'obra del qual —*Històries e conquestes dels reys d'Aragó e comtes de Catalunya* (Barcelona, Johan Roseembach, 1495)¹⁹— representava la validació de la tradició historiogràfica medieval, havia construït la història del Principat al voltant de la llegenda d'Otger Cataló²⁰ i de la veracitat de l'entrada de l'emperador a Catalunya. Un relat que el viatger portuguès, quan tractava de la història de Catalunya, sintetitzava així:

Algunas chronicas de Catalunha, antre as quaes ê huna que compos mossen Tomich, dizem que no anno de DCCXXXIII foi hum princepe alamano chamado Otger Golant, governador do ducado de Guiena, o qual por fazer algum tempo sua habitaçam em hum castello per nome Catholo, lhe chamâram Otger Golant Catholo, & que este desejando servir a Deos em guerra contra infieis, ajuntâra nove barones d'Alamanha, & con hum grosso exercito passando os montes Pyreneos fezera guerra os mouros que n'aquelle tempo tinham quasi toda Hespanha occupada, & os lançâra do condado de Palars, tomandolhe tambem o condado de Ribagorça, com as montanhas de Cerdania & Capcir. Nas quaes mandâra fazer algunas fortalezas, onde deixâra sua molher & filhos, & fora combater a villa d'Empurias, no cerco da qual felecêra. Por cuja morte os seus enlegêram outro capitam & se tornâram âs dictas montanhas, onde se fezeram fortes, te a vinda de Carolo magno, o qual vendo ó bom socidimento d'esta guerra determinâra de á proseguir, de maneira que conquistâra toda á mais terra d'esta provincia, & que achan-do os grandes feitos do dicto Otger Golant Catholo, querendo que sua fama nam ficasse sem galardam de seus trabalhos, mandâra qu'esta provincia se chamasse Catalunha em memoria do dicto Catholo²¹.

Però, en la seva obra, Gaspar Barreiros no només hi incloïa el relat de Pere Tomic, sinó que, amatent a les novetats historiogràfiques —el seu oncle i preceptor fou el cèlebre historiògraf Joao de Barros (1469-1570)—, compilava el relat d'un altre historiògraf del Principat, el de l'arxiver reial P. M. Carbonell (1434-1517), qui, el 1547, publicava les *Cròniques d'Espanya*²², en

què s'oposava de forma radical a la veracitat de l'entrada de Carlemany al Principat i als mites medievals recollits en les *Històries e conquestes*:

Mas esta opiniam ê communmente reprovada dos homens doctos, porque se nam acha em authores authenticos, como diz Carbonel author cathalano, que Carolo magno viesse á Catalunha, somente á entrada que fez em Hespanha, contra os mouros, pola parte de Navarra & de Bizcaya, onde pos cerco á Pamplona, & á saqueou [...]²³.

A continuació, el viatger portuguès donava compte del nou relat de l'arxiver reial:

Verdade ê quelle á conquistou mas foi per seus capitanes segundo os authores aprovados, porque tornandose a revellar os mouros que lhe pagavan tributo, & mandando hum exercito sobre Catalunha, Zato capitam dos mouros, que por elles tinha Barcellona, se deu á Carolomagno, & l'he entregou á cidade, con á qual despois se pacificou todo Catalunha, & ficou em poder dos reis de França. A este Zato socedeo Bernardo, que foi ó primeiro conde de Barcellona, em tempo d'el rei Luis filho de Carolo magno, de que faz mençam Blondo & Platina na vida de Eugenio Papa II com que concorda Carbonel catalano²⁴.

I, seguint P. M. Carbonell, negava la llegenda d'Otger Cataló:

Assi que a vinda de Otger Golant Catholo, con os nove barones de Alamanha ê avida por fabulosa, & por conseguinte tomar á terra de Catalunha ó nome d'elle por se nam achar scripto em authores aprovados, quen'aquelle tempo screvêram, como ê Aeginardo, & outros²⁵.

Malgrat la crítica de l'arxiver reial, Gaspar Barreiros descrivia la gran sala de la Llotja vinculant la figura de l'emperador franc amb l'origen carolingi del Principat. Un origen que interpretava com a inqüestionable, perquè, en definitiva, la crítica de l'arxiver reial a Pere Tomic no modificava el resultat final, fos d'una manera o d'una altra: amb la intervenció directa de Carlemany o no, l'origen del Principat se sustentava, en última instància, en la donació carolingia al comte de Barcelona. Per això el viatger portuguès fixava la seva atenció en aquest fet, veritable centre d'interès a partir del qual es legitimava el poder comtal.

A banda del seu valor com a testimoni de vista, el text de Gaspar Barreiros és d'un enorme inte-

rès, car mostra la manera com es llegien aquestes sèries icòniques. Per al viatger portuguès, el sentit de la galeria calia buscar-lo en la primera terracota, la figura de Carlemany, escultura que, situada com a cap de la sèrie, concentrava i atorgava l'origen carolingi de la galeria i a partir de la qual s'ordenava tot el conjunt de la sèrie icònica. Segons això, l'última terracota, la figura de Carles V, enfrontada a la de l'emperador franc, actuaria de colofó d'una successió temporal i lògica de sobirans catalans. Aquesta seqüència creada a partir de la primera escultura té la seva correspondència en les paraules que el cavaller Lúcio pronunciava en *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, de Cristòfol Despuig, quan suggereix «als procuradors i consell d'esta ciutat, que devien manar posar una bella figura de bulto [Ramon Berenguer IV], ben fabricada, en lo cap de la sala del consell, per tenir en memòria i a la vista de qui tan bé nos ha fet». La posició axial de la figura del comte honorava el conqueridor de Tortosa, de manera que, en el diàleg amb el valencià don Pedro, aquest li contestava que «seria una cosa molt ben feta, que Barcelona, figurats té tots los comtes que són estats senyors d'ella fins a l'emperador; bé poria, doncs, tenir Tortosa la figura de qui la tragué del poder dels sequaços de Mahoma»²⁶.

Sens dubte, el valencià don Pedro es referia a la galeria de la Llotja, perquè l'altra i única possibilitat era la galeria en alabastre dels comtes i dels comtes reis catalans que el rei Pere el Cerimoniós encarregà al Mestre Aloi per emplaçar al Saló del Tinell del Palau Reial Major de Barcelona, i aquesta, evidentment, no arribava fins a Carles V. En tot cas, es tracta d'un projecte similar al de la Llotja —fins i tot el Saló del Tinell té unes dimensions semblants (17 m x 33,5 m)—, però enigmàtic i del qual no conservem cap vestigi ni testimoni de vista, però que si, finalment, es va portar a cap, els cònsols de la Llotja pogueren prendre com a model. La galeria del Tinell està documentada entre 1340 i 1371 i les escultures s'havien de situar «sobre els permòdols o capitells en manera que per temps hi puscam fer les ymages e senyals dels reis passats d'Aragó e dels comtes de Barcelona»²⁷, encara que no sembla que, finalment, s'hi habilitessin els espais als capitells. Sabem que, arran de la investigació ordenada pel rei a l'arxiu reial per tal de confirmar la composició del catàleg, formaven la sèrie dinou estàtues: onze de comtes de Barcelona, abans de la unió amb Aragó, i vuit dels comtes reis que l'havien precedit, nombre que concorda amb el catàleg ja establert per les *Gesta comitum*. Madurell i Marimon suposà que pogueren col·locar-se set estàtues a cadascuna de les parets laterals, tres al mur del fons i dues a la porta d'accés, seguint un ordre en què deuria destacar la figura de Guifré el Pelós a la part central²⁸. Segons aquesta seqüència, la posició axial

del primer comte refermaria la idea de successió dinàstica del Casal de Barcelona, en consonància amb el plantejament dels grans projectes de la historiografia catalana medieval²⁹.

