



LES ARTS SUMPTUÀRIES AL SERVEI DE LA MAGNIFICÈNCIA REIAL: LES NOCES DE JAUME II I MARIA DE XIPRE (1315)

THE SUMPTUOUS ARTS AT THE SERVICE OF ROYAL MAGNIFICENCE:
THE WEDDING OF JAMES II AND MARY OF CYPRUS (1315)

Abel Vázquez Márquez

Universitat de Barcelona

abelvazquez2@gmail.com

<https://orcid.org/00000-0002-8783-8759>

Recepció 5/7/2022 — Aceptació 13/9/2022

Resum

Durant tot el segle XIV, els monarques aragonesos es van envoltar d'argenteres, mercaders i hàbils artesans per tal de guarir les seves corts amb obres d'art sumptuosos que exhibissin el refinament i la riquesa adients a un casal nobiliari medieval. Jaume II (1267-1327) fou un rei especialment conscient del rol de les arts en la representació del poder reial i en l'afermament del discurs legitimador de la monarquia. El present article analitza les noces de Jaume amb la seva tercera esposa, Maria de Xipre, celebrades a Girona l'any 1315. Aquesta cerimònia no només va expressar la magnificència i l'autoritat de la reialesa aragonesa, sinó que va sancionar l'accés de Maria a la dignitat reginal, conferint-li un rol institucional propi dins la dinàmica política de la Corona. Així, les riques indumentàries o els objectes d'orfebreria desplegats en el marc de la celebració nupcial adquireixen un nou significat, configurant una estratègia de comunicació política per fer visible el poder del rei, i especialment de la reina, en els inicis de l'art gòtic a Catalunya.

Paraules clau

Casaments reials medievals, Jaume II, estudis de reginaltat, arts de l'objecte, orfebreria gòtica catalana, indumentària medieval.

Abstract

Throughout the 14th century, the Aragonese monarchs surrounded themselves with silversmiths, merchants and skilled craftsmen in order to decorate their

courts with sumptuous works of art that exhibited the refinement and wealth suited to a medieval noble house. James II (1267-1327) was a king especially aware of the role of the arts in the representation of royal power and in the affirmation of the legitimizing discourse of the monarchy. The present article analyses the wedding of James with his third wife, Mary of Cyprus, celebrated in Girona in 1315. This ceremony not only expressed the magnificence and authority of the Aragonese royalty, but also sanctioned access from Maria to the queenship dignity, giving her an institutional role of her own within the political dynamics of the Crown. Thus, the rich clothing or goldsmith's items displayed as part of the wedding celebration acquire a new meaning, setting up a political communication strategy to make visible the power of the king, and especially the queen, in the beginnings of Gothic art in Catalonia.

Keywords

Medieval Royal Weddings, James II of Aragon, Queenship Studies, Catalan Gothic Metalwork, Medieval Clothing.

INTRODUCCIÓ

Al llarg dels segles xiv i xv, la lenta centralització política dels estats europeus va anar acompanyada d'un gran desenvolupament del discurs de legitimació de la monarquia, que havia de justificar les seves aspiracions davant la resta de poders que conformaven la comunitat política medieval (García, 1996, 33).¹ Per aquest motiu, les cases reials van crear i consolidar tot un cerimonial cortesà àulic, cada cop més elaborat i dispendiós, destinat a enaltir la figura del monarca i la seva família, fer visible la seva autoritat superior, i, en definitiva, subratllar la riquesa i la magnificència de les seves arques. En aquest programa, els objectes d'art sumptuari tenien una importància cabdal. Ja fos per l'abillament personal de la família reial, o per guarir els espais cortesans on tenien lloc les seves aparicions, la presència d'objectes d'orfebreria, tapissos, mobles, riques indumentàries o llibres luxosament il·luminats contribuïen a la creació d'una imatge poderosa de la monarquia, «a magnificar la dignitat reial i a donar la solemnitat necessària a les grans festivitats i aparicions públiques» (Domenge, 2015, 362).

¹ Aquest treball s'emmarca en el projecte *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21).

En aquest sentit, la despesa sumptuària es disparava davant la celebració de solemnitats concretes, com pot ser el casament del monarca amb la nova reina consort. Així va succeir amb les noces de Jaume II d'Aragó i Maria de Xipre, l'objecte d'anàlisi del present estudi, que es van celebrar a la catedral de Girona entre els mesos de novembre i desembre de 1315. La boda era el resultat d'una llarga operació diplomàtica que responia a ambicions comercials i també religioses, però que, sobretot, pretenia reforçar el poder del casal d'Aragó per tota la Mediterrània. D'una banda, el casament amb Maria, germana i hereva del rei de Xipre, Enric II de Lusignan, afavoria la presència i la influència dels catalans i aragonesos en la Mediterrània oriental, i especialment a Terra Santa, que sempre havia estat en el punt de mira del monarca per la seva significació religiosa (Nicolau, 1954, 29; Hinojosa, 2005, 134). A més, l'illa de Xipre, un dels últims reductes cristians de la zona, constituïa la porta d'entrada a les rutes comercials asiàtiques, i això degué motivar la imatge de les corts xipriotes (compartida amb la resta d'Europa) com uns espais *de lujo y ostentación [...] en las que un reflejo del refinamiento francés se mezclaba con el oriental* (Martínez Ferrando, 1948, 205). Per la seva banda, els monarques xipriotes eren conscients de la seva delicada posició política, ja que depenien en bona part de l'auxili d'altres regnes cristians per defensar-se de les agressions turques. La unió amb un casal occidental a l'alça, com podia ser l'aragonès, podia ajudar a establir el seu poder a l'illa i, de retruc, a restituir la presència cristiana a la regió (Martínez Ferrando, 1948, 204).

A la cerimònia van acudir grans personalitats de la cort de Xipre, com el bisbe Balduí de Famagusta i Nicolau de Sant Bertí, governador de Pafos (Zurita, 1967, VI, cap. XVIII). Del cantó aragonès no coneixem noms concrets, però una missiva reial enviada a Felip d'Ibelin, senescal de Xipre i oncle de Maria, ens explica que el matrimoni fou celebrat *in presencia venerabilium in Christo patrum Episcoporum, aliorumque prelatorum, ac baronum, nobilium, militum, civium, et aliorum in multitudine copiosa* (ACA, Reg. 336, f. 61v, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 206). La cerimònia, doncs, va congregar un nombre considerable de personatges destacats tant de l'àmbit laic com de l'eclesiàstic. En aquest context, la sumptuositat del casament i l'exhibició de riquesa material no només té l'objectiu d'impressionar els dignataris xipriotes presents a la cerimònia, sinó que també permet reforçar l'autoritat reial a ulls dels col·lectius més poderosos de la Corona. A més, la cerimònia nupcial proclamava en presència d'aquest distingit públic l'elevació de Maria a la dignitat reginal. Durant la baixa edat mitjana, la figura de la reina no és un complement passiu de l'univers cortesà, sinó que constitueix «un agent polític legítim, concret i definit dintre d'una institució, la monarquia» (Ruiz, 2022, 54). Per mitjà d'un ceremonial específic, que començava en la data

mateixa de les noces, s'escenificava l'estatus social preeminent de la consort i l'encarnació en la seva persona de la potestat institucional reginal (Pelaz, 2019, 28).

Així doncs, l'objectiu primordial de l'estudi és examinar com les arts sumptuàries desplegades en el marc referencial de la cerimònia nupcial contribueixen a representar i afermar l'autoritat del rei, i especialment la de la reina, configurant, d'aquesta manera, la imatge del seu poder i el seu rol en la vida política de la Corona d'Aragó. Això es correspon amb l'interès historiogràfic recent amb els models de reginalitat que van desenvolupar les monarquies medievals europees, en un intent per a comprendre els discursos polítics i simbòlics creats al voltant del poder femení en una època en què la condició de la dona va patir canvis significatius (Vinyoles 2005, 88). L'anàlisi se centra en les arts del tèxtil i els objectes d'orfebreria, però no busca simplement aprofundir en la seva descripció i composició, sinó també examinar el significat simbòlic, polític i econòmic que s'atribueix a la cultura material en el context aristocràtic medieval, ja que els usos d'aquests objectes «són reflexos de les pràctiques de socialització i costum de cada època» (Ruiz 2022, 86).