Una altra galeria, la sèrie icònica dels reis i reines de la Corona d'Aragó esculpida com a fris decoratiu en l'ampit de la galeria alta del pati de l'antic Reial Col·legi de Sant Jaume i Sant Maties de Tortosa, creat el 1544 per iniciativa de Carles V i del príncep regent Felip per a l'educació dels moriscos i acabat el 1564, també mostra la transcendència i el valor de l'origen. El catàleg de reis i reines comença a l'ala nord-est amb els bustos de Ramon Berenguer IV i Peronella, i arriba fins a Felip III i Margarida d'Àustria —seguint les inscripcions identificatives—, més una altra parella que no porta epigrafia, però que, continuant la iconografia de la sèrie, hem de suposar que es tracta de Felip IV i Marianna d'Àustria, a l'ala nord-oest. La galeria acaba significativament amb una làpida que elogia la figura del comte Ramon Berenguer IV, monarca que, com a cap de la galeria, dóna sentit a la sèrie en què es representen els reis de la Casa d'Àustria, en autèntics retrats, com a comtes de Barcelona i reis d'Aragó, successors dels comtes reis³⁰.

I encara una altra sèrie icònica de sobirans catalans torna a mostrar la importància de l'origen, la que, entre 1587-1588, el consistori de la Generalitat encarregà al pintor bolonyès Filippo Ariosto, destinada a decorar la sala de govern del regne, l'actual Saló Daurat del Palau de la institució a Barcelona. Els diputats elegiren l'humanista Francesc Calça (1521-1603), professor d'arts i filosofia a la Universitat de Barcelona des del 1545 i catedràtic de grec el 1557, perquè dirigís el treball del pintor italià. Calça pretenia iniciar la sèrie icònica amb «quatre reis moros», amb la intenció de subratllar el record de l'autoalliberament del Principat i contribuir a bastir la tesi pactista. Però el propòsit de Calça fou durament contestat pels membres de l'estament militar del Principat, que, encapçalats per Frederic Despalau (m. 1601?), interpretaren, per contra, que «més honra here de la nació catalana pendre lo horigen dels reys godos pus hauien dominada esta terra y tota la Espanya y nosaltres nos preshiau en habaxar dels perquè foren molt bons cristians y persones molt vallesroses». No ens podem estendre en el sentit de la controvèrsia entre Francesc Calça i Frederic Despalau, que ja hem comentat en uns altres treballs³¹. Ara voldríem subratllar la importància d'aquest episodi, il·lustració palmària de la transcendència de la primera figura amb la qual arrenquen aquestes galeries de monarques.

Però, en la interpretació carolíngia de l'origen a partir de l'escultura de Carlemany, Gaspar Barreiros no va tenir en compte la funció

de l'edifici que albergava la galeria. La Llotja representava el poder de la classe mercantil de la ciutat i l'orgull d'una institució formada pels privilegis reials, de manera que la vindicació de la història del Principat no entrava dins les funcions de la institució, si no era per honorar i recordar aquells monarques que havien atorgat privilegis als mercaders de la Llotja. Per això resulta significatiu que, vers el 1460 o poc després, Antonio Averlino, *Filarete*, en el *Trattato di architettura*, situés, a les parets de la duana de Sforzinda, el seu projecte imaginari de ciutat ideal: «tutti quelli che prima posono gabelle alle mercatantie e dazii e altre cose»³².

La citació del *Trattato di architettura* de Filarete justifica la iconografia dels monarques que van atorgar els privilegis gràcies als quals els mercaders de la Llotja exercien la seva activitat comercial, però no les escultures dels emperadors. A fi de trobar el sentit de llur presència, hem de tornar a la descripció de la galeria per evidenciar la veritable intenció que mogué els còsols de la Llotja a promoure la sèrie icònica. Recordem que Gaspar Barreiros destacava la posició enfrontada de Carlemany i de Carles V i, entre tots dos, situava «todos os condes de Barcellona e reis d'Aragam que foram senhores de Catalunha». Segons aquesta distribució, els emperadors ordenaven tot el conjunt i dotaven de sentit la galeria, que no rau en l'origen carolingi, ni en la mera successió dels monarques del Principat responsables dels privilegis dels mercaders, sinó en l'exaltació de la idea imperial a partir de les escultures dels emperadors que, significativament, obren i tanquen la galeria. Una idea que reforça la pròpia documentació de la sèrie icònica, atès que les terracotes de Carlemany i de Carles V es realitzaren conjuntament i, en un primer moment, de forma singular respecte a les altres escultures de la sèrie. Així, el 18 de març del 1533, els còsols de la Llotja abonaren a Pere Mates 26 lliures i 26 sous:

[...] en paga prorata de aquells LX ducats d'or a ell promesos donar per la fàbrica e construcció de dos personatges de terracuita, ço és hu de Carles Maynes e altre del senyor Carles emparador nostro vuy regnant, a obs de abillament de la Longe dels mercaders³³.

La singularitat de l'encàrrec de les terracotes de Carlemany i Carles V mostra la intenció dels mercaders de la Llotja, els quals, a través de la vindicació de les figures dels emperadors, aspiraven a tenir un paper important en el projecte imperial³⁴ de Carles V. Un projecte que s'iniciava durant la primera visita del rei a Barcelona, que es perllongà des de febrer de 1519 fins a gener de

1520. Entre els esdeveniments d'aquest període, cal destacar la mort del seu avi Maximilià d'Àustria —el 12 de gener del 1519— i la celebració d'uns funerals solemnes a la ciutat³⁵; l'arribada de la notícia de l'elecció imperial el 6 de juliol, i la celebració del XIX capítol de l'orde del Toisó d'Or al cor de la catedral³⁶. Durant un any i mentre Carles V sojornava a la ciutat, Barcelona es convertí en la capital de l'imperi, des de la qual, pocs dies després de l'elecció, el 12 de juliol de 1519, el gran canceller de l'emperador, Mercuriano Gattinara, dirigia un memorial a l'emperador en què el comparava amb Carlemany:

Sire: puis que Dieu le createur vous a donne ceste grace de vous eslever en dignite par dessus tous les roys et princes chrestiens en vous constituant le plus grand empereur et roy qui ayt este depuis la division de l'empire fete en la persone de Charlemagne vostre predecesseur, et vous dressant au droit chemin de la monarchie pour reduire l'universel monde soubz ung pasteur, c'est bien raison che [...]»³⁷.

L'analogia entre la figura de Carlemany i Carles V fou constant al llarg del segle XVI. No ens podem estendre a analitzar-la a fons³⁸, però voldríem subratllar l'utilització del parangó a la galeria de la Llotja per reivindicar el protagonisme dels mercaders en el projecte imperial, un projecte que revifava les esperances de retornar a les grans gestes medievals i l'esplendor comercial mediterrània. De fet, durant la segona estada a Barcelona, la ciutat va poder comprovar tota la magnificència del poder imperial, car, el 29 de juny de 1529, en acte públic solemne celebrat a la catedral, Carles V va signar amb el papat el pacte que significava la renúncia de Climent VII a la Lliga de Cognac, i va veure com el 27 de juliol partia l'estol que havia de portar Carles V a la coronació imperial de Bolonya³⁹. I això es produïa en una conjuntura —la dels anys immediatament anteriors i posteriors a les corts de 1528— que ha estat qualificada per Belenguer Cebrià com el «momento más edulcorado de las relaciones entre el emperador y el Principado»⁴⁰.

Però la galeria de monarques de la Llotja no és l'única iniciativa protagonitzada pels mercaders barcelonins lligada a la projecció imperial en el mateix moment històric. És el cas de la façana del gran edifici públic que, entre el 1535 i el 1537, els banquers i els mercaders catalans a Palerm habilitaren com a llotja. Malgrat que encara en resten llacunes per l'absoluta absència de documentació, un estudi recent⁴¹ ha plantejat una hipòtesi versemblant sobre la vicissitud històrica de l'edifici, esdevingut primer llotja dels mercaders catalans, després església —consagrada amb



Figura 3.
Vista actual de la façana de l'antiga església de Santa Eulalia dei Catalani (Palerm).

el nom de Chiesa de Santa Eulalia dei Catalani— i avui convertit en seu de l'Institut Cervantes (figura 3). La façana alberga l'emblema imperial de les columnes d'Hèrcules, entre les quals s'avantposa l'escut de la ciutat de Barcelona, així com quatre medallons amb bustos encerclats amb fullatge —«a la romana»—, que tradicionalment han estat identificats amb els comtes reis, a l'orde superior. S'ha assenyalat la possibilitat que la composició segueixi una construcció efímera que el 1535 s'erigí per homenatjar l'entrada de Carles V a la ciutat siciliana, amb la finalitat indubtable de lligar el destí dels mercaders catalans al projecte imperial de Carles V. En tot cas, la iconografia de la façana de l'edifici ens remet a una concepció semblant a la planejada a la galeria de monarques de la Llotja barcelonina, un paral·lisme que s'accentua encara més si tenim en compte que els còsols de Palerm eren elegits pels consellers de Barcelona⁴².

Les promocions dels mercaders catalans en les llotges respectives de Barcelona i Palerm mostren l'anhel pel projecte imperial, manifestacions d'un desig que, fins al primer terç del segle XVII, es formulà de diverses formes i, cal subratllar, de manera continuada. S'ha assenyalat que el seu punt culminant és la creació d'una historiografia neoimperialista⁴³ a la dècada de 1620, que no es pot entendre sense l'antecedent dels *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita. Publicada el 1562, l'obra de Zurita glorifica les gestes de

l'expansió catalana baixmedieval, de manera que preparà les bases d'un discurs que germinà abans de la dècada de 1620. És el cas de la *Història moral de Cathalunya*, del jesuïta reusenc Pere Gil (1550-1622), qui, a més de seguir el discurs de Zurita respecte a la història imperial dels comtes reis catalans —com és el cas dels episodis èpics de la conquesta d'Atenes i Neopàtria—, incorpora un romanisme imperial transcendent tot establint un paral·lisme entre la naturalesa del poder dels emperadors de l'antiga Roma sobre tots els regnes peninsulars i el poder de la monarquia⁴⁴. D'aquesta manera, l'obra de Pere Gil representa una altra versió del reclam imperial, un nou exemple que il·lustra el fet que la galeria de la Llotja forma part d'un conjunt d'iniciatives que, al llarg del segle XVI, es congriaren entorn d'aquesta idea.

El testimoni d'Antonio Lofrasso (1573)

Pocs anys després de la descripció de Gaspar Barreiros, el poeta sard Antonio Lofrasso⁴⁵ explica com és la Llotja:

[...] el otro palacio de mano izquierda se mostrava muy más rico y adornado de muchas ventanas y vidrieras historiadas. La delantera que mira al mar son todas las ventanas de triumphos antiguos y en la otra parte que

mira a la ciudad, la pared guarnecida de varios escudos reales tiene dos grandes puertas de rejas de hierro dentro del qual estaban quatro altos pilares de piedras que sustentian unas arcadas, y la cubierta de arriba muy labrada y dorada y alrededor de las paredes de dentro estaban relevadas muchas figuras de los reyes condes de Barcelona des del tiempo de Carlo Magno en memoria de los antepassados que el reyno o principado governaron⁴⁶.

Lofrasso descriu la gran sala gòtica amb les novetats dels nous vitralls i d'una sèrie d'escuts reials ubicats a la façana nord —a l'actual carrer de Consolat de Mar—. Heràldica que, a falta de més detalls i seguint Filarete, exaltaria els monarques que van atorgar privilegis als mercaders barcelonins i, alhora, també manifestaria la idea imperial. Així mateix, la descripció del poeta sard coincideix amb la del ciutadà gironí Jeroni Saconomina, el qual, el 1598, descriu la façana de la Llotja tot indicant l'abundància d'escuts: «[la Llotja] té moltes claus dauradas ab las armas reals, que estan molt ben fetas»⁴⁷. D'acord amb aquestes descripcions, l'interior i l'exterior de la gran sala formaven part del mateix projecte d'exaltació monàrquica i imperial, una idea que ja ha estat suggerida per Eulàlia Duran⁴⁸.

Amb tot, ni la descripció de Gaspar Barreiros ni la de Lofrasso indiquen la disposició de la galeria a la gran sala, és a dir, si aquesta es disposava al voltant de les parets dels costats més llargs o més curts. De la descripció del poeta sard, en podem deduir que l'entrada principal se situava a la façana nord —a l'actual carrer de Consolat de Mar—, on s'ubicaven els escuts heràldics. Així ho confirma la descripció del sarau que se celebrà el 12 de febrer de 1646 per festejar l'arribada de la virreina, comtessa de Harcourt⁴⁹. Recentment, Magda Bernaus i Gemma Caballé també han assenyalat que l'entrada principal es trobava a la façana nord, tot advertint que «encara que la distribució espacial [de la gran sala] reproduceix l'original, cal recordar que les arcades i columnes han estat al llarg dels segles reconstruïdes i restaurades, i que els murs de tancament corresponen a la reforma del segle XVIII dirigida per Joan Soler i Fanecca, i substitueixen i/o folren els gòtics»⁵⁰.

En principi, hauríem de suposar que la galeria es disposava segons aquesta entrada principal, però s'ha de tenir en compte que les múltiples funcions de l'edifici determinaven l'orientació espacial i no pas l'accés, de manera que, si bé podem parlar d'una entrada principal, aquesta no condicionava la zona de les celebracions. De fet, el *Catálogo monumental de Barcelona* situa l'entrada en un dels costats més curts, en concret, al del Pla del Palau, on ubica:

«una gran puerta, con arco de ojiva, que llegaba hasta cerca del techo, lo mismo que los grandes ventanales que la flanqueaban, correspondientes a los tramos laterales y de forma parecida; estos dos lados menores constituyeron hasta el siglo XVIII las fachadas principales de la sala»⁵¹.