LA DOCUMENTACIÓ: ELS INVENTARIS DEL TRESOR REIAL

Els documents que més detalls ens ofereixen sobre les festivitats nupcials són dues missives del 19 de gener de 1316, emeses a Tarragona, on el rei Jaume aprova la relació de despeses elaborada per Pere March, tresorer reial, corresponent als mesos de novembre i desembre de l'any anterior (ACA, Reg. 300, f. 85, doc. ed. a Martínez Herrando, 1948, doc. 211 i ACA, Reg. 300, f. 87r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 212).

Aquests tipus d'inventaris són documents molt valuosos per conèixer la composició i l'evolució del tresor reial a falta d'objectes reals conservats. En el cas del regnat de Jaume II, no es conserva pràcticament cap obra sumptuosa, ni d'orfebreria ni de les arts de tèxtil, però els inventaris de la cambra reial corresponents al seu regnat foren editats i publicats per Ernest Martínez Ferrando en un extens article de 1954 que constitueix una de les fonts principals per estudiar el desenvolupament de les arts de l'objecte a principis del segle XIV. En aquest sentit, l'investigador assenyalava que aquests inventaris *reflejan de la manera más inmediata acontecimientos históricos y costumbres características de la Casa real* (1954, XIII) que determinen les entrades i sortides d'objectes de la cambra: solemnitats cortesanes com casaments o recepcions diplomàtiques, obsequis pels membres de la família reial o altres dignataris, pagaments i empenyoraments, foses d'objectes

preciosos per crear-ne de nous o encunyar moneda... Tot això genera un continu moviment de teles luxoses, armes, llibres, vaixel·la, objectes litúrgics, corones, pedres precioses, reliquiàries o tapissos que ofereixen, des de l'aridesa i la monotonia del document escrit, una imatge enlluernadora del luxe que degué regnar en la cort d'aquest monarca.

El tresor reial s'havia anat formant i ampliant gràcies a les accions dels monarques aragonesos anteriors a Jaume fins a constituir-se una gran col·lecció d'objectes preciosos, tant sagrats com profans. El monarca tenia la potestat absoluta sobre aquests béns de luxe, «en podia augmentar el nombre encarregant peces de tots dos signes als seus artífexs, eren propietat seva i podia recórrer indistintament en cas de necessitat o bé empenyorant-los o bé fonent-ne les peces per convertir-les en moneda» (Español, 2001, III). Per tant, per bé que el tresor es percep com a part indiscutible del patrimoni de la Corona, el monarca no té l'obligació de conservar-lo ni de llegar-lo intacte als seus successors. Això es fa especialment visible amb l'arribada al poder de la dinastia castellana dels Trastàmara a principis del segle xv, que inaugura una nova etapa en la constitució del tresor reial. Alfons el Magnànim, per exemple, va liquidar l'any 1437 la venerable col·lecció de relíquies de la monarquia aragonesa com a garantia d'un préstec, dipositant-la en la catedral de València, d'on no va arribar a sortir mai (García 1996, 40).

Diversos esdeveniments històrics van contribuir a engrandir les arques d'objectes preciosos de la monarquia. En època de Jaume II, un succés clau en aquest sentit fou la dissolució de l'Orde del Temple l'any 1307, molt poderosa en terres catalanes per l'important paper que havia jugat en la colonització i feudalització de la Catalunya Nova (Virgili, 2010). Així, la liquidació del ric patrimoni custodiat als castells templers de Monzó, Cantavella, Miravet i Peníscola va contribuir significativament a l'enriquiment del tresor reial. Els inventaris de béns templers que van ser transferits a la monarquia foren publicats el 1907 per Jordi Rubió i Balaguer, Ramon d'Alòs-Moner i de Dou, i Francesc Martorell i Trabal, i testimonien visiblement la sumptuositat de les arques del Temple, ara en mans del casal reial d'Aragó.

Jaume II, a més, era un monarca molt conscient sobre la importància de l'art en la representació del poder de la monarquia. Jaume va iniciar una gran campanya de reforma arquitectònica dels diferents palaus reials, dotant-los d'un tarannà monumental desconegut fins aleshores a la Corona d'Aragó. També va organitzar la cort i les cases dels diferents membres de la seva família, originant, doncs, una gran despesa sumptuària per poder guarir adequadament aquests espais (Español, 2001, II4).

En aquesta solemnització de la vida cortesana, que emmascarava un discurs polític en lloança de la monarquia, el rol que exercia la reina consort resultava fonamental. El cerimonial dissenyat al voltant de la seva figura tenia l'objectiu de mostrar la reina com el model perfecte de la virtut femenina (Pagès, 2017, 49), esdevenint un exemple per a la resta de dames de moderació, pietat religiosa, honestedat, humilitat, castedat, elegància, riquesa, generositat i magnificència. Per tal de projectar i mantenir aquesta imatge modelica, l'adornament luxós del cos i dels espais que ocupava resultava essencial (Pelaz, 2012, 288), d'aquí que el seu paper polític i institucional obligués la reina a disposar de grans quantitats de recursos econòmics adscrites a un organisme cortesà independent, la cambra reginal. Aquesta entitat s'encarregava de la «gestió i administració de totes les rendes, jurisdiccions, castells, drets, aljames i altres béns que la reina posseïa per al manteniment de la seua figura i l'aparell que sustentava i envoltava la seua figura institucional» (Ruiz, 2022, 107).

L'eix inicial de la cambra de la reina eren les concessions que s'estipulaven en les capitulacions matrimonials i les donacions d'objectes, teixits, llibres, tapissos i altres ítems que tenien lloc en els dies i setmanes posteriors a la formalització del matrimoni (Ruiz, 2022, 109). Al llarg dels anys, la cambra esdevenia el símbol de l'autoritat de la reina dins el món cortesà, i contribuïa a la creació d'una imatge esplendorosa de la monarquia, promoguda i representada pels dos membres de la parella règia.

ELS TEIXITS: PANYS I VESTUARI REIAL

La indumentària medieval formava un codi simbòlic compartit per tota la societat que identificava i caracteritzava l'individu segons el seu sexe i la seva condició civil (sobretot en el cas de les dones). Especialment, però, «els induments pregonaven la pertinença de la persona que els portava a un determinat estament o grup social» (Aymerich, 2015, 26). En aquest sentit, els rics teixits i la seva ornamentació luxosa distingien a les classes socials més encimbellades, la noblesa i la reialesa, tot i que el desenvolupament de la indústria tèxtil europea ja des del segle XII va permetre a sectors de la població cada cop més nombrosos l'accés a induments de millor qualitat (García, 2017, 74-75).

Altrament, les teles luxoses també estaven destinades a guarir «les parets, els paviments i els mobles dels palaus reials i mobiliaris» (Aymerich, 2015, 27). A més de proporcionar calor a les cambres, el sumptuós conjunt de pal·lis, tapissos, panys o catifes conferia solemnitat i dignitat als espais àulics. Així ho veiem al

primer dels documents redactats per Pere March que hem mencionat (ACA, Reg. 300, f. 85, doc. ed. a Martínez Herrando, 1948, doc. 211), on s'estipula l'adquisició de dos grans panys d'or *quos nos poni fecimus circum circa illum locum seu ecclesiam Gerunde die nupciarum nostrarum*, és a dir, per guarir la catedral amb motiu del casament del rei amb Maria de Xipre. Segons Martínez Ferrando, aquests panys degueren decorar l'altar major, que també estaria il·luminat per un gran nombre de ciris posats allà per l'ocasió (1948, 228).

El guariment de l'església amb panys d'or no és exclusiu dels casaments de la monarquia, sinó que formava part dels costums nupcials de la societat catalana en època del gòtic. Això ho podem saber gràcies a una sèrie d'ordenances emeses pel Consell de Cent al llarg de tot el segle XIV per regular el desenvolupament d'aquestes festivitats. Les ordenances en qüestió foren publicades per Andreu Balaguer i Merino en un article de 1877, oferint una valuosa mirada sobre el ritual nupcial d'aquesta època, caracteritzat, segons l'erudit, per *unas costumas esencialment ceremoniosas, filles del luxo y ostentació* (Balaguer, 1877, 402). Així, una ordenança de 1345 estipula que cap home *no gos empaliar de neguns draps daur ne de seda ne pintats ne altres salvant que en una cambra o palau hon la nuvia siurá* (doc. ed. a Balaguer, 1877, 407). El consistori aspirava a reduir l'ostentació del cerimonial nupcial, que incloïa l'adquisició de panys d'or i seda per decorar els espais de les celebracions, també, suposem, el temple on se celebraven les noces. Anàloga situació, doncs, trobem en el casament reial que estem estudiant.