Aquesta orientació espacial coincideix amb la ubicació del taulat que acollia les personalitats més importants dels saraus de la Llotja i que se situava a la façana del Pla del Palau, a partir del qual, en direcció a la façana oposada, es disposava la resta de taulats dels altres principals que assistien a les celebracions. La hipòtesi que plantegem respecte a l'emplaçament de la galeria a la gran sala concorda amb aquesta orientació. Així, interpretem que les escultures enfrontades dels emperadors se situarien als eixos axials de cada costat més curt: a la façana del Pla del Palau, la terracota de Carlemany, origen de la sèrie; a l'oposada, a la façana del Pati dels Tarongers, la figura de Carles V, i entre aquestes —«alrededor de las paredes de dentro»—, la resta de sobirans. D'aquesta manera, la galeria s'orientava cap al jardí concordant amb el conjunt d'iniciatives que, durant la primera meitat del segle XVI, tingueren com a objectiu central la reforma del Pati dels Tarongers, que, després d'aquestes empreses, es convertí en un autèntic *locus amoenus*⁵², on se celebrava el tradicional sarau institucional que la ciutat tributava als reis i a les reines que arribaven per primera vegada a Barcelona. És el cas de la celebració que «per servey de la emperatris, perquè era la primera vegada que era vinguda en Barcelona», el 27 de maig de 1533, tingué lloc a la Llotja amb l'assistència, a més de la reina, de l'emperador i del príncep Felip. Per la documentació de la galeria, sabem que, en el moment en què es va realitzar aquesta festa, les terracotes dels emperadors ja estaven emplaçades a la sala gran, però la comitiva reial no les pogué veure, perquè els còsols de la Llotja van ordenar cobrir-les amb estores d'espart, atès que encara no estaven policromades: «més dit dia, per comissió dels defenedors, doní 20 sous an Joan Jacomí, esparter, per les estores serviren lo dia del convit feren en Lotga al emperador y emperatris, per tapar los personatges nous dells emperadors, per no ésser encara pintats»⁵³.

Per aquesta raó, el testimoni més valuós que recorda aquest sarau —un memorial anònim conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona— no descriu la nova decoració amb les escultures dels emperadors; en canvi, sí que ressenya la disposició dels assistents i la decoració de la gran sala:

Estava la lotge molt bé empaliada per les parets, y en terra, y los pilars. Avia un catafal molt ample al cap de la lotge, tot empaliat, hon estaven consellers y molt nobles, y més



Figura 4.
Crónica de España (Saragossa, Pablo Hurus, 1493), de Diego de Valera.

alt un petit catafal ahont estava lo emparador, emperatriu y príncep, ab coxins, cadires ab spalleres y sobre cel de brocat, y baix en terra estava tot cubert de drap de peus ahont estaven totas las damas de la emperatriu, y entorn dels pilars havie unes baranes de fusta perquè la gent no se acostàs a las ditas damas, e los ministrills y sors estaven en un catafal sobre lo portal que entra de lotga al ort⁵⁴.

Després de la descripció de la Llotja, el memorial dóna compte del ball i de l'acostumada col·lació en la qual s'exhibiren banderes «ab lo senyal del emperador y de la ciutat». En acabat, l'emperador, l'emperadriu i el príncep marxaren de la sala sortint per la porta que donava accés al Pati dels Tarongers, façana on hem d'ubicar la terracota de Carles V⁵⁵.

La descripció de Rafael Cervera (1633)

El ciutadà honrat de Barcelona Rafael Cervera (m. 1633-1638) és el responsable de l'última descripció coneguda de la galeria de la Llotja inclosa en els *Discursos històrics de la fundació y nombre de la insigne ciutat de Barcelona*⁵⁶, en dos volums acabats el 1633, però compostos segurament al llarg de la dècada de 1620:

La lonja es una sala baxa muy grande y capax, con quatro columnas y seys arcos que sustentan el techo de madera dorada. Rodéanla por tres partes vidrieras de labores curiosas: entre otras se ven las figuras de medio relieve de los Condes de Barcelona y Reyes desde Carlomagno hasta Carlos Quinto, que están en los remates sentados en sus sillas. Tiene grandes magazemes y assientos donde cobra la Ciudad sus imposiciones. Un jardín de naranjos, grande, con fuente; un pórtico adornado de columnas de mármol; encima del aposento, con sus ventanas altas y baxas que miran á la mar, muy adornadas de escultura, donde se juntan los hombres de negocios y su consulado de mar; á otro lado del jardín, en capilla, labradas las paredes y bóvedas de piedra curiosamente⁵⁷.

La descripció de Rafael Cervera especifica que les terracotes s'ubicaven al voltant de la gran sala formant un fris decoratiu que se situava a la part alta de les parets, entre l'extrem superior dels murs i l'embigat de fusta del sostre —«están en los remates»—. A més, assenyala que cadascun dels sobirans es disposaven al seu tron —«sentados en sus sillas»—. Per la documentació de la galeria, sabem que les espases i els ceptres de les imatges es pintaren, de manera que aquestes figuraven amb tots els atributs de poder carac-



Figura 5. De primis Aragoniae regibus (Saragossa, Jorge Coci, 1509), de Luci Marineo.



Figura 6. Portada de la Suma de fueros de las ciudades de Santa María de Albarrazin y de Teruel (València, Jorge Costilla, 1531).

terístics de la representació dels sobirans: tron reial, espasa, ceptre o globus i corona⁵⁸. Atributs ineludibles en la representació dels monarques i que es devien respectar com si es tractés de la persona, així com l'heràldica i el nom de cadascun dels reis. De fet, Gaspar Barreiros veïe la galeria amb el nom identificador de cada monarca i, a més, confirmava que les terracotes figuraven daurades, un fet que corrobora la documentació de la galeria, atès que el 7 d'agost de 1534 els cònsols compraren tres-mil pans d'or per daurar les figures de la galeria, tasca que executaren Nicolau Sans i el també pintor Joan Aragonès, els quals reberen vint lliures a compte del daurat i la policromia de les imatges⁵⁹.

Amb la representació dels atributs i la dauradura de les terracotes, el conjunt recorda la descripció que Joanot Martorell va incorporar al *Tirant lo Blanc* d'una galeria dels reis cristians ubicada al Palau Imperial de Constantinoble:

La sobirana coberta era tota d'or e d'atzur, e entorn de la coberta eren les imatges, totes d'or, de tots los reis de cristians, cascú ab sa bella corona al cap e en la mà lo ceptre, e dejús los peus de cascun rei havia un permò-

dol en lo qual havia un escut en què estaven figurades les armes del rei, e lo seu nom en lletres llatines se manifestava⁶⁰.

Hem de pensar que, com la galeria dels reis cristians, la identificació dels monarques catalans de la Llotja no es produïa per la individualitat del retrat, sinó pels signes de poder, l'heràldica i els cartells identificadors. La llunyania de l'espectador respecte a la galeria afavoria el modelatge d'un monarca tipus o d'un repertori molt limitat de tipologies que es repetia i que es distingia per la presència d'alguns trets individualitzats dels sobirans. Un tipus de representació que ja es coneixia a la Corona d'Aragó a través dels gravats xilogràfics de les edicions d'obres històriques que incorporaven les imatges dels reis d'Aragó i que, sens dubte, per a Pere Mata o Mates podia ser de gran utilitat a l'hora resoldre el seu contracte. En aquestes edicions, s'hi representava una branca genealògica a la part esquerra del full interrompuda per les efigies dels monarques, de mig cos, sobre tacs xilogràfics. En textos de cròniques i furs, i/o formant part de la portada de les edicions, un mateix tac servia per representar diferents comtes. Apareix per primera vegada en la impressió de la *Crònica de España*



Figura 7. *Compendio de crónicas de reyes del Antiguo Testamento, gentiles, cónsules y emperadores romanos, reyes godos y de los reinos de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal*. Entre 1401 y 1500? Manuscrit 7415 de la BNE conegut com a *Semblanza de reyes* (Biblioteca Digital Hispánica).