Aquest tipus de regulacions per tal de reduir i limitar l'ostentació i la sumptuositat van ser habituals al llarg dels segles XIV i XV, no només per part dels governs municipals sinó també per l'activitat legislativa de les Corts. Aquest impuls jurídic està en part originat per l'extensió dels moviments religiosos mendicants, que defensaven un estil de vida auster i igualitari per tal d'imitar l'exemple de Crist i els Apòstols. Així, Francesc d'Eiximenis es queixava de la superficialitat i banalitat de les modes i els luxes, però tot seguit justificava la necessitat de la reina de portar peces sumptuoses assenyalant el precedent bíblic de la reina Esther (1981, vol. I, cap. XXII, 41).

Això ens indica que, malgrat adduir motius religiosos i morals, aquestes lleis sumptuàries tenien «*un claro sentido de clasificación y segregación social, prohibiendo a la gente del pueblo y a los que no se integraban en el grupo oligárquico el uso de ciertos ornamentos y signos externos*» (Villanueva, 2014, 248). Així ho enuncia clarament una normativa valenciana de 1358, «*para que por diferencia de las vestiduras y de los arneses sean conocidos los hombres de honor y sus mujeres*» (doc. ed. a García, 2015, 568). Aquestes lleis, per tant, afectaven més a les extraccions més baixes de

la societat, sancionant des del punt de vista jurídic les diferències socials que les arts sumptuàries s'encarregaven de subratllar materialment.²

Resulta evident que aquestes lleis mai van afectar el cerimonial cortesà que envoltava la reialesa, i que en el context de les noces que estem estudiant, es van fer palès amb l'encàrrec dels draps d'or per guarir la catedral. A més, la llista d'aquest primer còmput està plena d'adquisicions de diferents tipus de teles luxoses, especialment pel ric vestuari de la reina Maria. Aquest tipus d'articles serveixen per plasmar l'ideal femení que la reina encarna com a dipositària de la dignitat institucional monàrquica, i també per configurar «una il·lusió al·legòrica d'un ésser superior, atemporal, que representava totes les virtuts, entre elles la bellesa i l'elegància» (Ruiz, 2022, 81). Per tal de complementar aquesta imatge de refinament i magnificència reginal, es van adquirir dos panys d'or, una peça de *scindone* verd (potser setí, segons Batlle, 1998, 629), una falda vermella (*saya rubea*) i pells diverses per elaborar un mantell (*pennam variam ad opus cuiusdam mantelli*). Martínez Ferrando considera que el més probable és que Maria dugués aquesta folradura de pells durant la cerimònia (1948, 229). En la indumentària medieval, de fet, el folre adquireix «un protagonisme equiparable al del mateix teixit de l'indument, sobretot en peces amples de profundes escotadures i amb talls laterals o davanters que a l'obrir-se amb facilitat permetien mostrar la rica folradura» (Aymerich, 2015, 26). Desconeixem, naturalment, si la vestimenta de Maria incloïa aquest tipus de talls, però la curosa atenció per adquirir les millors pells indica la importància que tenia la folradura en els induments del segle XIV.

D'altra banda, el document inclou l'adquisició de teles de Malines (*Mellines* o *Mellinis*), una ciutat belga famosa per la qualitat dels seus teixits que rebia nombrosos encàrrecs de la monarquia aragonesa. Amb aquesta tela es van elaborar *redondelli*, un terme equívoc que pot designar el *redondellus*, un tipus de tocat femení de forma rodona³, o bé el *redondel*, una capa o tabard sense caputxa i amb la part inferior rodona⁴. Martínez Ferrando es decanta per la primera opció, assegurant que la reina hauria portat un tocat rodó durant les noces (1948, 228).

² El disgust que provocava l'aplicació d'aquestes lleis es troba reflectit en un poema occità del segle XIII, *Ab greu cossire et ab greu marrimen*, on una anònima veu femenina es queixa de les normatives sumptuàries aplicades pel rei i l'Església que l'impedeixen lluir els seus rics guariments (ed. Tomaryn Bruckner, Shepard i White, 2000, n. 29, 91-95).

³ Redondellus: «Ornamentum capitis mulieris orbiculatus». Du Cange *et al.*, 1883-1887: *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, consultat en línia el 01/06/2022: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/redondellus>>.

⁴ Redondel: «especie de capa o tabardo, sin caperuza y con la parte inferior redonda. Poseía una manera (abertura lateral) para sacar el brazo izquierdo». *Vocabulario de Comercio Medieval. Legado*

A més, un d'aquests *redondello* estava confeccionat amb *presseto rubeo de Duay*, una valuosa llana vermella importada de ciutats flamenques com Ypres o Douai (Aymerich, 2011, 511) que apareix molt habitualment en els registres del vestuari reial. Aquesta tela també es va utilitzar per entapissar les andes de la reina, que l'haurien transportat als diferents llocs de la cerimònia quan no anava muntada a cavall (*item, dicto Arnaldo, decem cannas de presseto rubeo ad opus de les andes domine Regine prediacte...*). Per últim, el document menciona la compra de *biffa viridi de Sancto Dionisio*, un teixit francès de llana, més lleuger i senzill (Aymerich, 2010, 440), que fou utilitzat per confeccionar els vestits de set donzelles xipriotes (*septem domicellarum dicte domine Regine*) que haurien seguit a la reina durant la cerimònia nupcial (Martínez Ferrando, 1948, 228).

L'especial cura de la cambra reial per adquirir les teles més luxoses reflecteix clarament les tendències estilístiques del moment al voltant del vestuari. En una època on aconseguir elevats estàndards de qualitat era complicat, el bon acabat d'una tela constituïa la característica fonamental que aportava distinció a la indumentària, molt més que el tall, la disposició del vestit o els volums. Per això, fins a mitjan segle XIV, la moda tendia a «*aumentar el largo de las prendas, que se llevaban [...] drapeadas, para demostrar el peso de la lana, y arrastrando por tierra, formando, en el caso de las mujeres, largas colas*» (García, 2017, 74-75). D'aquesta manera, els portadors d'aquestes vestimentes demostraven l'enorme quantitat i qualitat de tela que s'havia invertit en elles, mostrant, així, el seu elevat poder adquisitiu.

Resulta difícil determinar quin podria haver estat el vestuari del rei Jaume durant les noces. Els còmputos consultats mencionen una gran quantitat d'encàrrecs tèxtils destinats al rei i als infants, però, com succeeix amb la reina, cap està explícitament relacionat amb el casament. Així, el primer document menciona l'adquisició de tela de Malines, pells, panys de diferents colors fets de seda (*sirico*),⁵ panys verds de llana (*exalone*)⁶ i *presseto rubeo* de Douai i d'Ypres (*Ipre*) per l'elaboració de túniques i *caligarum*, que pot fer referència a un tipus de calçat o

Gual Camarena, consultat en línia el 01/06/2022: <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15049/redondel>.

⁵ Sirico: «seda torcida o tela hecha o labrada de seda». *Vocabulario...*, consultat en línia el 01/06/2022: <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15429/sirigo>.

⁶ Exalone: «tela o manta de lana de Chalons-sur-Marne, ciudad hoy del Nordeste de Francia [...] Con el tiempo llegó a designar una calidad propiamente dicha del tejido», *Vocabulario...*, consultat en línia el 01/06/2022: <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/5801/chalon>.

a calces per les cames.⁷ Entre tota aquesta varietat és impossible afirmar quins teixits van ser utilitzats per confeccionar el vestuari del casament. Per això Martínez Ferrando suggereix que Jaume II hauria vestit les peces fabricades amb fil d'or (*supertunical* o *clamide*) que també abunden als comptes reials, i que constituïen el vestuari més luxós i solemne a disposició del monarca (1948, 229). Novament, aquestes vestidures exhibien la qualitat i quantitat del pany a través de la llargada i el pes dels induments, evidenciant la magnificència i la riquesa dels seus propietaris reials. Això canviarà ja a mitjan segle XIV, quan s'implantarà arreu d'Europa el vestit curt masculí, que revela més visiblement les formes anatòmiques gràcies a peces com el gipó i els calçons descoberts, exhibint així la robustesa i vitalitat del cos que cobreixen (Piponnier, 1989, 225-242).

L'elecció dels colors de les teles és igualment il·lustrativa. Predominen especialment els teixits de color vermell (*rubeo*), emblema de riquesa i amb freqüència relacionat amb la monarquia (García, 2017, 80). En general, una vestimenta amb una gamma cromàtica intensa i variada (vermells, verds, blaus, grocs) contribueix visiblement a la distinció dels seus propietaris i a l'exhibició simbòlica de la seva riquesa i autoritat.