(Saragossa, Pablo Hurus, 1493), de Diego de Valera (figura 4). Poc després, l'impressor alemany —hereu de la impremta d'Hurus— Jorge Coci utilitzà els mateixos tacs xilogràfics en l'edició de l'obra de Luci Marineo *De primis Aragoniae regibus* (Saragossa, 1509) (figura 5). A partir d'aquesta impressió, se succeïren les edicions que reaprofitaren els tacs xilogràfics d'Hurus, com ara Juan Joffre, qui, el 1524, publicà a València, aquesta vegada en castellà, l'obra de Luci Marineo *Cronica D'Aragon*; o l'impressor Jorge Costilla, qui, el 1531 i a càrrec de Juan Pastor, publicà

la *Suma de fueros de las ciudades de santa María de Albarrazín y de Teruel* (figura 6). Aquestes edicions es perllongaren al llarg de tot el segle XVI, utilitzant nous tacs xilogràfics que no representen cap canvi substancial en la tipologia⁶¹. Es tractava, doncs, d'uns models que, en el moment de reproduir-los, no representaven cap dificultat especial i que eren a l'abast d'un artesà com Pere Mata o Mates, conegut terrisser que intervingué en la decoració del Palau de la Generalitat⁶².

Amb tot, no podem descartar que les escultures de Carlemany i de Carles V, a causa de la seva ubicació preferent, figuressin amb unes dimensions més grans respecte a les de la resta de monarques. D'altra banda, també és possible que els monarques, a més d'estar representats al seu tron i amb els atributs de poder i l'heràldica amb el nom de cadascun, estiguessin emmarcats en un arcosoli, signe de dignitat. Així acostumaven a figurar a les sèries dinàstiques d'època medieval, com és el cas de les miniatures contingudes en el manuscrit 7415 de la Biblioteca Nacional —conegut amb el nom de *Semblanza de reyes*—, on, entre d'altres, trobem reis d'Aragó (figura 7), i a les galeries més modernes, com ara la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia o la del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, exemples encara vius d'aquesta mena de representacions⁶³.

Els cònsols de la Llotja pagaren a Pere Mata o Mates seixanta ducats d'or que mostren la pretensió del projecte en comparació amb els trenta-dos ducats d'or que, el 1531, l'escultor Martí Díez de Liatzasolo va cobrar per la talla d'un retaule destinat a l'ornament de la capella de la Llotja⁶⁴. L'estudi de la història artística de Catalunya del segle XVI mostra la moderada ambició dels promotors que encarregaven empreses artístiques amb una escassa aspiració sumptuària i pressupostària. Ni tan sols els grans ajuntaments com el de Barcelona i Perpinyà o la institució pública més important, la Generalitat, no dedicaren grans dispendis a les seves necessitats funcionals i representatives —excepte en el cas d'aquesta última, quan, al darrer quart del segle, s'amplià el Palau de la institució. És per això que cal ponderar la singularitat de la galeria de monarques catalans de la Llotja, un episodi que, contextualitzat, guanya en importància dins el panorama polític, cultural i artístic del segle XVI.

1. Josep M. MADURELL I MARI-MON (1943), «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I-3, Barcelona, p. 41, n. 67.
2. Santi TORRAS I TILLÓ (2001), *Mare Aureum: Artistes i artesans de la Llotja de Mar de Barcelona a l'època del Renaixement*, Barcelona, Museu Marítim de Barcelona.
3. Per a l'estudi arqueològic, vegeu Magda BERNAUS I VIDAL i Gemma CABALLÉ I CRIVILLÉS (2003), «Estudi historicoarqueològic del Saló de Contractacions i el pòrtic de la plaça Palau de la Llotja de Mar de Barcelona», *II Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya*, Barcelona, I, p. 350-357. Sobre l'edifici medieval, vegeu Magda BERNAUS (2003), «La llotja de Barcelona», *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III: Dels palaus a les masies*, Barcelona, p. 213-217. Per a l'evolució arquitectònica de l'edifici, vegeu Magda BERNAUS i Gemma CABALLÉ (2003), «De llotja de mercaders a caserna militar: La Llotja de Barcelona a l'època moderna», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 23, p. 781. Sobre la sèrie de vitralls, vegeu Carme DOMÍNGUEZ RODÉS i Sílvia CAÑELLAS MARTÍNEZ (2001), «La Casa Llotja de Mar de Barcelona: Revisió del seu procés constructiu a través de la documentació (segles XIV-XVI)», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIX, p. 67-83.
4. Rodolfo GALDEANO CARRETERO (2003), «La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588): Art, pactisme i historiografia», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 7, p. 51-70; ÍDEM (2006), «Historiografia i iconografia: La sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588)», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 25, p. 375-409; ÍDEM (2010), «La galeria de retrats del comtes-reis: Una lectura historiogràfica», *L'Avenç*, núm. 355, p. 30-39.
5. Per a una visió global de les galeries icòniques durant aquest període, vegeu Elías TORMO Y MONZÓ (1917), *Las viejas series icónicas*, Madrid; M. Pierre CIVIL (1990), «Culture et histoire: Galeries de portraits et "hommes illustres" dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVII^e siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. XXVI (2), p. 5-32, i Miguel FALOMIR FAUS (2000), «Imágenes y textos para una monarquía compleja», *El linaje del Emperador* [catàleg de l'exposició.], p. 61-78.
6. No només serví com a lloc de celebracions, sinó que, amb el temps, també fou utilitzada com a pallol del blat, magatzem d'útils bèl·lics i, durant el segle XVIII, adquirí funcions de caserna militar.
7. Joaquim GARRIGA I RIERA, *Història de l'Art Català, volum IV: L'època del Renaixement s. XVI*, Barcelona, Edicions 62, p. 92.
8. Josep M. MADURELL I MARI-MON (1943), «Pedro Nunyes...», op. cit., p. 32; Sílvia CAÑELLAS i Carme DOMÍNGUEZ (2001), «La Casa Llotja...», op. cit., p. 67-83; ÍDEM (2003), «Bartolomé Bermejo i el vitrall», *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 63-68, i Santi TORRAS I TILLÓ (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 138-158.
9. Gaspar BARREIROS (1561), *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho quefez Gaspar Barreiros ó anno MDXXXXV j... de Badajoz... á... Milam* (Coimbra, Juan Álvarez, f. 127v.-128). Traducció al castellà de José GARCÍA MERCADAL (1999), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, vol. II, p. 205: «Dentro de este muro hay una gran plaza cuadrada, con unas muy honradas casas de una parte y otras de la otra, que sirven de Lonja, de registro y de otros negocios públicos. Una de ellas es de tres naves, con el techo muy alto, de artesonado dorado, con un fresco jardín, y en él una fuente de agua muy buena. De una parte tiene una imagen de bulto, dorada, del emperador Carlomagno, en reconocimiento del beneficio que hizo a esta provincia de Cataluña, porque, como atrás dije, la conquistó y venció de los moros, y el rey Luis la apartó de la corona de Francia y la dio de juro a los condes Barcelona. Enfrente de esta imagen hay otra de Carlos V, y entre ellas están las imágenes de todos los condes de Barcelona y reyes de Aragón que fueron señores de Cataluña, en bulto, doradas, con letras que dicen los nombres de cada uno».
10. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 145.
11. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 292.
12. Vegeu Joaquim GARRIGA I RIERA (2006), «Entorn de l'escultura barroca i el seu context», *Alba Daurada: L'art del retaule a Catalunya*, Museu d'Art de Girona [catàleg de l'exposició], edició a càrrec de Joan Bosch Ballbona, p. 17-26.
13. Per a un panorama de la historiografia catalana d'aquesta època, vegeu Eulàlia DURAN (2003), «Historiografia humanística», *Diccionari d'Historiografia Catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 662-664; ÍDEM (2004), «Historiografia dels temps de l'Humanisme», *Història de la historiografia catalana: Jornades Científiques de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, IEC, p. 77-92; ÍDEM (1981), «Introducció», *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, Barcelona, Curial; ÍDEM (2001), «Patriotisme i historiografia humanística», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, núm. 19, p. 43-58; Agustí ALCOBERRO (1997), «Introducció», *Cròniques d'Espanya*, Barcelona, Barcino, 2 vol., p. 5-170; Agustí ALCOBERRO, Xavier PEDRALS, Manel RIU i Eulàlia DURAN (1992), «Pere Tomic: Historiografia i política a la Catalunya del segle XV», *L'Avenç*, núm. 165, p. 17-53; Jordi CORTADELLA (1992), *La història antiga en la historiografia catalana*, Bellaterra, UAB [tesi doctoral sota la direcció del doctor Alberto Prieto]; Miquel COLL I ALENTORN (1949), «La llegenda d'Otger Cataló i els Nou Barons», *Estudis Romànics*, I, p. 1-47; ÍDEM (1990) *Guifré el Pelós en la historiografia i en la llegenda*, Barcelona, IEC, i P. FREEDMAN (1988), «Cowardice, Heroism and the Legendary Origins of Catalonia», *Past and Present*, núm. 121, p. 3-28.
14. Vegeu Amadeo SERRA DESFILIS (2002-2003), «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus*, núm. 6, p. 57-74.
15. Per a les iniciatives genealògiques de Pere el Cerimoniós, vegeu Josep BRACONS I CLAPÉS (1989), «Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus: l'escultura al servei de Pere el Cerimoniós», *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, CSIC, p. 209-243; Frederic-Pau VERRIÉ (1989), «La política artística de Pere el Cerimoniós», *Pere el Cerimoniós i la seva època*, Barcelona, p. 177-192, i Ernest BELENGUER CEBRIÀ (2015), *Vida i regnat de Pere el Cerimoniós (1319-1387)*, Lleida, Pagès Editor.