L'ORFEBRERIA: CORONES, COPES, ESMALTS I IMATGES

En general, podem situar la presència d'objectes d'orfebreria gòtica a Catalunya, sigui de centres autòctons o bé arribats d'altres tallers europeus, precisament a partir del regnat de Jaume II (Dalmases, 2008, 56). La sensibilitat artística del monarca, com hem vist, era bastant acusada, i això el dugué a voler envoltar-se d'hàbils argenteres per guarir les estances i les capelles dels seus palaus reformats. Així, sabem el nom de dos argenteres vinculats al servei de Jaume II: Mino de la Seta, de probable origen italià, que és cridat pel monarca per a realitzar matrius de monedes l'any 1313; i Tuccio de Siena, també italià, documentat entre 1313 i 1323. Tuccio realitza molts encàrrecs per la monarquia, com segells, peces de vaixel·la, complements pel vestuari i objectes litúrgics. La presència d'aquest tipus d'objectes preciosos es reflecteix perfectament en els inventaris del tresor reial, i es va intensificar amb especial entusiasme durant les noces de Jaume amb Maria de Xipre, com tot just veurem.

⁷ Caligarum: «Calzado compuesto de suela clavetejada con largas correas para atarla, también armadura de piernas o calzes de piernas». *Vocabulario...*, consultat en línia el 01/06/2022: <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/vllexico/56071/caligarum>.

Durant la cerimònia, la reina portava a sobre del tocat una enlluernadora corona d'or feta a partir de nou peces sobremuntades (*coronam auri de novem peciis*), d'ús comú a l'època. El 16 de desembre de 1315, l'oficial de la cambra regia, Arnald Messeguer, informava que havia entregat a Maria la preuada corona, que se'n descriu amb tot luxe de detalls (ACA, Reg. 277, f. 1r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 199). En primer lloc, es tractava d'un objecte d'or, material valuósíssim relacionat amb la dignitat de la monarquia ja des de la tradició patristica (Orígenes, *Contra Celsum*, I.6o). La corona en si mateixa, símbol per excel·lència de l'autoritat reial,⁸ constituïa la insígnia més important del monarca, però això no impedia que la utilitzés com a penyora per fer front a les despeses econòmiques. El mateix Jaume II havia recuperat l'any 1303 la seva corona reial, el ceptre i el pom d'or de les mans de Guerau de Cervelló, que els havia tingut en penyora. En aquest sentit, preparar una cerimònia de coronació «moltes vegades pressuposarà aconseguir prèviament les insígnies dipositades en mans d'aquells a qui el rei ha manllevat diners» (Español, 2001, 123).

Les nou peces de la corona estaven decorades per diferents pedres precioses encastades. El comerç de les joies es va intensificar exponencialment durant el segle xv (Villanueva, 2008, 829-847), però la seva circulació va ser una constant al llarg de tota l'edat mitjana, constituint-se com un dels béns materials «*más preciados, exquisitos y valiosos*» (Villanueva 2014, 241). El seu origen, sovint estranger, aportava a les joies exotisme i prestigi, a més de ser símbols de poder i autoritat pels seus portadors. Les pedres precioses també posseïen connotacions màgiques i sanadores gràcies a la llarga tradició literària dels lapidaris, i estaven profundament relacionades amb el galanteig cortès. En el marc del casament medieval, la donació de joies per part del nuvi a la núvia era un costum establert a tota l'Europa occidental i als territoris islàmics (Zomeño, 1996, 79-96), una garantia de la seguretat econòmica de la nova esposa i un signe d'estima i bona voluntat. El mateix Jaume II havia regalat a Blanca d'Anjou, la seva segona esposa, un lot de joies portades pel comerciant Jaume de Perusa des de la Provença l'any

⁸ La corona és un símbol universal per expressar la dignitat i el poder del monarca. Trobem exemples de corones reials a moltes cultures antigues, com a l'Antic Egipte, la Pèrsia aquemènida i la civilització grecoromana. Una de les corones més antigues conservades de l'Europa medieval és l'anomenada Corona de Ferro de Llombardia, obra entre els segles iv i v d.C. El ritus de coronació, d'altra banda, és adoptat de forma generalitzada pels regnes germànics a partir dels segles vii i viii per fer visible el caràcter sagrat de la monarquia en un context ja plenament cristianitzat. A la coronació se li afegí immediatament la unció, l'antecedent de la qual cal buscar-lo en els relats bíblics de reis que són coronats i ungits al Temple de Jerusalem (per exemple, a II Reis 11:12 i a II Cròniques 23:11) (Palacios, 1975, 15).

1303 (Canellas, 1946, 49-51). Com ella, altres reines aragoneses posseïren enormes col·leccions de joies, com la reina Maria Cristina d'Aragó (Dalmases, 1991, 18). Aquests articles, en general, són un component fonamental de les arques de la cambra reial. És molt habitual trobar en la documentació del tresor extensos inventaris de joiells reials, «generalment descripcions minucioses d'aquells que empenyoraven els monarques per tal de poder fer front als deutes assolits» (Giralt, 2013, 189). Les joies són materials que no es devaluen amb el pas del temps (Villanueva, 2014, 256), d'aquí que la constant falta de pecúnia que caracteritza l'economia reial d'aquest moment fes molt comú l'empenyorament i la venda de pedres precioses per liquidar les despeses. Aquestes quantitats ingents de joies eren sovint adquirides a mercaders estrangers de confiança. Així, per exemple, l'any 1297 trobem la compra de 700 perles subministrades per Cristiano Spinola, comerciant genovès i familiar del monarca (Petti, 1996, 118).

Aquestes joies podien utilitzar-se per l'adornament personal en forma de collars, anells o fibules, i també podien anar brodades a sobre de la vestimenta (Villanueva 2014, 259). Atenint-nos a la documentació consultada, no sembla que Jaume II regalés a la seva nova esposa xipriota un lot de joies soltes, però moltes de les peces d'orfebreria que se citen en els inventaris incloïen pedres precioses com a component fonamental, com és el cas de la corona que acabem d'esmentar. Les juntures de les seves nou peces estaven decorades amb una línia feta de perles i balaixos, un tipus d'espinel·la de color vermell pàl·lid. Cadascuna de les peces exhibia, a més, cinc pedres precioses de dos tipus diferents, seguint sempre l'esquema d'1-4. Per exemple, la primera peça tenia un balaix i quatre maragdes; la segona, un safir i quatre balaixos; i així successivament. El document sempre especifica el tipus i la mida de les joies, amb expressions com *competenti grossitudine* o *minori grossitudine*. En total, s'utilitzen quatre tipus de pedres: balaixos, maragdes, safirs i perles. L'organització compositiva de les pedres en la superfície de la corona s'adscriu perfectament als models que aplicaven els orfèvres de l'època. Així, era habitual que les perles no es fessin servir com a elements principals en les composicions, sinó per a emmarcar-les, i així contrastar la intensa gamma cromàtica de les gemmes amb el blanc iridescent de les perles (Villanueva, 2014, 264).

D'altra banda, regalar una corona a la reina consort en els moments inicials del matrimoni corroborava el nou estatus superior que adquiria la dama en el territori que l'acollia. El gest és bastant rutinari entre els monarques aragonesos. Així, per exemple, sabem que l'any 1337 Pere el Cerimoniós va encarregar una corona de pedres precioses i perles per la seva recent esposa, Maria de Navarra (doc. ed. a Bofarull, 1848, vol. XIV, 243-245). El seu fill, l'infant Joan, va voler regalar

una corona a la seva promesa, Mata d'Armanyac, quan va arribar a Catalunya l'any 1373, però no va aconseguir trobar-ne cap disponible (ACA, reg. 1735, f. 146r).