16. Vegeu Miquel COLL I ALENTORN (1991), «Les genealogies en la nostra historiografia», *Obres I. Historiografia*, Barcelona, p. 300-303.
17. En tots els recomptes, hi manca el fratricida Berenguer Ramon II.
18. Barton SHOLOD (1966), *Charlemagne in Spain: The Cultural Legacy of Roncesvalles*, Ginebra; Miquel COLL I ALENTORN (1993), «La llegenda de Carlemany a Catalunya», *Llegendari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 153-172; Joan MOLINA FIGUERAS (2004), «Arnau de Montrodon y la catedral de San Carlomagno: Sobre la imagen y el culto al emperador carolingio en Gerona», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 34, p. 417-456, i Anna CORTADELLAS I VALLÈS (2001), *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
19. Per una edició moderna d'aquesta obra, vegeu Pere TOMIC (2009), *Històries e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya*, introducció, transcripció, notes i índex a cura de Joan Iborra, Catarroja-Barcelona, Afers.
20. Miquel COLL I ALENTORN (1947-1948), «La llegenda d'Otger Cataló i els Nou Barons», *Estudis Romànics*, núm. I, p. 1-47.
21. Traducció al castellà de José GARCÍA MERCADAL (1999), *Viajes de extranjeros...*, op. cit., p. 184: «Algunas crónicas de Cataluña, entre las cuales hay una que compuso mosén Tomich, dicen que en el año 733 hubo un príncipe alemán llamado Otger Golant, gobernador del ducado de Guyena, el cual, por hacer algún tiempo su habitación en un castillo que tenía el nombre de Catolo, le llamaron Otger Golant Catolo, y que éste, deseando servir a Dios en la guerra contra los infieles, reunió nueve barones de Alemania, y con un grueso ejército, pasando los montes Pirineos, hizo la guerra a los moros, que en aquel tiempo tenían casi toda España ocupada, y los arrojó del condado de Pallars, tomándoles también el condado de Ribagorza, con las montañas de Cerdeña y Capcir, en las cuales mandó hacer algunas fortalezas, donde dejó a su mujer y a sus hijos, y se fue a combatir la villa de Ampurias, en el cerco de la cual falleció. Por cuya muerte los suyos eligieron otro capitán, y se volvieron a las dichas montañas, donde se hicieron fuertes, hasta la venida de Carlomagno, viendo el cual el buen suceso de esta guerra determinó el proseguirla, de manera que conquistaron toda la demás tierra de esta provincia, y que hallando las grandes hazañas del dicho Otger Golant Catolo, queriendo que su fama no quedase sin galardón de sus trabajos, mandó que esta provincia se llamase Cataluña, en memoria del dicho Catolo».
22. Per a una edició moderna, vegeu Pere Miquel CARBONELL (1997), *Cròniques d'Espanya*, edició a cura d'Agustí Alcoberro, Barcelona, Barcino, 2 vol.
23. Traducció al castellà de José GARCÍA MERCADAL (1999), *Viajes de extranjeros...*, op. cit., p. 184: «Mas esta opinión es comúnmente reprobada de los hombres doctos, porque no se halla en autores auténticos, como dice el autor catalán Carbonel, el que Carlomagno viniere a Cataluña, solamente la entrada que hizo en España, contra los moros, por la parte de Navarra y de Vizcaya, donde puso cerco a Pamplona, y la saqueó [...]».
24. Traducció al castellà de José GARCÍA MERCADAL (1999), *Viajes de extranjeros...*, op. cit., p. 185: «Verdad es que la conquistó, pero fue por sus capitanes, según los autores aprobados, porque volviéndose a rebelar los moros que le pagaban tributo, y mandando un ejército sobre Cataluña, Zato, capitán de los moros, que por ellos tenía Barcelona, se dio a Carlomagno, y le entregó la ciudad, con lo cual después se pacificó todo Cataluña, y quedó en poder de los reyes de Francia. A este Zato sucedió Bernardo, que fue el primer conde de Barcelona, en tiempo del rey Luis hijo de Carlomagno, de quien hacen mención Blondo y Platina en la vida del papa Eugenio II, con lo que concurda el catalán Carbonel».
25. Traducció al castellà de José GARCÍA MERCADAL (1999), *Viajes de extranjeros...*, op. cit., p. 185: «Así que la venida de Otger Golant Catolo, con los nueve barones de Alemania, es tenida por fabulosa, y por consiguiente tomar la tierra de Cataluña el nombre de ella, por no hallarse escrito en autores aprobados, que en aquel tiempo escribieran, como es Eginardo y otros».
26. Cristòfol DESPUIG (1996), *Los col-loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, a cura de Joan Tres, Barcelona, Curial, p. 98-99.
27. J. M. MADURELL I MARIMÓN (1936), «El Palau Reial Major de Barcelona: Recull de notes històriques», *Analecta Sacra Tarraconensis*, núm. XII, p. 505.
28. Per a la hipòtesi de Madurell, vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN (1937-1940), «El Palacio Real Mayor de Barcelona: Nuevas notas para su historia», *Analecta Sacra Tarraconensis*, núm. XIII, p. 93, n. 26. Per a la documentació de la galeria, vegeu Antoni RUBIÓ I LLUCH (1908), *Documents per l'Història de la Cultura Catalana mig-èval*, Barcelona, IEC, vol. 1, p. 124-125 i 153-154, i J.M. MADURELL I MARIMÓN (1936), «El Palau reial...», op. cit., p. 491-518. Per a les iniciatives artístiques entorn de la memòria dinàstica del Saló del Tinell del Palau Reial Major de Barcelona, vegeu Joan MOLINA FIGUERAS (2013), «La memoria visual de una dinastía: Pedro IV el Ceremonioso y la retórica de las imágenes en la Corona de Aragón (1336-1387)», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, número especial (II), p. 219-241.
29. Per a aquesta qüestió, vegeu Stefano Maria CINGOLANI (2007), *La memòria dels reis: Les quatre grans cròniques i la historiografia catalana, des del segle X fins al XIV*, Barcelona, Base; Miquel COLL I ALENTORN (1991), *Historiografia* (Obres I), Barcelona, Curial; Albert HAUF I VALLS (1986), «Més sobre la intencionalitat dels textos historiogràfics catalans medievals», *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford, The Dolphin Books, p. 47-61, i ÍDEM (2004), «Les cròniques catalanes medievals. Notes entorn a la seva intencionalitat», *Història de la historiografia catalana: Jornades Científiques de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, IEC, p. 39-76.
30. Per a una síntesi de conjunt del Reial Col·legi, vegeu Joaquim GARRIGA I RIERA (2003), «La arquitectura del Principado de Cataluña en la época de Felipe II», *Filippo II e il Mediterraneo*, Roma, Editori Laterza, p. 407-448. Per a una descripció detallada del pati, vegeu J. MASIP (23/2/1968), «Notes per a la Història: Els Reials Col·legis», *La Voz del Bajo Ebro*, núm. 547, p. 12; Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ (1978), *Arte y humanismo*, Madrid, p. 178-180; ALTARRIBA, BALUJA I CURTO (1996), *Els Reials Col·legis de Tortosa*, Tortosa, Columna-Tresmall, i Josefina ARRIBAS VINUESA (2000), «Aportaciones documentales als Reials Col·legis de Tortosa», *Quaderns de Recerca*, núm. 4, p. 53-76. Per a una lectura de la intenció historiogràfica d'aquesta galeria,