Malgrat posseir una corona, la documentació no reflecteix que Maria de Xipre fos coronada durant la cerimònia nupcial. La seva predecessora, Blanca d'Anjou, havia rebut la seva corona de mans de Jaume II durant el transcurs de les seves noces l'any 1295, tal com es relata a la *Crònica* de Ramon Muntaner: *li posa lo senyor rey la corona sus el cap, la pus bella e la pus rica que hanch regina portes en testa. E daquella hora avant hach nom regina Darago* (Muntaner, 1860, 346). Un gest anàleg s'havia produït durant la coronació de Pere III l'any 1276: *coronà-se rei e coronà madona la reina Constança e mes-li lo pom de l'aur en la mà e la verga de l'aur en l'altra mà, en l'església major de Saragossa davant l'altar mentre el bisbe cantava missa* (DescLOT, 1971, 460). A banda d'aquests casos, coneixem quatre coronacions més de reines de la Corona d'Aragó: Elionor de Sicília (1352), Sibilla de Fortià (1381), Maria de Luna (1399) i Elionor d'Alburquerque (1414). La major part, doncs, tenen lloc de mitjan segle XIV a principis del XV, mostrant l'afermament del rol institucional de la reina a través del ceremonial de coronació. En tots els casos, el gest nuclear del ritual era la imposició de la corona per part del rei a la seva esposa, cosa que «representava i evidenciava l'origen de la significació política i social de la reina com una derivació del cos polític del rei» (Ruiz, 2022, 67). El gest, a més, forma part d'una reivindicació històrica dels reis d'Aragó de modificar el ritual de coronació i desvincular-lo de l'autoritat eclesiàstica, que era, segons els Pontificals de l'època, l'encarregada d'imposar les insígnies reials a la parella monàrquica.⁹ En tot cas, la infreqüència de la coronació de la reina a principis del segle XIV indica que el procés de legitimació simbòlica de la monarquia, i més concretament de l'autoritat reginal, es troba encara en estadis inicials, sense arribar al grau d'elaboració i sistematització que observem, per exemple, en les *Ordinacions* de Pere el Cerimoniós.

El segon inventari elaborat per Pere March el 19 de gener de 1316 (ACA, Reg. 300, f. 87r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 212) ofereix una llista dels regals amb què Jaume va honrar els membres del seguici xipriota, incloent-hi algunes obres d'orfebria remarcables. El poder i la magnanimitat reials quedaven sobradament exhibits amb aquests sumptuosos regals, els quals, d'altra banda, també formen part dels costums nupcials del segle XIV. Així ho reflecteixen les

⁹ Per a més informació sobre el ritual de coronació a la Corona d'Aragó, remeto als treballs de Palacios, 1975, Durán, 1989, i Riera, 2005.

ordinacions municipals publicades per Balaguer a les que ja hem fet referència. Així, l'ordinació de 1345 estableix que *Null hom [...] no gos trametre copes enaps ne taças d'argent ne joys ne negunes alters coses per aquella raho al pare ó mare o germans o germanes o altres parents de la nuvia o esposa* (doc. ed. a Balaguer, 1877, 407).

Així doncs, el bisbe de Famagusta va rebre, a més de diverses peces de tela de Malines, una tassa d'argent amb esmalts (*taciam argenti cum quodam esmalto*) que pesava dues marques de plata, a més d'una *copam magnam* que arribava a les onze marques. El capità de les galeres xipriotes, Pere Jauna, va ser complimentat amb una altra copa, aquesta d'argent daurat amb esmalts i gravats a l'interior i a l'exterior (*intus et extra gravatam et esmaltatam*). Els soldats Robert i Nicolau, que degueren pertànyer a l'escolta personal de la reina, van rebre una copa d'argent daurat cadascú, sense esmalts, el mateix que Bartomeu i Joan el Batlle.

Els esmalts són segurament l'element més destacat d'aquests recipients. La seva presència en els objectes d'orfebreria contribuïa a realçar la seva sumptuositat i també aportava una apreciada varietat cromàtica a la peça. A Catalunya, foren habituals al llarg del segle XIII els esmalts realitzats amb la tècnica de Llemotges. No obstant això, en el tombant de segle apareixen a Itàlia els esmalts dits transparents o translúcids, que permeten una gamma cromàtica més intensa, un delineat més precís de les figures i fins i tot la inclusió de paisatges als fons de les escenes. És possible que els esmalts citats a la documentació que estem tractant responguessin a aquesta segona tècnica més desenvolupada, perquè la presència de l'argenter italià Tuccio de Siena a la cort podria haver afavorit la introducció de les innovacions artístiques procedents d'aquest territori (Dalmases, 2008, 55). L'ús d'esmalts transparents, a més, està testimoniats en obres d'orfebreria de la mateixa època, per exemple, en la creu processional de Sant Joan de les Abadesses, datada aproximadament en el primer quart del segle XIV (Poch, 2008, 85), o en el calze del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges, de la mateixa època (Martínez Subías, 2008, 108).

Un cop les noces van concloure, la nova parella es va traslladar al Palau Reial de Barcelona. Al llarg dels següents dies, el rei va obsequiar la seva nova esposa amb diversos objectes de luxe per dotar la seva cambra i la seva capella personal. Aquestes donacions eren molt comunes després del casament d'una parella règia a la Corona d'Aragó, ja que «augmentaven el patrimoni de la reina a la vegada que es feien servir, simbòlicament, per demostrar l'afecte que el rei o infant sentia per la seua esposa o la seua voluntat de voler engrandir el seu esplendor cortesà i cerimonial» (Ruiz, 2022, 110). Els regals a la núvia per part del nuvi, d'altra banda, també apareixen citats en les ordinacions municipals barcelonines. La de 1350 estableix que *nagun hom qui haya esposada o afermada muller no gos comprar ne fer*

comprar taces ne anaps ne copes d'argent ne negunes joyes per servir o per dar les á sa esposada o sa muller (doc. ed. a Balaguer, 1877, 408).

Així, la Nit de Nadal de 1315, Jaume feia entrega a la reina Maria d'una cortina i un sobrecel folrats de lli verd, dues *catifas magnas* i dues escudelles de porcellana (ACA, Reg. 277, f. 13v, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 74). Uns dies després, el 29 de desembre, li donava tres tapissos de Trípoli, un nou lot de cortines de sedes diverses i panys d'or folrats de *sindone barrat* (ACA, Reg. 277, f. 20r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 75). El 3 de gener (ACA, Reg. 277, f. 25v, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 76), el rei feia entrega a la seva esposa d'un joc de vaixel·la de plata: dues escudelles, dues *sentellas* amb el signe de Montpeller,¹⁰ dos *pitxeros* (segurament gerros d'aigua, segons Arguelagués, 2009, 93) i sis tasses de plata amb signes de flors i llunes (*ad signum de floribus et de luna*) que degueren haver estat repussats i cisellats a sobre del metall. La presència de flors és del tot normal, ja que els motius vegetals són molt habituals en la decoració dels recipients d'orfebreria. Una ornamentació vegetal molt desenvolupada la trobem, per exemple, al calze del comte de Mallorca (Museu del Louvre, c. 1360) que presenta la copa totalment coberta de motius vegetals serpentejants.

Aquestes primeres donacions constituïen el nucli inicial de la cambra de la reina, com ja hem explicat, que era l'àmbit cortesà que millor expressava la seva autoritat. L'abillament de Maria i dels espais on residia visualitzava públicament la seva nova condició reginal, i la caracteritzaven i distingien en virtut del rol institucional que estava criada a representar a partir d'aquell moment.

El 5 de gener, justament en les mateixes dates en què se signaven els capítols matrimonials a Barcelona, el rei entregava diversos objectes d'argent al tresorer Pere March amb l'objectiu de fondre tota la plata per obrar una imatge de la Mare de Déu que devia ser entregada al monestir de Montserrat (ACA, Reg. 277, f. 29v, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 77). El llistat que ofereix el document permet fer-se una idea de la sumptuositat i la riquesa del tresor reial en aquestes dates. Entre els objectes més valuosos destaquen, en primer lloc, un tabernacle d'argent amb una imatge de la Mare de Déu (*tabernaculum argenti cum imagine argenti beate Marie*). El terme «tabernacle» designa, en origen, la tenda on el poble d'Israel guardava l'Arca de l'Aliança durant el seu èxode pel

¹⁰ Els argenters de Montpeller van ser els primers de la Corona d'Aragó en rebre uns Estatuts (1292). Aquestes normes regulaven l'ofici del l'orfebreria, i, entre altres, obligaven a marcar l'or i l'argent de les peces segons una llei determinada (Dalmases, 1992, p. 47-49). Aquesta exigència ha estat molt útil als estudiosos contemporanis per a poder identificar la procedència de les obres conservades.

desert. En època medieval és un vocable molt equívoc, i pot designar o bé una estructura arquitectònica destinada a exhibir l'ostensori amb l'hòstia consagrada (Sitjes, 2003, 40), o també un baldaquí, de dimensions més reduïdes, destinat a dur l'ostensori o les imatges dels sants durant les processions. Nosaltres ens decantem per aquesta segona opció, ja que el tabernacle citat al document pesava només vint marques.