- vegeu Rodolfo GALDEANO CARRETERO (2006), «Historiografía i iconografía...», op. cit., p. 396-398.
31. Rodolfo GALDEANO CARRETERO (2003), «La sèrie iconogràfica...», op. cit.; ÍDEM (2006), «Historiografía i iconografía...», op. cit.; ÍDEM (2010), «La galeria de retrats...», op. cit.
32. Antonio Averlino FILARETE (1972), *Trattato di Architettura*, a càrrec d'Anna Maria Finoli i Liliana Grassi, Milà, Il Polifilo, p. 286.
33. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureumm...*, op. cit., p. 143-144.
34. Sobre la qüestió imperial i l'impacte que va exercir a Catalunya durant aquest període, vegeu Joan Pau RUBIÉS i MIRABET (1999), «La qüestió imperial en el pensament polític de la Catalunya moderna: Història d'una absència», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, núm. 17, p. 207-235.
35. *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, edició a càrrec d'A. Duran i Sanpere i Josep Sanabre, vol. I, 1424-1546, Barcelona, Institució Patxot, 1930, p. 405.
36. Joan AINAUD (1949), *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, Guió d'Or, i Joaquim GARRIGA i RIERA (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítol de la orden del Toisón de Oro», *Congreso Internacional: De la unión de coronas al Imperio de Carlos V. Barcelona, 21-25 de febrero de 2000*, coordinat per Ernest Belenguier Cebrià, Madrid, p. 121-180.
37. Carlo BORNATE (1915), «Historia vite et gestorum per dominum magnum cancellarium (Mercurino Arborio di Gattinara), con note, aggiunte e documenti», *Miscellanea di Storia Italiana*, vol. XVII (48), p. 233-568.
38. Per a alguns exemples d'aquesta analogia, vegeu Giuseppe GALASSO (2011), *Carlos V y la España Imperial: Estudios y ensayos*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica; Roberto BIZZOCHI (1995), *Genealogie impossibile: Scritti di storia nell'Europa Moderna*, Bolonya, Il Mulino; Lara VILÀ i TOMÀS (2001), *Èpica e imperio: Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, UAB, tesi doctoral inèdita dirigida per María José Vega Ramos, i Juan Christóval CALVETE DE ESTRELLA (2001), *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe*, Cuenca, Paloma, Sociedad Estatal para la Conmemora-
- ción de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
39. Prudencio de SANDOVAL (1955-1956), *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, edició i estudi preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, cap. XXI.
40. Ernest BELENGUER CEBRIÀ (1998), «La Monarquía Hispánica desde la perspectiva de Cataluña», *Idea de España en la Edad Moderna*, València, Real Sociedad Económica de Amigos del País, p. 97.
41. Marco Rosario NOBILE i Fulvia SCADUTO (2005-2006), «Architettura e magnificenza nella Palermo del primo Cinquecento: Il prospetto denominato di Santa Eulalia dei Catalani», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, núm. 18-19, p. 13-32.
42. Pedro VOLTES BOU (1964), «Repertorio de documentos referentes a los cónsules de ultramar y al Consulado de Mar, conservados en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona», *Documentos y Estudios*, vol. XIII, Barcelona, p. 79.
43. Antoni SIMON i Jesús VILLANUEVA (1997), «El cercle erudit i històric barcelonès dels anys vint i trenta del sis-cents i la Revolució de 1640», *Revista de Catalunya*, 122, p. 40-53; Jesús VILLANUEVA (2003), «Els historiadors de la dècada de 1620 i el record de Barcelona com a capital imperial», *Quaderns d'Història*, núm. 9, p. 161-174, i Daniel GENÍS MAS (2013), «Rafael Cervera (1563/54-1633): Entre la monarquia hispànica i les institucions catalanes», *Manuscrits*, núm. 31, p. 91-114.
44. Rodolfo GALDEANO CARRETERO (2013), *La Història moral de Catalunya de Pere Gil (1550-1622) i la historiografia catalana de l'època moderna*, Girona, Universitat de Girona, tesi doctoral, director i tutor Xavier Torres Sans, codirector Joaquim Garriga i Riera.
45. Sobre aquest personatge, vegeu Eulàlia DURAN (1997), «El silenci eloqüent: Barcelona en la novel·la *Los diez libros de fortuna d'amor* d'Antonio Lofrasso (1573)», *Llengua & Literatura*, núm. 8, p. 77-100; Maria A. ROCA MUSONS (1992), *Antonio Lo Frasso militar de l'Alguer*, Càller, Consiglio nazionale delle ricerche, Instituto sui rapporti italo-iberici, i Carlo DELFINO (1997-1998), «La città di Barcellona: Spazio bucolico-
- cortese nel romanzo di Antonio de Lo Frasso *los Diez libros d'amor*», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. XLI, p. 29-56.
46. Antonio LO FRASSO (1573), *Los diez libros de Fortuna de Amor*, Barcelona, Pedro Malo, p. 231.
47. Antoni SIMON i TARRÉS (1991), *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del cinc-cents*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, p. 235.
48. Eulàlia DURAN (1997), «El silenci eloqüent...», op. cit., p. 88.
49. *Manual de novells ardis vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. catorzè, (1644-1649), Barcelona, 1913, p. 158-161: «fou la entrada de la manera següent ço es que per la porta principal ahont se entraua en dita sala entraren una quadrilla [...] E altra quadrilla de dames donselles y cauallers casats entra en dita sala per uns portals al costat del docer de sa alteza qui trahuen a la plasa de llotja ço es les dames per la part dreta de dit docer y los cauallers per la part esquerra anants tots vestits de la matexa manera».
50. Magda BERNAUS i Gemma CABALLÉ, «Estudi historicoarqueològic...», op. cit., p. 350.
51. Joan AINAUD, Josep GUDIOL i Frederic Pau VERRÍ (1947), *Catálogo monumental de España: La ciudad de Barcelona*, Madrid, p. 285.
52. Un lloc de celebració que el cavaller barceloní Frederic Despalau descrivia quan, el 1599, en honor de la primera arribada de la reina Margarida d'Àustria a Barcelona, se celebrà el tradicional sarau d'homenatge: «Pocs dies après la ciutat féu [a] la Lonya un serau; y avie més de 150 senyores adressedes que no'ls aportaven aventaye les de València en gales ni ab ben dansar. Donaren el consellés una *marienda* als Teronyés, que lo rey y reyna se asagueren i'n menyaren; y les dames de Palàcio ab les de la terra davant Ses Magestats feren lo matex, lo que no's féu en València, que la menyaren los de la guarda y altres» (cfr. Antoni SIMON TARRÉS (1991), *Cavallers i ciutadans...*, op. cit., p. 172), i que Jeroni Saconomina també recordava: «Y a 13 li féran la darrera festa, que fou un sarau en Llotja de damas que fou cosa de veura. Dona Violant de Cardona, muller del governador, rassabia las damas y agué-y molt

bon baranar de confitures» (cfr., idem, p. 244).

53. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 144, n. 208. Pocs mesos després, el pintor Nicolau Sans, que també exercia el càrrec de veguer de la Llotja, cobrà pels treballs de pintura que havia dut a terme en aquests relleus, pagament que se li feia conjuntament amb part dels treballs d'ornamentació que havia realitzat amb motiu de la visita de Carles V: «Primo per vuyt banderes de paper pintades ab les armes del emparador, a raó xx sous pessa, VIII lliures. Més per empaparar y engrutar sobre los gorniments de fusta, II lliures, VIII sous. Més per huna bandera que-s cremà y torní a pintar, II lliures. Més per deurar la nau tres vegades y per deurar banderes, y encarnar y argentar los hòmens, VIII lliures, XII sous» (cfr. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 144, n. 209). Els treballs en la confecció de les terracotes dels emperadors acabaren abans del 6 d'abril de l'any 1534, perquè, en aquesta data, el Consell de la Llotja determinà: «que attento que los emperadors són ja fets y posats, y no resten sino pintar y deurar, que los dits emperadors sien pintats y deurats» (cfr., Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 232).

54. AHCB. Consolat de Mar: 1C. XXII-1/1-17.7.

55. La descripció continua i detalla la partida del seguici reial: «y feta dita colletió fou hora baxa, ensengueren moltes antorxes que penjaven per unes trapes o forats que y ha al sostro de lotge y dits senyors se'n anaven ab infinitat de antorxes per lo portal del ort; las damas calcaven primer, après lo emparador, après lo príncep, après la emperatriu, ab una acanea blanca al portal del ort de part de fors e les damas havien cavalcat dins lort havia y gran moltitud de antorxes del emperador y de la ciutat que fou molt bella vista. La font de lotge era molt bé ataviada de noves axetas fetas molt modernes y dauradas al cap damunt una nau daurada molt bella, la qual bensava vi blanc ab gran abundància com si fos aygua» (cfr., AHCB. Consolat de Mar: 1C. XXII-1/1-17.7).

56. El manuscrit de Rafael Cervera es conserva a la Biblioteca Nacional de París amb el títol *Discursos históricos de la fundación y nombre de*

la ynsigne Ciudad de Barcelona; de sus iglesias, templos y lugares pios; de los tribunales de los reyes y otros que residen en ella como superiores en el Principado de Cataluña, Condados de Rosellón y Cerdania; de los más notables hechos y empresas de sus Condes, Reyes y Señores con asistencia de sus Ciudadanos y naturales. Dispuestos por anales... (catàleg de Morel Fatio, núm. 397-398). A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB, ms. B- 111/113), s'hi pot consultar una còpia manuscrita responsabilitat de Duran i Sanpere.

57. Citat per Salvador SANPERE Y MIQUEL (1902), *Fin de la nació catalana*, Barcelona, L'Avenç, p. 639. Sanpere y Miquel recull la font directament de l'original de París (la citació es pot consultar al foli 32 del manuscrit de la BNP). La còpia manuscrita de Duran i Sempere que es conserva a l'AHCB presenta molts dubtes d'interpretació, tant és així que l'historiador Rafael Tasis parafrasejà erròniament la còpia, de manera que situà la galeria de monarques en unes «vidrieres treballades, amb les figures de mig relleu dels comtes de Barcelona i els reis d'Aragó, des de Carlemany fins a Carles V, i aquests són als angles, asseguts als trons» (cfr. Rafael TESIS (1961), *Barcelona: Imatge i història d'una ciutat*, Barcelona, p. 193).

58. Per als atributs reials, vegeu Carmen MORTE GARCÍA (2006), «La representació del rey en la Corona de Aragón», *La Corona de Aragón: El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*, Madrid, Lunwerg Editores, p. 54-93; ÍDEM (2014-2015), «Enseñas, blasones, emblemas, divisas y motes en las series icónicas reales», *Emblemata*, núm. 20-21, p. 351-377, i Marta SERRANO COLL (2011), «Los signos del poder: "Regalias" como complemento a los emblemas de uso inmediato», *Emblemata*, núm. 17, p. 129-154.

59. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 145.

60. Joanot MARTORELL (1993), *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions 62, cap. CXIX, a cura de Martí de Riquer.

61. Aquests nous tacs xilogràfics s'utilitzaren en l'edició dels *Actos de Cortes del reino de Aragón* (Saragossa, Pedro Bermuz, 1554),

en els *Fueros y Observancias de las costumbres escriptas del reyno de Aragon* (Saragossa, Gabriel de Híjar, 1576) i en l'obra de Jerónimo Zurita, *Los cinco libros primeros de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragon* (Saragossa, Coci, 1562). En una nova versió, més propera al tipus de representació cortesana, de tres quarts, Juan Mey edità a València, el 1565, el *Fori Turoli*.

62. De l'activitat artística de Pere Mata o Mates, a banda de l'encàrrec de la galeria de la Llotja, tan sols sabem que el 1526 contractà el paviment de la Sala Daurada o Cambra Daurada del Palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona, que decorà amb rajoles blaves i blanques «al costum o usança de València» (cfr. Joan AINAUD (1988), *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 102).

63. Per al manuscrit conegut com *Semblanza de reyes*, vegeu Rosa María RODRÍGUEZ PORTO (2006), «María de Molina y la educación de Alfonso XI: las *Semblanzas de Reyes* del ms. 7415 de la Biblioteca Nacional», *Quintana: Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, núm. 5, p. 219-231; ÍDEM (2013), «Otros reyes de la su casa onde él venía: Metáforas, diagramas y figuras en la historiografía castellana (1282-1332)», *Revista de Poética Medieval*, núm. 27, p. 197-232. Per a la galeria de l'Alcàsser de Segòvia, vegeu Fernando COLLAR DE CÁCERES (1983), «En torno al libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, núm. IV, p. 7-35, i ÍDEM (1993), estudi introductorio, *Letreros e insignias Reales de todos los Serenísimos Reyes de Obiedo, Leon y Castilla, para la sala Real de los alcaçares de Segovia*, Segòvia, Patronato del Alcázar. Per a la sèrie de Sevilla, vegeu Alejandro GUICHOT Y SIERRA (1926), *Dos series iconográficas de reyes en Sevilla: La pintada en el Salón de Embajadores del Alcázar y la esculpida en la Sala Capitular del Ayuntamiento*, Sevilla. Per a uns altres exemples del món valencià, vegeu Yolanda GIL SAURA (2011), «Les galeries de retrats a la València barroca: La construcció de la memòria», *Afers*, núm. 70, p. 655-672.

64. Santi TORRAS (2001), *Mare Aureum...*, op. cit., p. 142.