El llistat continua amb una creu amb imatges d'argent i diverses pedres precioses (balaixos, safirs i *playmes*). Dins l'orfebreria gòtica catalana, la producció de creus fou molt abundant, i de fet són els objectes citats més sovint en les referències documentals. Al llarg del segle XIV, la forma característica d'aquestes creus fou la flordelisada, «la qual presenta els braços acabats en flors de lis, més o menys senzilles, i unes expansions ovals, quadrifoliades, o bé amb perfil maxtilini» (Dalmases, 1992, 89).

Entre els objectes de l'inventari destaca també un frontal d'altar format per quatre peces de plata amb les figures dels Apòstols i el signe del Temple (*cum figuris apostolorum, cum signis de carts et Templi*). Després de l'efervescència d'aquesta tipologia durant el romànic, els frontals d'altar comencen a ser substituïts pels retaules durant l'època gòtica. Aquesta transició s'explica fonamentalment per un canvi de la litúrgia eucarística, que es començà a gestar en els segles XI i XII, en què el sacerdot va passar a oficiar el ritual de cara a l'Orient o al mur que tancava l'església, i, per tant, donant l'esquena als fidels (Pladevall, 2005, 28). Amb tot, ens trobem encara en la segona dècada del segle XIV, i la tradició dels frontals continuava encara present. Un exemple fonamental en aquest sentit és el frontal de fusta de l'església de Sant Miquel de Soriguerola, de finals del segle anterior i amb un estil clarament gòtic. A més, al llarg dels segles XIV i XV es continuarien produint frontals brodats, com l'anomenat «Frontal Florentí» de la Seu de Manresa, datat entorn el 1350. En canvi, no conservem cap frontal d'orfebreria d'aquesta època, però sí mencions documentals, com la que ara mateix hem tractat.

També es van fondre per la imatge mariana dues llanternes amb esmalts que representaven les armes del Temple i els signes heràldics de dos il·lustres cavallers templers: fra Berenguer de Cardona i fra Arnald de Banyuls. Les llanternes i el frontal d'altar, de fet, havien estat adquirits uns anys abans, el 1311, i procedien de la liquidació del patrimoni del castell templer de Peníscola (ACA, Reg. 272, f. 84r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 32). Per últim, es van destinar a la fosa una curiosa barca de plata (*barcham argenti*), tres calzes, dues patenes i quatre canadelles.

La pràctica de fondre objectes per reutilitzar l'or i la plata que contenen en l'elaboració de nous encàrrecs és una política habitual de la cambra reial, com

ja hem explicat, i ho trobem constantment en els còmputs consultats. La fosa d'obres d'orfebreria, no obstant això, és especialment esperonada quan la monarquia necessita recursos econòmics urgents per fer front a conflictes bèl·lics o a altres despeses ingents. Així, per exemple, durant la guerra amb Joan II de Castella, el contestable Pere de Portugal decretà que tots els objectes litúrgics d'or i plata del Principat fossin fosos per fer monedes (Martínez Ferrando, 1954, XV). Aquestes accions mostren que els objectes d'orfebreria no només eren ambicionats pel seu gran valor sumptuari i artístic, sinó també com a instruments pecuniaris.

En tot cas, resulta interessant que l'encàrrec es dugués a terme poc temps després de la celebració de les noces. Segons Martínez Ferrando, el projecte devia respondre a un vot conjunt formulat pels monarques per demanar l'ajuda de la Mare de Déu en la seva futura vida conjugal i també per afavorir una fructífera descendència (1948, 240). Reforça aquesta hipòtesi el fet que fos la reina l'encarregada de portar la imatge al monestir de la muntanya sagrada. Durant tota l'edat mitjana, la fertilitat del matrimoni era una responsabilitat que requeria de forma exclusiva sobre la dona, el que implicava, doncs, que també fossin elles les que carregaven amb la culpa i el desprestigi social d'un matrimoni estèril. En aquest sentit, fou comú a tota l'Europa medieval que les dones i les seves famílies busquessin la intervenció dels sants per allunyar el fantasma de la infertilitat (Green, 2006, 403). L'embaràs de Maria, a més, era una bona nova intensament desitjada pel rei Jaume i els seus consellers. Sembla plausible, doncs, suposar que la visita de la reina al monestir i l'ofrena d'una luxosa imatge sagrada eren estratègies per afavorir els auspicis divins en aquest ambiciós projecte. El viatge també suposava l'exteriorització pública de la devoció de Maria cap a la Mare de Déu de Montserrat, el que degué ajudar a millorar la imatge d'una reina estrangera que portava molt poc temps en terres catalanes.

Cal recordar, d'altra banda, que l'expressió devocional i la realització d'obres pietoses constituïen elements fonamentals de la imatge institucional de la reina, que havia d'encarnar en la seva figura el model perfecte de dama cristiana. Amb les seves accions religioses, la reina refermava l'estreta vinculació de la Corona amb la gràcia de Déu, de manera que «conservava la comunió política i l'harmonia social del regne» (Ruiz, 2022, 90). A banda de les habituals donacions a diferents institucions eclesiàstiques en forma de diners, mobiliari, paraments litúrgics o imatges religioses (com és el cas que tractem), l'expressió més punyent dels deures cristians de la reina era el seu paper com a fundadora, promotora i benefactora de cases de religió. La predecessora de Maria de Xipre, Blanca d'Anjou, havia deixat en el seu testament la petició de construir un claustre a Santes

Creus (Español, 2011, 18), mentre que la seva successora, Elisenda de Montcada, va fundar a títol personal el monestir de Pedralbes.

La creació de la imatge mariana que tractem es va dilatar en els mesos posteriors al casament, ja que en el mes d'abril de 1316 encara es va afegir a la llista un altre objecte d'argent destinat a la fosa, en aquest cas, una nova creu esmaltada amb pedres de vidre verd i turqueses, a més de doblets vermells i blancs. La creu en qüestió havia estat recuperada de Nicolau de Sant Clement, que la tenia en les seves mans en concepte de dipòsit (ACA, Reg. 300, f. 108r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 224). Un cop reunits tots els materials, l'oficial de la cúria règia Pere Celler va rebre l'encàrrec de buscar un mestre argenter per obrar la imatge, sent escollit Tuccio de Siena, amb qui ja estem familiaritzats, i a qui el 7 de març de 1317 se li va pagar la suma de 1.700 sous per la seva feina (ACA, Reg. 300, f. 223v, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1948, doc. 232).

Ens agradaria destacar, per últim, un inventari d'objectes i joies redactat l'11 de març de 1316 a Santes Creus (ACA, Reg. 277, f. 104r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 78), que descriu els objectes entregats per Arnald Messeguer, oficial de la cambra reial, a la reina Maria per tal d'equipar la seva capella personal. La creació i manteniment d'un servei litúrgic propi per a la reina entronca directament amb les obligacions religioses que formaven part de la seva imatge institucional. La reina consort acostumava a escoltar missa diàriament en la seva capella, acompanyada pels seus fills o pel seu entorn més proper. Per aquest propòsit, la capella estava equipada amb oratoris, creus, aixovar i paraments litúrgics, així com llibres de devoció privada, tal com s'observa, per exemple, a l'inventari de la capella d'Elionor de Sicília (Beaucamp, 2018, 23-36). Aquest luxós espai exhibia la pietat religiosa i l'estatus personal de la reina, engrandint, per tant, la seva figura pública com a consort.

Entre els objectes més valuosos que van dotar la capella de Maria de Xipre destaquen un altar de jaspi amb les vores d'argent daurat (*aram de iaspide cum oris argenti deauratis*), un encenser de plata (*turribulum argenti*)¹¹ i una creu coberta d'argent daurat. La descripció de la creu va acompanyada d'una breu menció iconogràfica: *ex una parte est figura Ihesucristi et ex alia sancti Iohannis Bapteste*. També es menciona que la creu és de factura veneciana (*de opere Venecie*), el que segurament explica l'aparició d'una imatge de sant Joan al revers de la peça, que en la tradició catalana acostumava a estar ocupat per la Mare de Déu, l'Agnus Dei

¹¹ *Turribulum*: «vaissiau à encens». Du Cange *et al.* (1882-1887), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, consultat en línia el 01/06/2022: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/turribulum>.

o el Tetramorf. Venècia, com molts estudiosos han reconegut, fou un dels centres més importants de producció d'objectes de luxe de tota l'Europa medieval. L'activitat dels argenters venecians tant en la ciutat com en la regió circumdant del Vèneto, juntament amb l'intens mercat d'exportació que va comportar estan molt ben documentats des del segle XIII (Mazzacasa, 2018, 31). Amb tot, els objectes de factura veneciana apareixen amb poca assiduïtat als comptes de la cambra reial. De fet, tot sembla indicar que la creu en qüestió havia estat adquirida uns anys abans, el 1313, com a part dels objectes litúrgics procedents de la dissolució de l'Orde del Temple. En aquest inventari trobem citada la mateixa *cruce operis Venecie* que té *in una parte figura Domini Ihesu Christi, et in alia parte est figura beati Johannis Babbiste* (ACA, Reg. 274, f. 90r, doc. ed. a Martínez Ferrando, 1954, doc. 53).

L'inventari inclou, així mateix, objectes d'argent sobredaurat destinats al culte per la capella de la reina (calze, patena, cullera), un missal amb cobertes folrades de lli i un ric i complet vestuari litúrgic. El rei continuaria entregant a Maria objectes valuosos i llibres de devoció al llarg de tot el seu matrimoni, que acabaria el 1319 amb la mort de la reina.

CONCLUSIONS

Les noces de Jaume II i Maria de Xipre, que van tenir a lloc a Girona entre novembre i desembre de 1315, van suposar una ocasió solemne i fastuosa que va exhibir el poder de la monarquia aragonesa davant tots els convidats. El matrimoni era el fruit d'una curiosa campanya política per estendre i solidificar la influència de la Corona d'Aragó per la Mediterrània oriental, un objectiu al qual se li sumaven els interessos religiosos del rei cap a Terra Santa i també els beneficis econòmics que podrien comportar una aliança amb Xipre, un dels últims enclavaments comercials cristians en la regió. En el marc de tots aquests interessos, les celebracions nupcials van estimular la utilització de peces d'art sumptuari per tal d'impressionar les autoritats xipriotes i aragoneses presents a la cerimònia, que fou específicament dissenyada per engrandir la figura del monarca, i, especialment, per fer visible l'accés de la seva nova consort a l'estament de la reialesa.

Per tal de revestir els contraents amb la solemnitat i l'esplendor adients, els inventaris del tresor reial ens informen sobre l'adquisició de luxoses indumentàries per la parella règia que confirmaven la seva pertinència social a la classe social més elevada. En aquesta època, el vestuari configura un codi social conegut per tothom que identifica l'individu amb una classe concreta en funció del luxe i la

qualitat dels seus vestits. Seguint les tendències de principis del segle XIV, la riquesa dels induments s'expressa, en primer lloc, per l'ús de teles de gran qualitat, especialment d'importació nòrdica. El pes i la llargada d'aquests teixits exhibien el poder adquisitiu dels seus propietats, i simbòlicament expressaven la distinció i autoritat de la monarquia. En el cas de la reina, els seus luxosos induments configuraven una imatge de grandesa, bellesa i magnificència que, en el transcurs de la cerimònia nupcial, feien visible el seu accés a la dignitat reginal, complementant així la funció institucional que des d'aleshores havia de dur a terme com a esposa del rei. A més dels induments, la cambra reial també es preocupava en adquirir pells de qualitat per les folrades, que constituïen una part igualment important del vestuari. L'ús de filaments d'or, com succeeix en el vestuari de Jaume, o l'exhibició de colors lluent (especialment el vermell) també formen part d'aquest codi social existent al voltant de la indumentària, que a través del seu alt valor econòmic expressa simbòlicament l'autoritat del rei i de la reina, donant crèdit de la magnanimitat i solvència de la monarquia davant dels altres poders presents en el casament.

Els objectes d'orfebreria, d'altra banda, en ser la versió luxosa d'objectes d'ús quotidià, expressen també aquestes marcades diferències socials. Això s'incrementa exponencialment gràcies a la promulgació de les lleis sumptuàries, que estaven destinades en un principi a limitar el luxe i l'ostentació en tota la societat. A la pràctica, però, només restringien l'accés de les classes mitjanes a les disciplines artístiques que estem estudiant, reforçant així el caràcter exclusiu d'aquests objectes i la seva relació amb els grups socials més privilegiats. Potser l'obra que més il·lustra aquest aspecte és la corona, una luxosa peça d'orfebreria associada a la monarquia simbòlicament i materialment que expressava la dignitat superior de la parella regial. El regal d'una corona per part del rei a la seva nova esposa, gest que trobem en molts altres monarques aragonesos, il·lustra que la identitat política de la consort es transforma, passant a encarnar el model regi davant de tota la cort. Amb tot, no totes les reines de la Corona d'Aragó van rebre la insígnia per mitjà d'un ritual de coronació, especialment en els estadis inicials de formació de la imatge reginal, com és el cas de Maria de Xipre.

La corona no fou l'únic regal nupcial de Jaume a la seva esposa xipriota. En els dies que van seguir a les noces, Jaume II va entregar a la seva esposa diversos regals per equipar les seves estances i la seva capella personal. A més de luxoses teles i tapissos, la reina fou obsequiada amb peces de vaixel·la d'argent (procedents, algunes, de Montpeller), i algunes tasses amb ornamentacions vegetals. El contingut d'aquestes donacions il·lustrava l'estima del rei a la seva consort i proporcionava als espais àulics adscrits a la seva persona la solemnitat i dignitats

adients al seu paper regi. A més, els regals formaven els primers recursos econòmics de la cambra de la reina, l'òrgan de gestió del seu patrimoni, que permetia configurar la imatge modèlica d'elegància i bellesa que havia de transmetre a tots els cortesans.

En aquestes dates, a més, es va decidir fondre diversos objectes del tresor reial per obrar una imatge de la Mare de Déu que havia de ser donada per la reina al monestir de Montserrat. Entre els objectes que es van fondre destaquen, per exemple, un tabernacle, una creu i tres obres que havien estat adquirides gràcies a la dissolució del Temple: dues llanternes i un frontal d'altar. La llista es va ampliar amb nous objectes l'abril de 1316, però no va ser fins al 1317 que el mestre Tuccio va obrar la creu. Per últim, el març de 1316 es va equipar la capella privada de la reina amb un gran aixovar litúrgic, destacant una creu veneciana amb una imatge de sant Joan Baptista que també procedia dels béns liquidats del Temple. El projecte devia ser el fruit d'un vot conjugal dut a terme pels monarques per demanar a la Mare de Déu un matrimoni feliç i descendència prolífica. A més, l'expressió pública de la devoció i les donacions pietoses a cases de religió eren un component fonamental de la imatge pública de la reina. Amb aquesta exhibició de virtut cristiana, la consort encarnava el model de dama aristocràtica perfecta, que havia de servir d'exemple per tota la resta de dones del seu reialme.

La documentació, per últim, també ens informa dels obsequis entregats al seguici de la reina, una pràctica que també formava part dels costums nupcials d'aquesta època. Així, les personalitats xipriotes van rebre luxoses tasses i copes de plata, algunes d'elles decorades amb gravats i esmalts. Molt probablement, els esmalts devien ser transparents o translúcids, el que s'explica gràcies a la presència a la cort de l'argenter italià Tuccio de Siena.

En definitiva, els inventaris consultats referents a la cambra reial de Jaume II evidencien la gran despesa sumptuària que s'organitzava al voltant de les noces del rei amb una nova consort: el guariment de l'església, el vestuari dels nuvis, els obsequis al seguici xipriota de la reina, els regals posteriors a la reina mateixa per equipar la seva cambra i capella, tot això demanda una gran quantitat d'objectes de luxe que surten del tresor reial. La constitució del matrimoni, d'altra banda, continua estimulant la creació de noves obres d'art fins i tot després de la celebració de les noces, com pot ser la imatge de la Mare de Déu entregada a Montserrat, feta per afavorir la descendència justament després del casament i per exterioritzar la devoció de la reina. Es tracta, per tant, d'un model nupcial molt ostentós, elaborat i magníficent, que es correspon amb el context de principis del segle XIV, i que, si ens atenim a les ordinacions municipals consultades, es volia restringir als col·lectius més privilegiats de la societat com una forma més

d'expressió del seu poder. En el cas de Jaume II i Maria de Xipre, l'organització del casament constituïa una estratègia política per expressar una imatge poderosa i autoritària de la monarquia a partir de l'exhibició d'objectes sumptuaris. Els elements més ostentosos del cerimonial, a més, reforçaven el paper institucional de la reina, sancionant la seva entrada en la família reial i configurant un model femení de perfecció, gràcia i polidesa, cosa que, de retruc, solidificava la superioritat moral i política de la monarquia. Tot això ens indica que els objectes artístics no només eren apreciats pel seu alt valor econòmic, sinó que tenien associades lectures polítiques i simbòliques destinades a justificar la posició privilegiada de les elits aragoneses a principis del segle XIV. Però malgrat expressar el seu poder d'una forma tan visible i punyent, cal recordar que molts d'aquests objectes eren venuts, fosos o entregats com a penyora per poder fer front a les enormes despeses a les quals s'enfrontava el casal reial, precisament amb la intenció de mantenir aquest estil de vida tan costós.

En tot cas, a ulls de Jaume II tota aquesta sumptuositat no degué valdre gaire la pena, ja que Maria de Xipre va morir quatre anys després del casament sense haver tingut fills, el que va arruïnar el projecte d'una gran aliança aragonesa-xipriota que apuntalés el poder de la Corona per tota la Mediterrània. Tanmateix, les noces van deixar un valuós rastre documental que testimonia la gran capacitat d'una altra aliança, la de l'art i els poders jeràrquics medievals, que podem continuar estudiant tot i l'absència d'obres conservades avui dia.

BIBLIOGRAFIA

- Arguelagués, Marta, 2009: «La terrissa», a Marta Arguelagués (coord.), *L'església vella de Sant Martí de Cerdanyola. Història i arqueologia*. Cerdanyola del Vallès, pp. 66-120.
- Aymerich, Montserrat, 2015: «Les riques vestidures de la reina Elionor de Sicília (1325-1375)», *Summa*, 5, pp. 24-50.
- Balaguer, Andreu, 1877: «De las costums nupcias catalanas en lo segle XIV», *La Renaixensa*, any VII, t. I, No. 6, pp. 401-413.
- Batlle, Carme, 1998: «Els oficis a la Barcelona medieval: els capellers vers el 1300», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 9, pp. 197-217.
- Beauchamp, Alexandra, 2018: «La chapelle d'Éléonore de Sicile, reina d'Aragon de 1349 à 1375», a Murielle Gaude-Ferragu i Cécile Vicent-Cassy (dirs.), *«La dame de coeur». Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV^e-XVII^e siècles*. Paris, pp. 23-36.

- Bofarull, Próspero, 1848: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, vols. XIV-XIX, Barcelona.
- Canellas, Àngel, 1946: «Aragón y la empresa del Estrecho en el siglo xiv. Nuevos documentos del Archivo Municipal de Zaragoza», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 2, pp. 7-73.
- Dalmases, Núria, 1991: «La joyería de la Baja Edad Media: siglos xiv y xv», a *Un siglo de joyería y bisutería espanyola*. Palma de Mallorca, pp. 17-20.
- , 1992: *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500. Aproximació a l'estudi*, Barcelona.
- , 2008: «L'objecte artístic», a A. Pladevall (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Les arts de l'objecte*, Barcelona, pp. 51-79.
- Domenge, Joan, 2015: «Argenters i marxants de “coses de grans preus” a la cort d'Aragó (ca. 1380-1420)», a Sophie Brouquet, Juan Vicente García (eds.), *Mercados de lujo, mercados de arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, pp. 359-305.
- Durán, Antonio, 1989: «El rito de coronación del rey de Aragón», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 103, pp. 17-40.
- Eiximenis, Francesc, 1981: *Lo llibre de les dones*, Barcelona, ed. Naccarato, F.
- Español, Francesca, 2001: *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa.
- , 2011: «La política artística de Jaume II. Els sepulcres reials i al claustre de Sant Creus, portantveus àulics», *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, 24, 11-34.
- García, Juan Vicente, 1996: «El poder visible: demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo», *Ars Longa. Cuadernos De Arte*, 7-8, pp. 33-47.
- , 2015: «Ordenando el lujo. Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglos xiv y xv)», a Sophie Brouquet i Juan Vicente García (eds.), *Mercados de lujo, mercados de arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València, pp. 561-591.
- , 2017: «La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media», *Vínculos de Historia*, 8, pp. 71-88.
- Giralt, Javier, 2013: «Un inventari de joies reials en temps de Jaume II. Notes lingüístiques», *Estudis Romànics*, 35, pp. 189-210.
- Green, Monica, 2006: «Infertility», a Margaret Schaus (ed.), *Women and gender in Medieval Europe: an encyclopedia*, New York i London, pp. 403-404.
- Hinojosa, José, 2005: *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*, San Sebastián.
- Jaume I, Pere III, Desclot, Bernat, Muntaner, Ramon, 1971: *Les Quatre grans cròniques*, Barcelona, Soldevila, Ferran (ed.).

- Martínez Ferrando, Jesús Ernest, 1948: *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*, Barcelona.
- , 1954: «La cámara real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XI, pp. 1-230.
- Martínez Subías, Antonio, 2008: «Els calzes del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monjes», a Antoni Pladevall (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Les arts de l'objecte*, Barcelona, pp. 108-110.
- Mazzacasa, Manlio Leo, 2018: «New light on two late-medieval reliquaries from Venice and the Veneto», *Ricche Minere. Rivista semestrale di storia dell'arte*, 10, pp. 31-55.
- Muntaner, Ramon, 1860: *Crónica Catalana*. Barcelona, Bofarull, Antoni (ed.).
- Nicolau, Lluís, 1954: *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental*, Barcelona.
- Orígenes, 1953: *Contra Celsum*, Cambridge, Chadwick, H. (ed.).
- Pagès, Andrea, 2017: «El *Queenship* como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 5, pp. 47-56.
- Palacios, Bonifacio, 1975: *La coronación de los reyes de Aragón, 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras medievales*, Valencia.
- Pelaz, Diana, 2012: «El tesoro de las reinas consortes castellanas en el siglo xv. Composición, decoración y significado», a Diana Arauz (coord.), *Pasado, presente y porvenir de las Humanidades y las Artes IV*. Zacatecas, pp. 287-310.
- , 2019: *La casa de la reina en la Corona de Castilla (1418-1496)*, Valladolid.
- Petti, Giovanna, 1996: «Un “familiare” genovese di Giacomo II: Cristiano Spinola», *Medioevo. Saggi e Rassegne*, 20, pp. 113-134.
- Piponnier, Françoise, 1989: «Une révolution dans le costume masculin au xiv^e siècle», a *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*. Paris, pp. 225-242.
- Pladevall, Antoni, 2005: «Del frontal al retaule», a Antoni Pladevall (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, pp. 28-30.
- Poch, Clara, 2008: «Les creus dels monestirs de Santa Maria de Vilabertran i Sant Joan de les Abadesses», a Antoni Pladevall (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Les arts de l'objecte*, Barcelona, pp. 80-86.
- Riera, Jaume, 2005: «La coronació de la reina Elionor (1352)», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26, pp. 485-492.
- Ruiz, Lledó, 2022: *El tesoro de la reina: recursos i gestió econòmica de les reines consorts a la Corona d'Aragó (segles XIV-XV)*, Madrid.

- Sitjes, Xavier, 2003: «Els tabernacles gòtics bagencs», *Dovella. Revista cultural de la Catalunya Central*, 79, pp. 40-42.
- Tomaryn Bruckner, Matilda; Shepard, Laurie; White, Sarah, 2000: *Songs of the Women Troubadours*, New York i London.
- Villanueva, Concepción, 2008: «El comercio de joyas y ornamentos registrado en las aduanas del Sur de Aragón en el siglo xv», *Aragón en la Edad Media*, 20, pp. 829-847.
- , 2014: «Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval», a María del Carmen García i Cristina Pérez (coords.), *Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*. Zaragoza, pp. 217-240.
- Vinyoles, Teresa, 2005: *Història de les dones a la Catalunya medieval*, Lleida i Vic.
- Virgili, Antoni, 2010: «Gent nova. La colonització feudal de la Catalunya Nova (segles XII-XIII)», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 21, pp. 77-102.
- Zomeño, Amalia, 1996: «Transferencias matrimoniales en el Occidente islámico medieval: las joyas como regalo de boda», *Disparidades. Revista de Antropología*, 51 (2), pp. 79-96.
- Zurita, Jerónimo, 1967: *Anales de la Corona de Aragón*. Zaragoza.

WEBGRAFIA I ALTRES RECURSOS

- Alcover, Antoni Maria *et al.* (1993). *Diccionari català-valencià-balear: inventari lexicogràfic i etimològic de la llengua catalana en totes les seves formes literàries i dialectals*, Palma de Mallorca, consultat en línia el 01/06/2022: <<https://dcvb.iec.cat/>>.
- Du Cange *et al.* (1883-1887), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Niort, consultat en línia el 01/06/2022: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/>>.
- Vocabulario de Comercio Medieval. Legado Gual Camarena*, consultat en línia el 01/06/2022: <<https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/>>.